Año 1 Nº 2 Enero/Febrero de 1992 $5

# EL AMANTE CINE

REIMPRESION
PRIMERA EDICION AGOTADA



Thelma & Louise

Los Locos Addams

Coppola / Leos Carax / Greenaway

Entrevistas: Aristarain / Orson Welles

Las novedades en video

*Año I - Nº 2*

# EL AMANTE CINE

*Enero / febrero 1992*

**Un camino para dos:** *Thelma &Louise* por *Gustavo Noriega y Quintín* / **2**

**El cine según Adolfo Aristarain:** Entrevista de *Quintín-Noriega* / **5**

**A la memoria de Berdiner:** por Marcelo Motto Rouco / **29**

**Juego de simulaciones:** Introducción a Jacques Tati, por *David Oubiña* / **30**

**Contra Greenaway:** denuestos por *Quintín* / **36**

**Disparen sobre *El Amante*:** correo de lectores / **37**







**Cine y rock:** The Band y *The Last Waltz*, una película inédita de Martin Scorsese por *Quintín* / **10**

**Clásicos:** *Sed de mal*, de Orson Welles, vieja entrevista al autor / **11**

**Twin Peaks: la belleza del mal** y la de *Eduardo Hojman* / **12**

**Dossier Coppola** Unos pocos aspectos de su obra / **17**

**Leos Carax: los lenguajes secretos**, por *Pedro B. Rey* / **32**

**Familia muy normal:** *Los locos Addams* por un miembro honorario de la familia, *Gustavo Noriega* / **34**

**Ultimo tren a Transilvania:** fantasía y terror por *Gustavo Noriega* / **40**

**Desde el sillón:** novedades en video (reseñas) / **41**

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

**Agenda:** los ciclos de cine / **48**

**EQUIPO**

**Consejo de redacción:**
*Eduardo Antin (Quintín)*
*Pedro B. Rey*
*Flavia de la Fuente*
*Gustavo Noriega*
*Sergio Olguín*

**Colaborador especial:**
*Eduardo Hojman*

**Colaboradores:**
*David Oubiña*
*Sandra de la Fuente*

**Columnistas:**
*Marcelo Motto Rouco*

**Corrección:**
*Gabriela Ventureira*
*Verónica Tozzi*

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

**Jefe de Arte:**
*Elías Abdul*

**Circulación:**
*Lisi*
*Gustavo Arriba*

**Composición:**
*Acuatro*

**Impresión:**
*Gráficas y Servicios*
Río Limay 1641

**Distribución:**
*Trapacs* -Tel: 38- 8671

*El amante* es una publicación de *Ediciones de los cinco*. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. Capital Federal. República Argentina.

# Un camino para dos

*Recién estrenada en Buenos Aires,* Thelma & Louise *de Ridley Scott ha provocado polémicas que exceden a lo cinematográfico para sumergirse en una discusión que tiene a la mujer como centro. Presentamos en estas páginas un informe especial que intenta, además de analizar la película, poner las cosas en su lugar. Obviamente, sin conseguirlo.*

Un *MacGuffin* es, en la terminología de Hitchcock, un objeto sobre el que parece girar la trama de una película y que sirve para consolidar el relato, pero que en realidad carece de toda importancia. Lo mejor de *Thelma & Louise* gira en torno de un MacGuffin brillante y el uso que se hace de él.

La historia es así: Louise y Thelma empiezan siendo dos caricaturas. Louise Sarandon es una camarera de mediana edad, aburrida de su trabajo, soltera y amargada. Thelma Davis es un ama de casa tonta, harta de un marido autoritario y débil mental. Louise y Thelma se van a la montaña por el fin de semana para escaparle a la rutina. En la primera parada en el camino, un cowboy intenta violar a Thelma y Louise lo mata. Louise y Thelma intentan huir a México. Thelma conoce la satisfacción sexual con un ladrón que las deja sin dinero. Thelma asalta un supermercado. Thelma y Louise recorren las polvorientas carreteras secundarias de Oklahoma, Nuevo México y Arizona. Las persigue un policía local humanitario (el siempre maravilloso Keitel) y el deshumanizado FBI. Thelma y Louise son dos caricaturas, pero ahora de Butch Cassidy y el Sundance Kid.

El MacGuffin es un secreto escondido en el pasado de Louise que se llama: "lo que sucedió en Texas". Aparentemente, allí fue violada y la justicia protegió al violador, o tal vez algo peor. Louise se niega a hablar de él. La película tiene un punto de inflexión en el que deja de llamarse *Louise & Thelma* para adquirir su nombre definitivo. Porque hasta allí, es la película de Louise. Con su mal humor, su presunta racionalidad, su madurez y su traumático secreto que la lleva al crimen. En esa mañana, en la que están sin dinero y casi sin esperanza, el camino de Louise es entregarse. Y para salvarse, contar lo que pasó en Texas. Pero entonces, Thelma asalta el supermercado y la película se desplaza desde un lugar muy cercano a la comedia de costumbres y al drama judicial, al cine de los espacios abiertos y el viaje iniciático. Y el secreto de Louise que hasta aquí hacía pensar que la película se encaminaba hacia un desenlace poblado de explicaciones, se revela como el astuto MacGuffin que es. Por una parte "lo que sucedió en Texas" permite (porque Louise no quiere volver a pisar ese Estado) que el auto vaya a México por una ruta absurda que pasa por el Gran Cañon del Colorado, lo que a su vez es una excusa para atravesar Monument Valley, el mítico territorio de los westerns de John Ford. Pero además, la película cambia cuando el secreto pierde su poder explicativo y su carácter de eje oculto del relato para revelarse como un mero elemento destinado a crear intriga y mantener la atención. Porque la película de Louise/Sarandon, una mujer con psicología encarnada por una gran actriz, se transforma en la película de una mujer con magia, encarnada por una heroína del celuloide. Y la magia de Geena Davis inunda la pantalla, con su alegría irresponsable. El brillo en su mirada es la evidencia de que la locura y la inspiración se han apoderado del relato. ("Parece increíble —dice Thelma— pero tengo un verdadero don para esto de los asaltos.") Y luego, en el legendario desierto, los diálogos se reducen al mínimo y Thelma y Louise se olvidan de la policía, el trabajo o el marido y se apodera de ellas un sentimiento ligero y profundo de libertad, propio del cine y de la carretera. Y aunque Keitel haya averiguado el secreto, y a través de él intente llegar a Louise, ya no importa. Louise está curada. Sus rasgos se han suavizado y sabe que, en el fondo, un trauma es sólo un MacGuffin de la existencia.

El único que no se cura del todo es Ridley Scott. Cuando Ford filmaba Monument Valley, la cámara se detenía lo suficiente como para que una sensación del carácter casi sagrado y ritual del desierto llegara hasta nosotros. Pero el apuro de Scott por cambiar de ángulo y de distancia nos informa de la belleza del paisaje, pero nos transmite una parte muy pequeña de la emoción que provoca en las protagonistas. Por eso éstas deben referirse explícitamente al paisaje o bajarse del coche para admirarlo. Observamos cómo el paisaje actúa sobre Thelma y Louise, pero no lo sentimos actuar en nosotros. Vemos una sucesión acelerada de fotos fijas con una banda de sonido a base de guitarra *slide* como en *París, Texas*, el cliché oficial para "música de desierto". Y es increíble que en una película en la que se resuelve de manera tan brillante el destino de los personajes, el director se sienta tan inseguro de sus medios que llene la parte final con una cantidad de gags triviales, entre los que el del ciclista negro sobresale como el más forzado. Y a esto se agregan todavía otros lugares comunes, como la escena de los policías mirando apasionados una película de amor, del modo en que el general que encarnaba Robert Stack lloraba con *Dumbo* en *1941*, o los *Gremlins* se enloquecían con *Blancanieves*. ¿Será la figura del director otro MacGuffin?

**Quintín**

**Thelma & Louise**. EE.UU., 128 min., 1991. **Dirección**: Ridley Scott. **Guión**: Callie Khouri. **Fotografía**: Adrian Biddle. **Música**: Hans Zimmer. **Intérpretes**: Geena Davis, Susan Sarandon, Harvey Keitel, Michael Madsen y Christopher



# Geena, Susan & Harvey

**por Gustavo Noriega**

Thelma es el nervio de la película, el ritmo por el cual late la historia. Nerviosas, confusas y tontas, ambas, personaje y película, tienen dificultades en encontrar su rumbo hasta el robo al mercado. El poder de Thelma y de *Thelma & Louise* nace de la boca de una pistola y de las lecciones de robo impartidas por el ladrón amable. Thelma se hace cargo de sus viejos errores, de su afán de comerse el mundo para escapar de un marido estúpido y cruel y se hace cargo a su vez de *Thelma & Louise* iniciando un conmovedor viaje sin retorno del otro lado de la ley. Thelma es **Geena Davis** y pocas actrices podrían haber insuflado esta película con la misma carga de seducción histérica y energía liberadora. Geena tiene una hermosa cara plena de ingenuidad en medio de la cual explotan dos gigantescos labios seductores. Nos los mostró por primera vez en una serie de televisión que sólo tuvimos oportunidad de ver esporádicamente por cable. Se trataba de *Buffalo Bill*, una divertida parodia del mundo televisivo donde se la veía como una asistente tan hueca como atractiva que caía una y otra vez bajo las garras de su inescrupuloso jefe. El salto al cine la encontraría haciendo papeles secundarios manteniendo siempre el tipo de belleza tonta (por ejemplo en *Tootsie*). Su primer protagónico importante llegaría en 1986 en *La mosca*. El sufrimiento de amar a un hombre que se va transformando en insecto tendría una doble compensación: el primer reconocimiento público y un marido, Jeff Goldblum. Dos años después llegaría el momento de la consagración. Filma tres películas: *Hay un marciano en mi vida*, *Beetlejuice* y *Un tropiezo llamado amor*. En la primera es una californiana bella y tonta —nuevamente— que recibe la visita de Goldblum, un peludo y potente marciano. En *Beetlejuice* muere en la primera escena pero mantiene el protagonismo como un fantasma que desea echar a los vivos de su hogar. En *Un tropiezo llamado amor* se la presenta inicialmente como —¿adivinan?— bella y tonta pero llenando finalmente de significado la vida del abúlico William Hurt. Era una película gris y fría en la cual Geena refulgía, llena de color y calidez, distinta. Su vitalidad no pasaría inadvertida y de esa forma recibiría el Oscar a la mejor actriz de reparto. En 1990 realiza su primer robo, en la graciosa *No tengo cambio*. Por fin la encontraríamos este año hablando por teléfono con Louise, nerviosa e insegura. Dos horas después, Geena —Thelma— mirando con sus ojos redondos y tristes a Louise, le pide no volver, junta sus manos y se zambulle en ¿un nuevo Oscar?

Louise es **Susan Sarandon.** La falsa sensación de seguridad, de control, el afán de independencia que destila Louise son fibra y personalidad en Sarandon. Con una carrera que se extiende desde *Joe* en 1970 hasta *Thelma & Louise* en 1991 a lo largo de veintiséis títulos, Susan se mantiene como una de las personalidades menos domesticadas de Hollywood. Vive en New York en lugar de Los Angeles, habla mal de películas en las que actuó, participa de marchas antibélicas, desdeña las relaciones públicas del ambiente y acepta trabajar en películas menores en papeles no importantes. Cada tanto impacta al público y a la crítica, pero vuelve a su hogar, trabaja en obras discretas y espera sin mucha ansiedad un nuevo papel. En 1975 protagonizó uno de los más grandes éxitos de la televisión de medianoche en Estados Unidos: *The Rocky Horror Show*. En 1978, filmando *Pretty Baby*, comenzó una relación de tres años con el director Louis Malle que

# Mujeres al borde

Tengo un sueño recurrente. Escribo sobre una película protagonizada por negros. Me encuentro con Spike Lee que me golpea el pecho con el dedo índice y me dice "esto no es para ti, blanquito". Voy a ver *Thelma & Louise*. Me parece una película más bien machista. Luego leo artículos escritos por mujeres que dicen que la película es feminista, o que refleja el punto de vista de las mujeres. Vuelvo a soñar: me encuentro con María Luisa Bemberg, que me dice: "esto no es para ti, nenito". Pienso: ¿quién soy yo, sexo masculino, para discutir con una mujer sobre películas sobre mujeres? Precisamente, creo que éste es el problema. Que el tema de las mujeres sea un problema de mujeres es escasamente beneficioso para todo el mundo, con la posible excepción de los que piensan que las mujeres no deben salir de la cocina.
Bien, al grano. Thelma tiene un marido tradicional, machista, mujeriego. Pero no sólo eso: el tipo se golpea con la puerta, se para encima de la pizza, es uno de los personajes más ridículos que se hayan visto. Este es el marido al que Thelma abandona (temporariamente, en principio). El camionero no es sólo grosero, es un oligofrénico. El cowboy no es sólo tosco, es precisamente un violador. Eliminando a estos siniestros personajes, ¿las mujeres dejarían de ser discriminadas? Estos tipos tienen una característica en común: los malos modales. En cambio el ladrón es un chico encantador. La trata muy bien a Thelma, hasta la hace llegar al orgasmo. Este orgasmo le cuesta 6.000 dólares y tal vez la cárcel, pero ella no le guarda rencor. Cuando el ladrón se cruza con el marido en la comisaría, le recuerda que se ha acostado con su mujer y la ha hecho gozar para mostrarle su superioridad. Conclusiones: con un tipo que la trate amablemente y la satisfaga en la cama, una mujer debería estar contenta, aunque el tipo la haya engañado para sacarle la plata. Para que un tipo sea realmente indeseable, tiene que ser tan estúpido y poco viril como el famoso marido. Tenemos la impresión de que con un tipo 10% más inteligente, 10% más eficaz sexualmente y 10% más cariñoso la huida no valdría la pena. También parece que la idea de tener un buen cafiolo no es del todo repudiable para el corazón femenino. Y la frase "yo a la loca la tengo contenta, no se puede quejar" resultaría más que aceptable en un marido que cumpliera con algunos requisitos. Un importante retroceso si uno piensa que *Casa de muñecas*, se estrenó en 1879. Un guión menos misógino tal vez habría hecho un poco menos ridículo al marido, un poco menos musculoso al ladrón, hubiera prescindido del camionero y habría hecho sufrir un poco a Thelma por haber sido engañada.
Otro ítem: Thelma y Louise resuelven todos los problemas que se les van presentando con el mínimo posible de racionalidad. Desde la innecesaria huida, pasando por la ruta disparatada, la resistencia a hablar con Keitel (en el que toda la sabiduría es depositada), la negativa a contarle lo que pasa al novio de Louise (del que ella desconfía a tal punto que le da el dinero a Thelma), el anonadamiento en las situaciones difíciles, hasta el asalto con libreto plagiado al ladrón, que ha terminado de seducir a Thelma contándole que es Billy the Kid y no el ratero que verdaderamente es. *Thelma & Louise* no es precisamente una apología de la capacidad intelectual de las mujeres. La mujer paradigmática de la película es la camarera que interrogada por Keitel le dice que Louise no puede haber matado a nadie porque le dejó una buena propina, para después tirarse un lance con el policía que, en el contexto apropiado, bien podría equivaler a las muecas del camionero ("no me habrás hecho quedar hasta esta hora para que no pase nada").
Que las mujeres recorran la carretera, fraternicen como los hombres y tengan aventuras sexuales, es una buena idea. El chiste sería que *Thelma & Louise* no pagaran esos pecados con la vida. De todos modos, es posible que la película admita otras interpretaciones, de mujeres o de hombres. Pero resulta molesto que toda película protagonizada por mujeres despierte furores femeninos ante la pasividad de los hombres que ni se molestan en considerarlos, porque después de todo, son cosa de mujeres.
Mientras añoro la propaganda por la liberación femenina al viejo estilo, me prometo a mí mismo no escribir nunca sobre una película de vampiros.

**Q.**

originaría una nueva película, *Atlantic City*, y con ella una nominación al Oscar. Filmó luego, entre otras, *El ansia* en 1983 junto a David Bowie y Catherine Deneuve con quien comparte una impactante escena de lesbianismo. En 1987 filmaba *Las brujas de Eastwick*, malhumorada ya que se le había prometido el personaje que finalmente haría Cher. El año siguiente conquistaría al público de su país con *La bella y el campeón* (*Bull Durham*) como la fanática del equipo de béisbol local que cada temporada patrocina sexualmente al jugador más importante. Ese año, se la disputaban Kevin Costner y quien sería su marido, Tim Robbins. Su reacción al éxito de la película fue a su propio estilo: quedó embarazada y se tomó dieciocho meses de descanso hasta volver a actuar. Susan, que para *Pasión otoñal* (su retorno al trabajo) engordó ocho kilos y se mostró desnuda sin complejos, es la perfecta imagen de una Louise que puede llenar la pantalla con su rostro y emocionar en su despedida sin discursos de su novio Jimmy. Louise establece relaciones intensas con todos los personajes de la película. Con Jimmy, con Thelma y la más intensa y fulminante de todas, con el violador interruptus al que descerraja un tiro en el pecho. Y, a distancia y por teléfono, con Hal Slocumbe, el policía estadual encargado de la investigación del crimen con quien comparte en callada complicidad su secreto texano.

Slocumbe no es otro que **Harvey Keitel**, uno de los mejores y menos reconocidos actores de su generación. Apareció como el actor favorito de las primeras películas de Scorsese (*¿Quién golpea a mi puerta?*, *Calles salvajes*). Con un estilo de actuación relajado y poco estentóreo, fue reemplazado por el más eléctrico y por lo tanto predestinado a estrella Robert de Niro. Su carrera comenzó a dar tumbos: perdió papeles protagónicos, fue reemplazado intempestivamente en *Apocalipsis Now*, filmó esporádicamente. Sin embargo, se pudo apreciar su calidad en una breve actuación en *Taxi Driver* y por supuesto en el papel de Gabriel Féraud en *Los duelistas* (también de Ridley Scott) o el magnífico Judas de *La última tentación de Jesucristo*. Casado con Lorraine Bracco (incorporada también al clan Scorsese desde *Buenos muchachos*), parece ahora rehacer felizmente su carrera con los eficientes policías de *Thelma & Louise* y *Pensamientos mortales*. Su andar cansino y reflexivo cuadra perfectamente con ese policía que se opone más a la burocracia ineficiente y torpe del FBI. que a las mujeres en fuga.
*Thelma & Louise*, con su carga emotiva y su feminismo ramplón es candidata a ser víctima del cinismo fácil o de la adhesión ideológica inmediata. Si excede largamente a esas reacciones superficiales es por tres poderosas razones: Geena, Susan y Harvey.

El Cine Según...

# Adolfo Aristarain

*Inauguramos una sección de entrevistas en la que el invitado revisa sus amores y odios cinematográficos. La primera víctima es el director Adolfo Aristarain, cuya última película,* Un lugar en el mundo, *se estrenará en abril.*



***El Amante:*** **Una vez dijiste que veías películas de Bergman porque te llevaba tu mujer, pero que te quedabas dormido...**

***Adolfo Aristarain:*** No, no es así. Hay cosas de Bergman que me gustan y cosas que no me gustan. Yo estoy de acuerdo con la teoría del autor pero eso no quiere decir que acepte o rechace todas las películas de un director. Si leés a los directores en autobiografías o reportajes, son los primeros en decirte que es un asunto de experiencia y error. A veces te tocan buenas historias y las hacés mierda, y a veces te tocan historias malas. La posibilidad de elegir lo que hacés no existe, tanto aquí como en todos lados. Lo que querés es hacer cine y a veces hacés lo que te dan porque tenés que vivir de esto. Muchas veces uno se mete a hacer películas que le parece que le van a salir maravillosas y después le salen una mierda. El caso de Bergman es curioso. A mí hay películas que me encantan y hay películas que no, que me pudren. Y él mismo lo dice en un reportaje que salió en *Cahiers du Cinéma*: hizo buenas películas hasta que empezó a hacer de Bergman. Cuando se convenció de que era Bergman empezó a hacer películas de mierda. Y lo mismo le pasó a Fellini. Es así; el momento en que los tipos dejaron de preocuparse por la historia y comenzaron a pensar que todo lo que contaran iba a ser interesante o el público lo iba a ver porque era de ellos, es cuando perdieron la objetividad. La base de todo está en la historia. Si no tenés una buena historia estás listo, te llames Mongo Pérez o Bergman. Si tenés una historia floja, la película va a ser floja siempre.

**Pero, ¿lo único que hay en una película es la historia?**

Creo que en los tipos de los que sos muy fanático podés encontrar escenas o maneras de resolver escenas que te gustan o que te divierten mucho. Sin decir por eso que la película en su totalidad es excelente.

**Sos un admirador de Huston, ¿qué es lo que te gusta de él y qué no?**

Es largo, porque tendríamos que hablar de cada película, y hay algunas de las que a lo mejor no me acuerdo. Por otra parte, él en su autobiografía (*A libro abierto)* habla pestes de unas cuantas películas suyas. Del último Huston me gustó una película muy atípica que es *The Dead* (*Desde ahora y para siempre*). Allí se demuestra lo que es la magia del cine. Si a vos a priori te dicen: "vamos a resolver toda la secuencia final de la película con un tipo hablando en off, mirando por la ventana la nieve que cae" te preguntás cómo se puede hacer una cosa semejante. Es todo lo contrario de lo que se debería hacer y sin embargo es una película que te emociona, que te engancha como loco sin seguir las reglas ortodoxas para enganchar al espectador. Es como una novela, ¿quién te dice cómo tiene que ser una novela? Qué sé yo, hay novelas que te enganchan y novelas que no.

**¿Qué te pareció *Cazador blanco, corazón negro*, la película de Eastwood basada en un episodio de la vida de Huston?**

No la vi. En general, no me gusta Eastwood. *Bird,* por ejemplo, me pareció una cagada. Vi algunas cosas de él anteriores, westerns que no estaban mal pero seguían más la influencia de los westerns italianos que la de los que tenía que haber seguido.

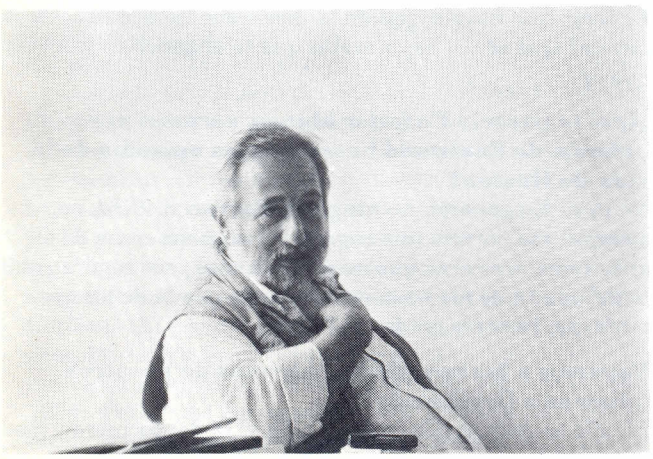
**Vayamos a las novedades. Algunos de nosotros odiamos a Greenaway.**

El odio es compartido (risas...). Yo vi la del cocinero y me



pareció que lo que más le interesa a este tipo es la supuesta filosofía y la filosofía es tan pedestre... Si lo que más le interesa es la filosofía y la filosofía es una cagada entonces ya no me interesa nada. Y toda la cosa formal, que alguien me la explique porque que una mina esté vestida de blanco en un lugar y al abrirse una puerta esté vestida de rojo, ¿qué sentido tiene? Estéticamente no me produce nada, me parece al pedo. Me pareció una película insoportable. De mal gusto, aunque el mal gusto puede estar justificado por otro lado, pero no en este caso.

**¿Tenés idea de por qué esa película tiene un eco de crítica casi automático?**
Por qué tienen eco de crítica algunos tipos no lo sé, no tengo idea. Supongo que hay una necesidad de hacer punta y descubrir genios. Y el éxito de público de la película aquí, porque en otros lados no ha pasado nada, tal vez tenga que ver con toda la cosa morbosa, seudoerótica, porque hasta el erotismo me pareció espantoso. Es un tipo que está recaliente con una mina. Durante veinte minutos de la película el tipo se la quiere coger, se la quiere coger, la lleva a la trastienda de la cocina y cuando se la va a coger, Greenaway tiene el mal gusto de hacer un plano entero en el que el tipo no está ni siquiera al palo. Si vas a hacer una cosa semipornográfica, hacéla en serio. Es abominable la película, dejáme de joder. Hay un sabio consejo en cine que es: salvo que hagas cine pornográfico, no te excedas en las escenas de amor porque la gente sabe en definitiva que es mentira. Si les das tiempo a que reflexionen, saben que los actores no están cogiendo en serio. Si mostrás un muerto demasiado tiempo, saben que el tipo se está haciendo el muerto y si mantenés mucho tiempo el plano, lo que hacen es ver si respira o no respira. Y cuando se morfan a un tipo



saben que es una pechuga de pollo puesta en una cosa de cera porque saben que no se lo cocinaron al tipo en serio.

**Pasemos a David Lynch.**
A mí no me gusta nada. Me parece, sin embargo, que por momentos logra climas muy atractivos. *Terciopelo azul* me pareció absolutamente tramposa. Es una historia llena de puntos muy oscuros, de claves muy intrigantes y que después no explica. Es una de las soluciones más fáciles de la historia del cine y de la mala literatura: plantear cosas que no tienen lógica y después explicarlas diciendo que fue un sueño.

**Es una forma de no comprometerse con el relato...**
Sí, de no laburar. En *Twin Peaks* las cosas van por el lado del humor, pero es un humor que a mí no me llega. Es un humor muy riesgoso y a mí me gusta un humor mucho más tradicional.

**¿Quiénes son los buenos y los malos en el cine europeo?**
Creo que no hay que juntar al cine por nacionalidades. Creo que hay gente que sabe contar y gente que no. Yo no sé si hay buenos y malos sino gente que me gusta y gente que no me gusta. Me gustaban mucho las cosas de Truffaut. Algunas cosas de Chabrol, de Erich Rohmer. De los tanos, cosas de Damiano Damiani, de Francesco Rosi. En España, cosas de Mario Camus...

**¿Y los menos ortodoxos, como Godard?**
Godard no me gusta nada. No me gustó nunca. A lo mejor *Sin aliento* y pará de contar. Y no sé qué pasaría si la viera ahora.

**¿Almodóvar?**
Almodóvar me divierte. No me deslumbra, no es un tipo que narrativamente diga "qué maravilla". Es un tipo divertido y punto. Las primeras películas eran espantosas, *Mujeres* era una comedia divertida y nada más.

**¿Wenders?**
Wenders me gusta relativamente. Me gustó *París, Texas.* No me gustó tanto *El amigo americano*. Hubo discusiones con críticos muy fanáticos de la película que terminaban tratándome de imbécil porque yo decía que la película estaba muy bien contada pero en los últimos veinte minutos no se entendía nada. Me decían: "no hay que entenderla, hay que amarla". Era un delirio, una película muy confusa.

**¿Qué cine clásico te gusta?**
Me gustan muchos directores americanos del período 30-60. Howard Hawks, Huston, John Ford, Raoul Walsh, Jacques Tourneur. O Billy Wilder, que siguió dirigiendo después del 60. Una de sus últimas películas, *Fedora,* del 77, sobre una actriz tipo la Garbo, es una maravilla. Los westerns de Anthony Mann, como *The Far Country (Tierras lejanas)* y esa joyita *Bend of the River* (*Horizontes lejanos*). Y los de tipos menos famosos como Henry Hathaway, cosas de Delmer Daves, o Budd Boeticher que hizo una serie magnífica de westerns con Randolph Scott, que trabaja en la segunda película de Peckinpah, *Pistoleros al atardecer* (*Ride the High Country*) que es mejor que *La pandilla salvaje.* Incluso Mervyn Leroy. Mankiewicz que era un genio total. Minnelli... Y también Aldrich, o Robert Rossen, cuyas dos últimas películas son excelentes: *Lilith,* con Jean Seberg, una mina internada en un loquero, ninfómana, lesbiana, rayadísima. Warren Beatty es un guardián que viene de Corea y se enamora de ella. Es la destrucción a través del amor. Y *El audaz,* primera parte

de *El color del dinero*. Y los melodramas maravillosos de King Vidor. Y Douglas Sirk, que era un genio total: *Angeles sucios* (*The Tarnished Angels*) plantea una historia de amor impresionante, donde Robert Stack se juega la mujer a los dados. Y *A capa y espada* de Fritz Lang y ...

**Hace poco declaraste que te pareció horrible *El padrino III* [*La Nación*, 8-12-91].**
Los dos primeros *Padrinos* me encantaron. La tercera la veo muy burda. La primera parte es un plomo y la resolución de la película, esos crímenes hechos en paralelo con la ópera, son de cuarta, son de escuela primaria del cine. No se puede creer que un tipo como Coppola haga ese montaje paralelo final. El tipo disfrazado de cura es para que lo arresten en la primera vuelta que dio por el pasillo. Nada más que por la cara de malo que lleva. O meter a la hija de actriz. Te lo explicás porque para ellos es más difícil que para nosotros hacer cine. Hay cosas que tienen que hacer por la guita. Cierran los ojos, ganan plata y esto les permite después encarar una producción propia. Cuando ves los presupuestos que manejan, de cincuenta millones de dólares, te das cuenta de que ya no son dueños de nada. No tienen el menor poder de decisión. A lo sumo pueden tener derecho a opinar. Además tampoco es la época dorada de Hollywood en la que el poder de decisión estaba en un tipo. Había un Irving Thalberg, un Selznick con el cual te tenías que pelear, agarrarte a las trompadas. Y aunque a lo mejor perdías, el tipo era el que tomaba las decisiones y además tenía una visión cinematográfica. En este momento, cuando hablás de cincuenta millones de dólares, no hay un dueño de esa plata, son veinte tipos que son todos empleados de alguien que no saben ni quién carajo es. Y los dueños no están en Hollywood ni en Los Angeles ni en Nueva York; a lo mejor están en Japón.

**Capra decía que ninguna obra de arte se hizo nunca con un comité.**
Lo que pasa es que ahora en Hollywood todo se hace con comités. Es el comité de dirección de la empresa el que en última instancia está decidiendo un montón de cosas; pero ninguno de ellos quiere decidir porque todos se están jugando el puesto. Perder el laburo significa perder la casa, la casa de fin de semana, los cuatro coches. Es pasar de un status muy alto a la ruina. Así es como se diluye la responsabilidad. Pasa, por ejemplo, que cada vez hay más actores que tienen derecho al corte final. Se da el caso de esta película que dirigió Elaine May, *Ishtar*, que costó 60 palos. El corte final lo tenían ella, Dustin Hoffman y Warren Beatty. ¡Tuvieron un año y medio de montaje! Por eso Hollywood está así, le está yendo muy bien económicamente en base a repetir fórmulas, pero no salen del cine de fórmulas. La cosa original que tuvieron durante muchos años ya no existe, nadie quiere pisar terreno desconocido. Piensan que si una película funcionó, lo mejor es hacer algo similar.

**Dijiste que te gustaba Cronenberg ...**
Sí, me gusta *Pacto de amor*, está muy bien. Tampoco me enloquece. Me gusta más Carpenter a pesar de algunas cagadas que hace. Hace cosas muy malas pero siempre es un tipo muy personal y se juega. Su primera película, *Asalto al precinto 13* es maravillosa, es como una remake de *Río Bravo*. *Fuga de New York* es lindísima, *Starman* es una preciosa película. Son películas muy muy lindas, muy originales. *The Thing* (*El enigma de otro mundo*) es un peliculón.

**Las últimas que hizo de terror son muy malas...**
*El príncipe de las tinieblas* no la vi, me dijeron que era muy mala. La última, *Sobreviven*, es muy berreta, es divertida pero demasiado berreta, muy clase B. Para mí Carpenter es uno de los directores más talentosos. Lo que pasa es que se juega a no meterse en el esquema. Son todas producciones de él, no entra con las majors, mantiene su independencia. Le debe costar un huevo conseguir guita para hacer películas.

**Cameron...**
Cameron me gusta, me gusta mucho. Y Verhoeven. *Total Recall* (*El vengador del futuro*) me pareció un peliculón. La crítica tiende a desdeñarla, pero andá a hacerla.

**¿Que te parece la carrera de Schwarzenegger?**
Muy extraña, ¿no?

**Al principio en *Conan* era de piedra.**
En *Conan* estaba fenómeno, ojo. Era de piedra, pero era el personaje. No intentaba hacer nada más que lo que él pudiera hacer. Evidentemente es un tipo muy inteligente, no es ningún boludo.

**¿Lo viste en *Un detective en el kinder*?**
Sí, la película es floja, pero él está fenomenal. Y en *Gemelos* estaba muy bien.

**Hablános de actores que te gustan. Vos dijiste que Luppi era un tipo con presencia en pantalla.**
Absolutamente.

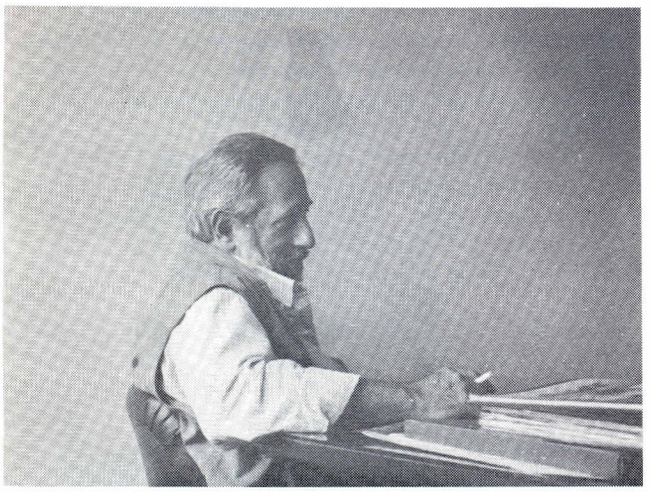


**¿Qué otros tienen esa presencia?**
Hablábamos de Schwarzenegger, él tiene presencia en pantalla. Y si hay una cualidad que no pasa por ser buen o mal actor es la que pasa por el magnetismo o carisma o presencia en pantalla o como quieras llamarlo. Son tipos que hagan lo que hagan te creés absolutamente todo. Tienen una especie de verosimilitud incorporada y un magnetismo que hacen que vos estés pendiente de lo que hacen, hagan el personaje que hagan. Eso es lo que tenía el *Star System*, no se inventó en una mesa de café sobre un papel. Los tipos existían de verdad, eran estrellas. Y a los que quisieron inventar como estrellas hicieron dos o tres películas y desaparecieron.

**¿Qué actor nuevo hay que podría haber sido estrella en esa época?**
Nuevos, creo que Jeff Bridges tiene esa cualidad. Jack Nicholson.

**¿Qué te parecen esos actores que la gente sale diciendo "Qué bien trabaja Fulanito", como Dustin Hoffman?**
A mí Hoffman me gusta pero le veo siempre la hilacha de

actor. Generalmente los actores que componen no me gustan. Yo creo más en la personalidad en pantalla. Hawks decía que lo más importante de la película era el actor. Que la clave de una buena película estaba en el casting, en elegir a los actores por su personalidad. Hay buenos actores que te pueden hacer cualquier papel, dejarse la barba, tirarse harapos y hacer cualquier cosa. Hawks decía que la cosa está en buscar la personalidad del actor que vaya para el personaje. Tenía un ejemplo muy claro. Decía que no podría haber hecho *Río Rojo* sin Wayne. La caminata final que hace Wayne atravesando las vacas cuando parece que va a cagarlo a tiros a Montgomery Clift, sólo lo pudo hacer Wayne por la forma en que caminaba. Ni siquiera era la cara. Era el plano visto de atrás y ver cómo caminaba. Wayne tenía una manera de caminar que se llevaba todo por delante, era seguro, el suelo parecía temblar cuando lo pisaba. Hawks decía que lo podría haber hecho con James Stewart, pero Stewart tiene una manera de caminar absolutamente tímida. Fonda tiene una manera demasiado digna y respetuosa. Nombraba varios actores que habían trabajado con él y eran excelentes actores que podían haber hecho el papel de Wayne pero *Río Rojo* nunca habría llegado a ser *Río Rojo*. Esa es la clave para elegir cualquier personaje. Se basa en la personalidad



y no en lo que pueda dar el actor como calidad de actor o como composición sino en lo que el tipo es. Sin esforzarse, el actor transmite algo que es su personalidad y es lo que tenés que encontrar para que funcione la película. Si no encontrás eso, no quiere decir que esté mal, pero no será lo que podría haber sido.

**¿Entre las mujeres actuales?**
Julia Roberts, es un infierno. Michelle Pfeiffer. Kathleen Turner, que es la mejor actriz de todas.

**¿Qué pasa con el cine del resto del mundo?**
En el resto del mundo, al haber copado Estados Unidos el mercado, las cinematografías chicas se defienden como pueden, en base a subsidios. Por eso bienvenido este famoso diez por ciento que significa que vamos a poder tener una cinematografía chica pero una cinematografía al fin. Si se puede articular bien y poner en práctica vamos a tener una producción anual de, no digo mucho, pero quince o veinte películas. A más de eso no podemos aspirar porque ya vamos a entrar en colisión con los norteamericanos. Entonces no jodamos porque nos van a meter algún censor estilo Tato, como pasó en el 74.

**Habláme del cine argentino.**
Del cine argentino es muy difícil hablar porque no hay una producción industrial. Cuando hay una producción industrial, sí podés entrar a decantar, hay tipos que han sobresalido, que tienen chance de hacer otra película y mostrar todo lo que pueden. De todas maneras, estuve de jurado en La Habana viendo muchas películas latinoamericanas y cuando ves una película argentina decís: ojo que esto es una película, mientras que la gran mayoría no llega a eso. Son de un amateurismo tal que no las podés terminar de ver. Lo que tenemos nosotros es que, por no sé qué extraño mecanismo, hay gente que realmente hace cine en serio.

**¿Cómo se hace para ganar el Oscar a la película extranjera?**
En el caso del Oscar para película extranjera hay una comisión de veinte tipos que no están obligados a verlas todas. El trabajo de promoción es conseguir que todos la vean. Hay que invitarlos a cenar, hacerles el artículo, llevarlos a las proyecciones. Es un laburo de relaciones públicas.

**¿Vos lo harías?**
Si tuviera la plata y alguien que se encargara, no tendría el menor tapujo en que se haga. Pero yo no puedo hacerlo porque no sirvo. A mí si alguien me cae mal se me nota. Si un tipo me cae mal, lo trato mal. A veces creo que estoy siendo super simpático y mi mujer me dice: "Mirá la cara de orto que tenés." No me doy cuenta. No sirvo.

**Aparte del trabajo de promoción, ¿no hay películas hechas pensando en el Oscar?**
No creo. Una película hecha desde un país distante, que no sabés si la van a mandar o no; después compite con cuarenta películas de todo el mundo. No creo que sepas de antemano, está muy lejos. Además, los tipos que votan por película extranjera son de arriba de setenta años, nunca sabés qué carajo es lo que les gusta. ¿Como te explicás si no el Oscar que ganó Garci por *Volver a empezar*? Una telenovela espantosa, un melodrama horripilante que cada diez minutos tenía un playback de tres minutos con música y montaje documental de los paisajes. La película era vergonzosa . Y le dieron el Oscar.

**Y el cine español en esa época era eso...**
No era eso. Estaban las cosas que estaba haciendo Mario Camus, no sé si precisamente en ese año. Las mismas cosas de Pilar Miró...

**¿Saura?**
Saura es muy cambiante. Yo no vi *De prisa, de prisa* que me dijeron que es lo mejor que ha hecho, pero de las primeras de Saura no me gustó ninguna. Pero no sé si en ese momento había otras películas españolas que pudieran competir. Pero de todos modos es inexplicable que la película de Garci haya ganado un Oscar. Son imponderables, nunca no se sabe. Creo que en películas americanas, sí se puede saber, por la manija que les dan. Hay distribuidoras metidas en el medio, las productoras mismas pueden hacer fuerza de veinte maneras distintas para favorecer una película. En el caso de películas extranjeras, generalmente está en manos de distribuidoras chicas que no tienen la fuerza como para manijear nada. Así que creo que es a suerte y verdad. No creo que nadie pueda digitarlo.

**¿Qué pasó todo ese tiempo que no filmaste?**
Es un poco lo que te decía antes. Uno filma cuando puede. Yo tenía un buen ritmo desde el 78, estaba haciendo una película por año. Después del 83 hasta mediados del 85

hice la serie en España (*Las aventuras de Pepe Carvalho*). Después volví, hice la película para la Columbia (*Deadly*), hasta enero del 87. Y a partir de ahí empecé a engancharme en proyectos y ninguno cuajó.

**¿Hablando de Pepe Carvalho, por qué Vázquez Montalbán, el autor de las novelas, habló tan mal de vos?**
Es un poco una pose y además le sirvió para una novela en la que me mata a mí (risas...). El personaje es el director de la serie que se llama Araquistain y ahí cuenta las historias que yo filmé. El gallego, más que nada, se calentó por el personaje. Resulta que tuve que rehacer los guiones y crear una estructura nueva para pasar de dos horas a cincuenta minutos. Después de laburar un mes cada uno por su lado, el guionista volvió con el mismo guión de dos horas al que le había tachado tres frases y lo dejó así nomás. Las nuevas estructuras se las mandaron a Vázquez Montalbán para que él aportara cosas. Lo más que hizo fue marcar tres hojitas que decían "Carvalho nunca diría tal cosa", "en esta historia me gusta más la original", boludeces así. Ahí yo le pregunté a los españoles qué querían hacer. "Tus historias son mejores", dijeron. Entonces hice todo yo.

**El personaje tiene poco que ver con el de las novelas...**
El personaje tiene que ver, me tuve que tragar todas las novelas para hablar de esto. El Carvalho de las novelas es un tipo muy desagradable, no es nada simpático. Por más que la serie quería ser fuerte, con punch y demás, no se puede poner un tipo cagando y pajeándose en el baño. Si se quiere una serie para vender en toda la televisión europea, vamos a lo clásico. El protagonista de una serie de ocho capítulos tiene que ser un tipo simpático. La gente se tiene que poder identificar con el tipo. El asunto de que se pase media historia comiendo es lo más anticinematográfico que hay. ¿Qué ibamos a hacer, dar recetas de cocina? Que el tipo pasee por las calles de Barcelona y le parezca maravillosa la ropa tendida en las calles y todo el lumpenaje de los barrios bajos, está bien de telón de fondo, como lo está, pero nada más. Eran cosas que en una historia policial de cincuenta minutos no las podés meter. Y lo que más le gusta de las novelas a Vázquez Montalbán es justamente lo que voló. Pero a lo que yo me opuse frontalmente fue a la quema de libros por una cuestión ideológica. Yo no entiendo cuál es la broma. Y no es que queme libros malos, quema libros buenos. Yo no lo entiendo. Incluso se lo hago decir a uno de los personajes que dice: "ésa es una broma contracultural pasada de moda". La quema de libros la asocio inmediatamente con el nazismo, con el fascismo, la represión. El libro más bien es un instrumento liberador de toda la vida. Alfabetizar gente en Latinoamérica ha significado tratar de liberar un continente; que no se haya logrado es otra cosa. Pero yo, quemar libros, no los quemo. Los quemé en un solo capítulo donde él se enamoraba de un travesti sin saber que era travesti y quemaba un libro de Freud que hablaba sobre el erotismo anal (risas...). La bronca no fue tal. El defendió su personaje. Defendió su pan de todos los días. Si él tenía lectores que seguían ese personaje que era de una determinada manera, no podía avalar una serie donde ese personaje estaba muy cambiado. Siempre dijo que técnicamente era la mejor serie que se hizo en Televisión Española pero que fue el mayor asesinato de la historia de la literatura. Hace dos festivales coincidí con él en el jurado de La Habana, no hay ningún rencor.

**Una pregunta medio pasada de moda. Vos sos un tipo "de izquierda" y con un gran amor por el cine americano. Alguna vez te habrá traído discusiones.**
Sí, pero no sé por qué. En el cine americano hay una forma de narrar que en todo caso es mucho menos reaccionaria que una narrativa que se supone muy política. Yo admiro mucho la forma narrativa del cine americano, pero eso no quiere decir que esté de acuerdo con todas las películas que han hecho. Pero tienen una manera de contar que es la que a mí me gusta. Por el ritmo, por las elipsis, por la falta de subrayado, por la sequedad de las cosas, por mostrar la psicología del personaje a través de la acción y no a través del discurso. Eso es lo que tiene el buen cine americano de una determinada época, tampoco hablamos del cine americano actual.

**¿Y vos dirías que una forma de narrar opuesta, con más retórica, sería "reaccionaria"?**
El cine ruso es totalmente reaccionario. Más aburrido y más ortodoxo, en el sentido peyorativo de la palabra, que el cine ruso no hay. Te apoliyaste a los diez minutos. Es totalmente absurdo.

**¿Cuál te gusta de tus películas?**
La única que me gusta es *Un lugar en el mundo.* Me gusta en serio, estoy contento. Reconozco que las otras películas están bien pero se me crea una relación de amor-odio. Mientras las estoy haciendo me encantan, pero cuando las terminé me jode volver a verlas. No las puedo disfrutar como público. A la que más cariño le tengo es a *Tiempo de revancha* por la repercusión, pero me cuesta mucho verla.

**¿*Deadly* es tan mala como decís?**
Por ahí no es tan mala. Yo soy muy autocrítico, a mí no me gusta nada. La Columbia hizo el montaje final, le sacó los únicos rasgos de inteligencia que tenía la película pero igual no tenía arreglo. La película era fallida desde el vamos. Uno por omnipotencia piensa que, aunque el guión es flojo, como te las sabés todas, vas a hacer una buena película. Pero es mentira. La clave de esta película es que no tiene premisa. No tiene motor. Hagas lo que hagas da igual, no tiene arreglo. Entrás, te sentás una hora y media en el cine y si no la hubieras visto sería lo mismo. Es el problema de la película, con el montaje de la Columbia o el mío. Tengo la distribución en la Argentina, pero no la quiero mostrar. Podría ganar unos mangos pero suponéte que viene un periodista y tengo que hacer la promoción. ¿Qué le digo, con qué cara le hablo bien de la película?

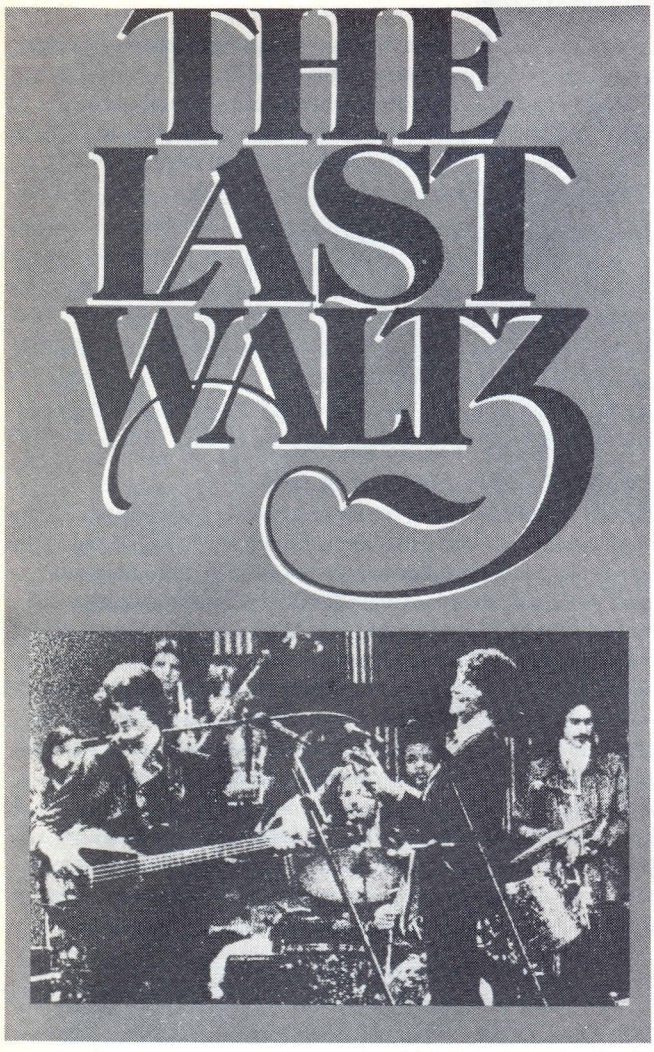
**¿Tenés un cassette para que la podamos ver?**
Sí, pero no se los pienso dar (risas...). De todos modos, si la quieren ver, está editada en Estados Unidos y Europa... (pausa), pero por suerte debe ser inconseguible (más risas...).

**Por último, ¿cuáles son tus cinco películas favoritas?**
*Río Rojo* (Hawks, 1948), *El Dorado* (Hawks, 1966), *Bésame mortalmente* (Aldrich, 1955), *Retorno del pasado* (Tourneur, 1947), *Sed de mal* (Welles, 1958).

El Cine Según...

**Entrevista de Gustavo Noriega y Quintín.**
**Fotos de Flavia de la Fuente.**

**The Last Waltz** *(El último rock).* EE. UU., 117 min., color, 1978. **Dirección:** Martin Scorsese. **Producción:** Robbie Robertson. **Productor ejecutivo:** Jonathan Taplin. **Diseño de producción:** Boris Leven. **Música: The Band** solo: Don't Do It, Up on the Cripple Creek, It Makes No Difference, The Weight, The Night They Drove Old Dixie Down, Ophelia, tema de *El último vals*, Shape I'm in, Stage Fright, Old Time Religion, Evangeline, Genetic Method/Chest Fever. **The Band** con: **Ronnie Hawkins**, Who Do You Love?; **Dr. John**, Such a Night; **Neil Young**, Helpless; **The Staples**, The Weight; **Neil Diamond**, Dry Your Eyes; **Joni Mitchell**, Coyote; **Paul Butterfield**, Mistery Train; **Muddy Waters**, Manish Boy; **Eric Clapton**, Further Up on the Road; **Emmylou Harris**, Evangeline; **Van Morrison**, Caravan; **Bob Dylan**, Forever Young, Baby Let Me Follow You Dow; **todos más Ron Wood y Ringo Starr**, I Shall Be Released. **Poemas: Michael McClure**, Introduction to the Canterbury Tales; **Lawrence Ferlinghetti**, Loud Prayer.




El 25 de noviembre de 1976, uno de los más grandes grupos de la historia del rock americano, **The Band,** tocó su concierto de despedida en el Winterland Arena de San Francisco. Duró siete horas y tuvo como invitados a la élite del rock y afines de los setenta. Desde el legendario cantante de blues, Muddy Waters, hasta la sofisticada Joni Mitchell, pasando por Dylan, Neil Young, Van Morrison, Clapton y hasta Ringo Starr y Ron Wood, que funcionaban como representantes de los Stones y de los disueltos Beatles, para mostrar la importancia del evento. La película es mucho más que la filmación de un recital. Es, por una parte, un festejo del que Martin Scorsese participó como un devoto más de la música que lo acompañaba desde su adolescencia y que era parte esencial y trascendente de su mundo, tan ligado a la experiencia religiosa. "El rodaje de *The Last Waltz*", declaró una vez, "fue la experiencia más hermosa de mi vida". El concierto —en el Día de Acción de Gracias— es además una celebración de los sobrevivientes y un homenaje a los caídos. El recuerdo y la sensación de que cualquiera de los que subieron a ese escenario podría estar muerto se expresa en los reportajes pero además no deja de notarse entre los alegres intercambios de camaradería. (De hecho, Richard Manuel se ahorcaría diez años más tarde.)

**The Band,** formada por los canadienses Robbie Robertson (guitarra, composición, coros), Rick Danko (bajo, voz), Richard Manuel (piano, voz), Garth Hudson (teclados, acordeón) y el nativo de Arkansas Levon Helm (batería, voz) se disuelve en 1976 porque sus integrantes creen que han llegado al final de una experiencia límite: después de dieciséis años de tocar juntos en la carretera, están exhaustos y asustados: saben que muchos de sus colegas quedaron en el camino muy jóvenes por hacer la vida que ellos mismos han llevado por demasiado tiempo.

**The Band** fue un conjunto fuera de lo común. Básicamente fue un sonido, único, inconfundible, adictivo. Una particular mezcla de las raíces de todos los tipos de música rural de los Estados Unidos y una historia de muchos años en todo tipo de escenarios acompañando a grandes figuras del blues, el country, el R&B. Dos pianos y un sonido muy rítmico, decididamente acústico y con tres muy buenos cantantes solistas, especialmente el baterista Helm, mientras que Robertson, líder del grupo, brillante guitarrista y compositor que desarrollaría luego una interesante carrera como solista, no hacía más que coros. Letras con un fuerte acento campesino, que encarnaron una simpatía de gente del Norte por ciertas tradiciones del Sur. *The Night They Drove Old Dixie Down*, por ejemplo, es un himno antibélico (y antiyanqui) que entona un trabajador contra la expoliación del Sur por parte ejército de la Unión después de la guerra civil.

**The Band** era la manera en que Bob Dylan solía llamar al grupo que lo acompañó en muchas de sus giras mundiales de los 60. Durante mucho tiempo acompañantes del famoso autor y cantante, son recordados por mucha gente en ese papel. Pero fueron mucho más que eso. A punto tal que los fanáticos de Dylan que escuchamos hoy los discos que grabaron juntos con un poco menos de apasionamiento, deseamos frecuentemente que el solista desaparezca para disfrutar del armonioso y pausado brillo de la banda.

El concierto y la filmación son perfectos. Los músicos están felices y relajados. Scorsese, que estaba en pleno montaje de *New York, New York,* lo interrumpió para registrar el concierto. Hizo traer la escenografía de *La Traviata* y los candelabros de *Lo que el viento se llevó.* Preparó un guión de 200 páginas donde describía la iluminación y los movimientos de siete cámaras que rodaron simultáneamente. Luego grabó en estudios dos números más, reportajes y el vals-logotipo y finalmente montó cada canción personalmente a lo largo de dos años. Las cámaras penetran en el recital con una fidelidad perfecta, captando cada detalle, envolviendo con excepcional cuidado a los músicos, sin distraerse un instante con tomas del público con el que, sin embargo, el espectador comparte toda la emoción y el placer.

*The Last Waltz*, una película mayor de Scorsese, una ocasión musical irrepetible, no está editada en video en la Argentina.

**Quintín**



# En la frontera de la ley

*Orson Welles analiza su película* Touch of Evil

**Entrevista de A. Bazin, C. Bitsch y J. Domarchi, 1958.**
**Conferencia de prensa Festival de Bruselas, 1958.**

**Pregunta: *Sed de mal* es la primera película que usted rodó en Hollywood en muchos años. ¿Encontró un clima diferente en la capital del cine?**
**Orson Welles:** Sí, muy diferente. Y lo que encontré en Hollywood, es triste decirlo, lo encontré en alguna medida en todo el mundo. La industria del cine está en plena crisis. Esta crisis es más pronunciada en Hollywood, tal vez porque Hollywood es más grande, tal vez porque se deja arrastrar por el pánico más rápido que las otras comunidades. Encontré una real desesperación que, por otra parte, no era nada compatible con la situación actual, porque, y nosotros lo sabemos bien, los films interesantes atraen hoy más público que nunca. Son sólo las películas muy malas, los productos de pacotilla, baratos, los que comercialmente no funcionan más. La necesidad de que una industria de masa se deba convertir ahora en una industria de calidad, en otras palabras, que se deba pasar de la fabricación de Ford a la de Rolls-Royce, ha desorientado al pequeño mundo de Hollywood.

**¿A qué público se dirige *Sed de mal*?**
Intenté hacer una película que interesara a todas las categorías sociales, la gente de todas las edades y de todas las latitudes. Creo que es el deber de todo cineasta esforzarse por esto. Se logre o no, ése es otro asunto. Hice un esfuerzo sincero por hacer un film seductor que lograra despegar a la gente de la pantalla chica. Pero, en el caso de *Sed de mal*, no sirvió para nada porque el film se distribuyó sin publicidad y pasó completamente inadvertido.

**Apuntando a una audiencia tan amplia, ¿cuidó más el tema o el estilo?**
Los dos. En cuanto al tema, me lo impusieron. No me presenté al estudio y dije: "Quiero filmar esta historia". Ellos ya la tenían. Respecto de la dirección, me la ofrecieron de casualidad. Tantearon a Charlton Heston para el papel principal: "¿Quién más está en esta película?", preguntó. Le respondieron: "Pensamos que podríamos tener a Orson Welles". Heston creyó que le querían decir: "Como director" y, enseguida contestó: "Actuaría en cualquier película que



dirigiera Orson Welles". Bueno, pensaron los del estudio, más vale pedirle que realice el film. Heredé, entonces, una novela policial que no tiene ninguna relación con la historia que van a ver, que transcurría en un lugar distinto de la frontera mexicana. Fundamentalmente, transformé el guión reescribiendo algunas escenas antes de la primera vuelta de manivela y otras durante el rodaje, remodelando la historia para darle la forma —buena o mala— que ya van a ver... en fin, que van a ver más o menos. Mi rol de autor, en esta película lo ejercí dentro de ciertos límites que eran los que me imponían los elementos que había heredado. Por otra parte, como se debe hacer con una película que se pretende que abarque a un público amplio, me esforcé por darle un estilo que tuviera un valor, un interés tanto para los cinéfilos serios como para los chicos que van al autocine. Es una hazaña, pero todo gran film debe ser una hazaña que, de una forma o de otra, logre satisfacer a ese abanico gigantesco de espectadores.

**Supongamos que usted hubiese hecho *Sed de mal* en Francia, partiendo de la misma novela: ¿habría hecho una película diferente?**
No. Cuando estábamos en la mitad del rodaje le dije a Charlton Heston que si yo tuviera como él un porcentaje sobre las ganancias del film pediría una parte sobre su explotación en Europa, porque yo sentía que *Sed de mal* sería, por su naturaleza misma, una película más europea que americana. No fue intencional, se dio así.

**Nos gustaría analizar el personaje ideal que atraviesa todas sus películas, desde *El ciudadano* hasta *Sed de mal*. ¿Se trata, como dice Truffaut, del genio que no puede evitar hacer el mal, o hay que buscar en él una cierta ambigüedad?**
Es un error creer que le encuentro alguna gracia a Quinlan. Para mí es odioso: no hay ambigüedad en su carácter. No es un genio; es un maestro en lo suyo, un maestro de provincia, pero un hombre detestable. Lo que hay de personal en mi película es mi odio por el abuso de poder de la policía. Y como es obvio, es más interesante hablar de los abusos de poder usando a un hombre de un cierto volumen —no solamente físico sino de personalidad— que a un policía común. Quinlan es, entonces, mejor que un policía ordinario lo que no impide que sea despreciable. No hay ninguna ambigüedad. Pero siempre se puede sentir simpatía por un crápula, porque la simpatía es una emoción humana. Así se explica mi ternura hacia gente por la que no disimulo para nada mi repugnancia. Y este sentimiento no se da porque sean personas más dotadas, sino porque son seres humanos. Quinlan es simpático por su humanidad, no por sus ideas. No hay la menor parcela de genio en él: si parece que la hay es que cometí un error. Quinlan es un buen técnico; conoce bien su trabajo: es una autoridad. Pero porque es un hombre de una cierta envergadura, un hombre de corazón, no se puede evitar sentir simpatía por él: él es, pese a todo, un ser humano. Creo que Kane es un hombre detestable, pero siento mucha simpatía por él como ser humano.

**Filmografía de Welles**

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 1938 | *The Hearts of the Age* | |
| * | 1941 | *Citizen Kane* | El ciudadano |
| * | 1942 | *The Magnificent Ambersons* | Soberbia |
| * | 1946 | *The Stranger* | El extranjero |
| | 1948 | *Macbeth* | |
| * | 1948 | *The Lady From Shangai* | La dama de Shangai |
| | 1952 | *Othello* | |
| | 1955 | *Mr. Arkadin* | Raíces en el fango |
| * | 1958 | *Touch of Evil* | Sed de mal |
| | 1963 | *The Trial* | El proceso |
| | 1966 | *Chimes at Midnight* | Campanadas de media... |
| | 1967 | *The Immortal Story* | Historia inmortal |
| | 1974 | *Fake /F for Fake* | |

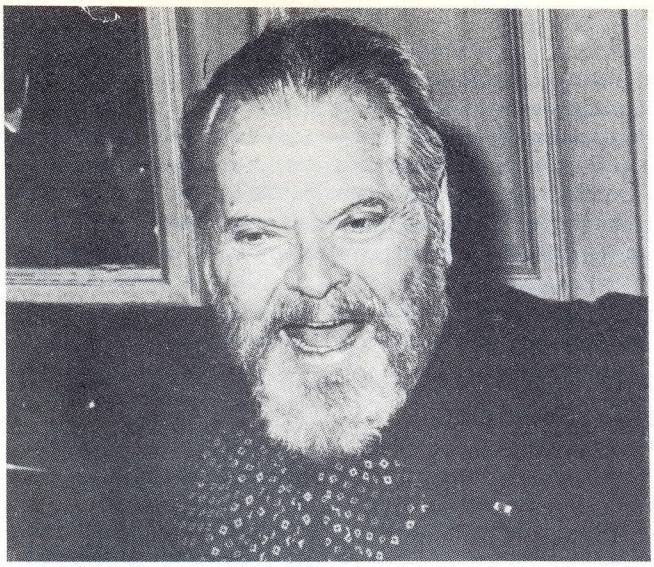
(*) Disponible en video

**¿Y Macbeth?**
Lo mismo. Más o menos conscientemente interpreté, ustedes saben, muchos papeles de tipos sucios. Detesto a Harry Lime, ese crápula del mercado negro. Detesto a todas esos personajes horribles que interpreté. Ellos no son "pequeños" porque yo soy un actor para grandes personajes. Como ustedes saben, en el viejo teatro clásico francés había siempre actores que hacían de reyes y otros que no: yo soy de los que hacen de reyes. Es así por mi personalidad. Por lo tanto, siempre hice papeles de jefe, de gente que tiene una importancia extraordinaria: debo siempre ser *bigger than life*, más grande que en la realidad. Es un defecto de mi naturaleza. No hay que creer que hay algo de ambiguo en mis interpretaciones. Mi personalidad es la responsable, no mis intenciones. Porque es muy difícil para un artista, un creador, ser también actor: corre el riesgo de ser mal interpretado. Porque entre lo que yo digo y lo que ustedes oyen está mi personalidad. Y una parte del misterio, de la confusión, del interés, de todo lo que se puede encontrar en el personaje que interpreto, viene de mi propia personalidad y no de lo que digo. Me encantaría no actuar nunca más en un film: actúo porque me permite, a veces, conseguir que me den también la dirección de la película. Si hay ambigüedad es porque actué demasiado en las películas. Por supuesto, Quinlan es un personaje moral, pero yo detesto esa moral.

**¿Ese sentimiento de ambigüedad no está reforzado por el hecho de que al final Quinlan tiene la razón ya que el joven mexicano es el culpable?**
Pese a todo está equivocado: es sólo una cuestion de azar. ¿A quién le importa si tenía razón o no?

**¿No es importante?**
Depende de su punto de vista. Yo creo en todo lo que dice el personaje interpretado por Heston. Yo podría decir lo mismo que dice Vargas. Habla como un hombre educado según la tradición liberal clásica, que es absolutamente mía. El ángulo bajo el cual hay que ver el film es el siguiente: mi palabra está en todo lo que dice Vargas. Además, más vale ver a un asesino libre que a la policía autorizada a abusar de su poder. Si hay que elegir entre el abuso de poder policial y dejar un crimen sin castigo, hay que elegir por el crimen no castigado. Este es mi punto de vista. Tomemos el hecho de que el joven mexicano es realmente culpable: ¿cuál es su culpabilidad? Esto no nos interesa. La película se trata de otra cosa. Este hombre no es más que un nombre en el diario: a nadie le importa si es culpable o no. Es sólo un incidente del guión. Ellos atraparon al verdadero culpable. Pero es un hecho absolutamente anecdótico, no es central respecto del tema de la película: *el culpable es Quinlan.* Y cuando André Bazin escribe que Quinlan es un gran hombre, etc., es porque Menzies, el amigo de Quinlan dice que es un gran hombre. Nadie más lo dice. Y Menzies lo dice porque lo cree sinceramente: esto define el personaje de Menzies y no el de Quinlan. Este es el adiós de Menzies. Y como Menzies lo adora, el tema real del guión es la traición, la terrible necesidad de Menzies de traicionar a su amigo. Y allí sí hay una ambigüedad, porque yo no sé si él debería o no haberlo traicionado. No, no lo sé. Y yo fuerzo a Menzies a traicionar, pero la decisión no viene de él y, francamente, en su lugar, yo no lo hubiera traicionado.

**¿Entonces, su simpatía por Quinlan no es más que humana, no moral?**
Absolutamente. Mi simpatía está con Menzies y sobre todo con Vargas. Pero, en este caso, no es una simpatía humana.



Vargas no es muy humano. ¿Cómo podría serlo? Es el héroe de un melodrama. Y en el melodrama, la simpatía humana se queda con el traidor. Voy a ser claro respecto de mis intenciones. Lo que digo con este film es lo siguiente: creo con firmeza que, en el mundo moderno, debemos elegir entre la moral de la ley y la moral de la simple justicia, es decir, entre linchar a alguien o dejarlo libre. Prefiero que un asesino esté libre antes que la policía lo arreste por error. Quinlan, sirviéndose de la policía, desea asesinar en nombre de la ley más que llevar a los culpables a la justicia. Y éste es el argumento fascista, el argumento totalitario, contra la tradición de la ley y de la justicia humana tal como yo las entiendo. Así, para mí, Quinlan es la encarnación de todo aquello contra lo que lucho, política y moralmente hablando. Estoy contra Quinlan porque quiere arrogarse el derecho de juzgar: y eso es lo que yo detesto sobre todas las cosas, la gente que quiere hacer justicia por su mano. Creo que uno no tiene derecho de juzgar más que a través de una religión o una ley. Si uno decide por uno mismo si alguien es culpable, bueno o malo, es la ley de la selva, la puerta abierta a aquellos que linchan a sus pares, a los gangsters que se pasean por las calles. Pero debo querer a Quinlan por algo que yo le di: el hecho de amar a Marlene Dietrich, que haya sido baleado por defender a un amigo, el hecho de que tenga un corazón. Pero todo aquello en lo que él cree es detestable. Kane es un hombre que se abusa del poder de la prensa popular y se conduce también contra la ley, contra toda la tradición de la civilización liberal. El también ignora lo que yo considero la civilización y trata de ser el rey de su universo, un poco como Quinlan en su ciudad de frontera. Es en este plano que esta gente se encuentra. Y también se encuentran con Harry Lime, con su desprecio por todo, que intenta ser el rey de un mundo sin ley. Toda esa gente va junta, y expresan, cada uno a su manera, las cosas que yo más detesto. Pero yo amo y comprendo. Tengo una simpatía humana por esos diferentes personajes que creé. Y moralmente los encuentro a todos detestables, moralmente detestables, no humanamente. Goering, por ejemplo, era un hombre detestable, pero uno igual siente simpatía por él: había en él algo tan humano, incluso durante el proceso.

**En cambio, Himmler era un gangster perfecto.**
Sí, aunque no hay nada que decir sobre él. Pero a Goering, se lo puede mirar y decir: ése es mi enemigo, lo odio, pero es humano, tiene una textura humana, pero no una moral.

**Por ejemplo, en *Sed de mal*, el personaje del conserje nocturno.**
Un loco shakespeariano total, totalmente al margen de la historia. Y ese papel es totalmente improvisdo: no se escribió ningún diálogo para él. Contraté al actor y construí el personaje improvisando. Un célebre crítico americano vio la película y la detestó sobre todo por ese personaje. Estaba sorprendido: ¿por qué un personaje así? Pero, ¿por qué no? Y, no se encuentra a nadie así en la vida. Y bueno, hay alguien así en mi película. Este crítico se sintió verdaderamente shockeado por el conserje nocturno y también muchos otros americanos. Yo, por mi parte, soy muy americano: mis gustos no chocan demasiado con los del americano medio, en cambio chocan sobre todo con los de los intelectuales americanos. Es muy curioso. No es mi intención, es simplemente así. Los intelectuales americanos me resultan totalmente ajenos, no logro comunicarme con ellos. Trato, pero cuando por casualidad les gusta una de mis películas es por razones equivocadas. Sé que se sintieron shockeados por el conserje nocturno porque es un verdadero loco, un verdadero payaso lunar. Me parece que una silueta lunar como ésa debía fatalmente nacer del clima que la rodeaba. En otros términos, su justificación dramática es que el horror que lo rodea no puede engendrar un personaje de otro tipo, algo distinto de una figura isabelina. Y el tipo está maravilloso en su papel: aparece como un personaje de las viejas historias de fantasmas.

**¿Y el personaje de Marlene Dietrich?**
Su personaje es el de una prostituta. No es la portadora de la palabra del autor. Habla como una prostituta que amó a Quinlan. Aporta un juicio humano, no uno moral. Esta es una distinción muy importante.

**¿Que su mujer haya sido estrangulada, no es, en cierta medida, excusar a Quinlan?**
Es verdad: es el origen de su comportamiento. Antes él era un hombre de una cierta envergadura y se transformó en lo que es a causa de esa experiencia. A partir de ese momento le declaró la guerra a los jueces, a la ley, a la Constitución, a todas las ideas liberales, absurdas a sus ojos y que cada vez cansan más a la gente. Buscando desesperadamente una solución para lograr su venganza, elige la de la autoridad. Sin embargo, un policía puede ser cualquier cosa menos juez, y es en eso que Quinlan se equivoca: en ser primero juez y luego policía. Que descubra al culpable es un hecho anecdótico... y así sucedía en la historia que heredé.

**¿Usted no está para nada de acuerdo con la frase: "El fin justifica los medios"?**
Para nada. Quinlan es un criminal porque, si el hecho de llevar a un asesino frente a un tribunal es una tarea importante y justa, pierde toda importancia si se lo logra a expensas de los derechos y de la dignidad del hombre. Perdonen este pequeño discurso.

**Muchas veces, en sus películas, les dio oportunidades a actores y colaboradores nuevos. ¿Usted descubrió al compositor de *Sed de mal*, Henry Mancini?**
No. Trabajé con él y le dije lo que quería, pero no lo descubrí. No hay ningún debutante en este film. Al contrario, hay entre los actores muchos de mis viejos amigos. Algunos, como Joseph Cotten y Mercedes McCambridge, actuaron sin que se les pague para testimoniarme su amistad. Marlene Dietrich no tenía contrato: se nos unió en el set, el estudio ignoraba la existencia de ese personage y, más aun, que ella lo iba a interpretar. Cuando el director de producción vio a Marlene Dietrich maquillada delante de la cámara, exclamó: "¿Qué está pasando aquí?". Le contesté: "Es una pequeña sorpresa".

**¿Tuvo total libertad durante el rodaje?**
Me dieron carta blanca durante toda la duración del rodaje,

fue una experiencia magnífica y feliz. Luego, cuando se terminó la filmación, el estudio cerró y todo el mundo fue despedido. No sé exactamente cuántos, pero echaron más o menos a quinientos empleados. Fue la gran reorganización, período durante el cual nadie sabía muy bien lo que pasaba. El productor —yo no produje el film— Zugsmith, se fue a trabajar a la MGM. Perdón, esto es muy aburrido. No son más que intrigas palaciegas. En síntesis, de pronto no hubo más productor, no se me permitió terminar el montaje y agregaron dos o tres escenas que yo ni escribí ni dirigí. Nunca me invitaron a ver mi film terminado, ni siquiera al preestreno. Esta noche voy a ver *Sed de mal* por primera vez.

**¿Tenían derecho a impedirle que termine su obra?**
En Estados Unidos el director no puede ejercer ningún control sobre su película. El propietario es el hombre que aporta el dinero: uno trabaja para él y tiene el derecho de hacer lo que mejor le parezca.

**¿Cree que va volver a trabajar para la Universal?**
Aparentemente no, después de toda esta historia. No me tienen contratado y estoy seguro de que no me dejarían ni siquiera entrar al estudio. Han hecho todo lo posible para que la película no sea presentada aquí [Festival Mundial del Film en Bruselas], y no sé bien por qué. Lo único que decían —cito textualmente— era que: "*Sed de mal* no es una película de festival." Ustedes verán si lo es o no: yo no sé. Además de estas dificultades, también tuve problemas con la censura, porque el malo es un policía americano y el héroe un policía mexicano; pero estoy feliz de poder reconocer que luego de algunas semanas de debates, terminé por ganar la causa y la censura me permitió hacer *Sed de mal* totalmente según mi idea original. *Touch of Evil*... No sé dónde habrán encontrado ese título, ni lo que significa, pero suena bastante bien. En un principio, el título de la película era *Badge of Evil*, el mismo título de la novela policial. El sentido era aun más confuso. Soy absolutamente incapaz de encontrarle un título a lo que sea. Es una especie de carencia que tengo: "cosa" es más o menos todo lo que puedo imaginar como título. Tampoco fui yo el que tuvo la idea de bautizar a mi primer film *Citizen Kane*.

**¿Volverá a trabajar en Estados Unidos?**
Iré adonde encuentre trabajo. Iré a Saigón si hay una película para hacer en Saigón. Nosotros somos actores ambulantes, recorriendo el mundo en busca de trabajo.

**¿Y ahora?**
¿Y ahora qué? ¡Busco trabajo!

**¿Necesita dinero? ¿No es usted un artista?**
Excelente pregunta. Necesito dinero para hacer mis películas. El cine es el juguete más costoso que se haya inventado. Si fuera escritor o pintor no tendría que pagar más que una lapicera o algunos pinceles. Como director, necesito entre uno y dos millones de dólares para poner el pincel sobre la paleta. Por ejemplo, estoy rodando *Don Quijote*. ¿Cómo hice para hacer este film? Financiándolo con el dinero que había ganado durante dos años y medio. Ahora, me hace falta ganar el dinero necesario para las tres últimas semanas del rodaje y terminarlo. [Esta película quedó inconclusa.] Luego, no me queda más que actuar en muchas películas para hacer nuevos ahorros, a menos que tenga la suerte de que alguien me proponga hacer un film.

**¿Rechaza muchas ofertas o tiene verdaderamente dificultades para encontrar productores?**
No hice más que ocho películas en veinte años. En consecuencia, tengo dificultades, ya que nunca rechacé una oferta.

**Entre los tantos papeles que interpretó debe haber algunos más queridos que otros.**
Mientras filmamos me gustan todos los papeles. Después no los quiero más, porque ya no puedo cambiar nada. Pero cuando el personaje está muerto en una caja es muy desagradable. De todas formas, no me siento esencialmente un actor de cine. Mis facultades de actor se adecuan más al teatro. Debo hacer un gran esfuerzo para lograr el efecto cinematográfico apropiado que a un actor de cine nato le sale instintivamente. Tengo necesidad de apelar a un proceso mental complejo para alcanzar lo que Gary Cooper obtiene con sólo respirar, lo que Raimu lograba por su sola presencia y, además, no estoy siempre seguro de lograrlo.

**¿Todo depende probablemente del director, si éste ayuda o no al actor?**
Por supuesto. Pero, en definitiva, hay muy pocos directores de cine en el mundo: hay grandes directores que no son directores de actores, sino técnicos; hay otros que no son más que directores de actores y sólo algunas excepciones reúnen ambas condiciones. Me gustaría que el hombre que está sentado a su derecha [se refiere a Jean Renoir] saliera de este cuarto para que yo pueda decir que él es una de esas excepciones. Un verdadero cineasta, un cineasta puro es tan difícil de encontrar como todo lo que es puro. La dirección de cine es el oficio en el cual proliferan más los mediocres. Una vez que se dio el primer paso, no existe otro oficio que se pueda ejercer durante treinta años sin que nadie se dé cuenta de que uno no sabe ni siquiera escribir su nombre. Porque si a uno se le da un buen guión, uno no tiene más que venir a la mañana, decir "Buenos días" a todos, "cámara", "corten", "un poco más rápido", "un poco más lento", tener un carácter un poco misterioso, ¿y quién se va a dar cuenta de que uno no vale nada? La dirección de cine es un refugio maravilloso para los mediocres. ¡Es tan fácil engañar a todo el mundo! Sobre todo en un país en donde la industrialización está tan avanzada como en Estados Unidos y en donde todo está hecho para facilitarle las cosas: maravillosos montajistas, operadores, guionistas, toda una espléndida maquinaria. Si un mal director de cine hace una mala película uno se pregunta quién es el responsable: tal vez el guión no era gran cosa, tal vez... nadie sabe. Por el contrario, la ironía y la paradoja de nuestro oficio es que cuando un buen director hace un film malo, el mundo entero sabe que él es el culpable... y se lo dicen: se sabe, un gran director de cine se ve a través de sus películas. Pero a través de la mayor parte de las películas no se ve nada. Se podrían rotar en todo el mundo los directores de cine y mañana habría uno distinto en Estocolmo, otro en Roma... En el 95% de las películas, no se notaría nunca la sustitución. Pero en el 5% restante la diferencia saltaría a los ojos. Es imposible confundir un film de Jean Renoir con uno de cualquier otro: Renoir escribe su nombre en cada imagen.

**Fragmentos de entrevistas de *Cahiers du Cinéma*, 1958. Selección y traducción de Flavia de la Fuente.**

**Touch of Evil** *(Sed de mal / Sombras del mal)*. EE. UU., 95 min., ByN, 1957-58. **Dirección:** Orson Welles. **Producción:** Albert Zugsmith. **Guión y diálogos:** Orson Welles, adaptación libre de la novela de Whit Masterson *Badge of Evil*. **Fotografía:** Russell Metty. **Música:** Henry Mancini. **Montaje:** Virgil W. Vogel, Aaron Stell. **Escenas adicionales a pedido del estudio dirigidas por** Harry Keller (no aparece en los créditos). **Intérpretes:** Orson Welles *(Hank Quinlan)*, Charlton Heston *(Ramón Miguel "Mike" Vargas)*, Janet Leigh *(Susan Vargas)*, Joseph Calleia *(Pete Menzies)*, Akim Tamiroff *("tío" Joe Grande)*, Marlene Dietrich *(Tanya)*, Dennis Weaver *(conserje nocturno)*, Joseph Cotten *(médico forense)*, Zsa Zsa Gabor *(dueña de un bar)*, Mercedes McCambridge *(jefa de la pandilla)*.

(Algunos planos se cambiaron sin la supervisión de Welles quien desaprueba el montaje final. El primer Festival de París [1975] presentó una versión íntegra de 108 minutos.)

# Twin Peaks: La belleza del mal

*David Lynch continúa su política satánica por otros medios en su serie televisiva, que en la Argentina sólo pudo verse hasta ahora por cable*

**por Eduardo Hojman**

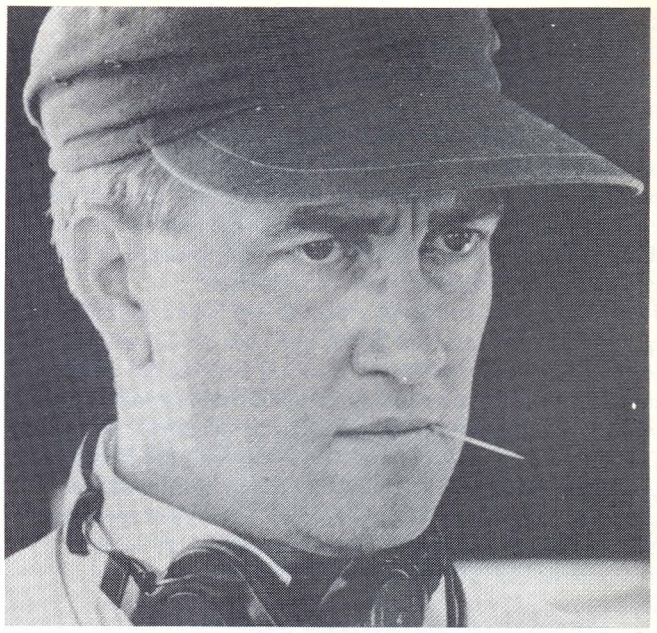
David Lynch quizá decidió inscribir su credo cinematográfico en la primera escena de *Terciopelo azul*: filma un travelling aéreo sobre un típico pueblito de Estados Unidos que representa de manera extrema el *American Way of Life*; sin detenerse, la cámara se interna en un jardín, y luego en el césped de ese jardín, hasta encontrar, entre las briznas, una oreja humana tachonada de hormigas.

El tema, entonces, parece ser lo que hay *detrás*. Detrás de la fachada, detrás de lo conocido, de la luz de día. Y así como en aquella película el joven recién llegado (Kyle MacLachlan) destapa la olla y encuentra la intensidad del mal, en **Twin Peaks**, la miniserie celebrada y criticada con igual violencia, el pretexto es el brutal asesinato de Laura Palmer, hija dilecta de un pueblo deliciosamente provinciano, y el catalizador es el agente del FBI Dale Cooper, también interpretado por McLachlan, enviado a resolver el crimen.

Sorpresa: **Twin Peaks** tiene 30 episodios de alrededor de 40 minutos cada uno, y el homicidio de Laura Palmer se resuelve, más o menos, en el capítulo quince. A partir de ese momento, está claro que la pregunta no es "¿Quién mató a Laura Palmer?" sino "¿Qué hay detrás de Twin Peaks?". Especialmente cuando se sabe que el verdadero culpable del asesinato es el mismísimo Mal, encarnado por un tal Bob, una especie de *biker* siniestro que se mete en el cuerpo de los que van a ser instrumentos de sus crímenes. Como Leland Palmer, el padre de Laura, por ejemplo, quien, poseído por Bob, mata a su hija y después a su sobrina, en una de las escenas más escalofriantes de la miniserie.

Apenas se conoció en la Argentina un resumen del argumento, muchos medios calificaron a la trama de "catamarqueña". Tal vez no estaban tan errados: la muerte de María Soledad también parece ser una obra sobrehumana, no adjudicable a un asesino de carne y hueso. También, además, sirvió para rasgar un poco la cortina que oculta todo lo infausto que hay entre los mil distintos tonos de verde.

Como en *Terciopelo*, acá también Lynch parece decirnos que el mal puede ser bello, u ocultarse detrás de lo bello. Los habitantes de Picos Gemelos son tan hermosos y queribles como el pueblo mismo, escondido entre montañas y cascadas y bosques. El comisario Harry Truman, por ejemplo, un poco estúpido pero leal, junto al aniñado Andy



**Lynch**

y al indio Hawk, son la fuerza policial de Twin Peaks. Está, además, Donna, la fiel amiga de Laura, enamorada de James, ambos dulces, inocentes e irremediablemente estúpidos. Los malos de la serie también son bellos: Sherilyn Fenn (*Seducción de dos lunas*) encarna a Audrey, hija del maligno dueño del hotel central de Twin Peaks. Ella se enamora del detective Cooper y decide investigar el homicidio para ayudarlo. Así se entera de que Laura Palmer no era ninguna santa: además de su afición a la cocaína y a los ritos satánicos, Laura trabajaba en La Sota Tuerta, burdel del otro lado de la frontera. Audrey debe probar su capacidad para trabajar en dicho sitio: con su lengua, hace un moño con el tallo de una cereza; queda contratada. Lo que no sabe es que al dueño del prostíbulo le gusta probar la mercadería antes de venderla, y ese dueño es, precisamente, su padre.

También están los personajes ambiguos, como Jocelyn Packard (Joan Chen, *El último emperador*), amante del comisario y dueña del aserradero, principal fuente de trabajo de la villa, después de la oscura muerte de su esposo, el que, tal vez, no haya fallecido del todo. Como último chiste, Lynch se reservó el papel de Gordon, jefe de Cooper, sordo como una tapia, quien se enamora de Shelley, esposa de un peligrosísimo criminal y amante del exnovio de Laura Palmer.

**El cine por TV.** David Lynch es una especie de niño terrible del cine norteamericano. El horror onírico de bajo presupuesto de *Eraserhead*, su primer film, le valió el repudio del Hollywood pacato y el dudoso honor de ser considerado un "director de culto", seguido por una élite de amantes de las funciones especiales y los ciclos de vanguardia. Además, la película le gustó a Mel Brooks, nada menos, quien determinó que Lynch dirigiera *El hombre elefante*. De ahí en más, la fama y, con ella, los cincuenta millones de dólares que Dino de Laurentiis le dio para que realizara *Duna*, sobre la saga de Frank Herbert. "Yo me vendí cuando hice esa película" declaró Lynch años después. Además fue un fracaso de taquilla. Sin embargo, el buen Dino le dio otra oportunidad. El resultado planeaba ser una venganza contra todo el cine industrial hollywoodense, *Terciopelo azul*. Sorpresa: al público le encantó que les mostraran el mal con tanta intensidad y elegancia. Después vino la oferta de **Twin Peaks**.

Si *Terciopelo* es el mal intenso, disparado hacia adelante, el absurdo y la perversión, *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*) es la exacerbación de la violencia, que está, ya no sólo en la historia, sino en cada encuadre, en cada gesto, en la iluminación agresiva y fluorescente; no hay moderación aquí, no hay respiro. De visión difícil, gran parte de la audiencia no pudo soportar *Corazón salvaje*. Les pareció como demasiado. Para muchos, entonces, por su mesura, **Twin Peaks** puede llegar a ser el mejor trabajo de este cineasta, irónicamente, para la televisión.

Lynch dirigió y escribió el video de dos horas de duración, que acá está editado por AVH, una especie de resumen de los dos primeros capítulos y un final distinto del de la miniserie. Además estuvo al frente de seis de los treinta episodios, entre los que se destacan el primero y el último. Durante todo el proyecto, su mano derecha fue Mark Frost, que venía precedido por la fama de uno de sus últimos trabajos, *Hill Street Blues* (la serie policial acá conocida como *El precio del deber*). Otros directores, guiados firmemente por Lynch, fueron Harley Peyton, Todd Holland, Lesli Linka Glatter y Diane Keaton, excelente en su estética de publicidad y video-clip.

Según parece, el público norteamericano perdió precozmente el entusiasmo por la miniserie. De ser el programa de visión obligada para todos aquellos que querían estar en algún lugar de la cultura establecida, pasó a ser duramente criticado y finalmente abandonado por una audiencia ansiosa. Se dice, además, que la historia fue terminada apresuradamente por orden de los productores. La resolución del homicidio de Laura marcó el punto de inflexión: una vez contestada esa pregunta, ¿para qué seguir? Bueno, tal vez porque ella no era el personaje principal, sino el pueblo mismo. O lo que éste escondía.

Los que esperaban una historia policial, con su obligatoria pesquisa y el descubrimiento del criminal a puro seso y violencia, deben haber quedado defraudados. El agente especial Cooper tiene todos los atributos, exagerados, del detective clásico: es incorruptible, a veces extremadamente lógico, no se deja llevar por sus emociones, tiene un alto sentido del deber y del honor. Pero, en realidad, se vale de otros medios para llevar adelante sus casos: los sueños, por ejemplo, las intuiciones. Además, tiene la ayuda de un fantasma gigante que lo ayuda con extraños acertijos. Para descubrir al asesino de Laura, por ejemplo, simplemente reúne a todos los sospechosos en una habitación y tiene una visión en la que Laura le dice el nombre al oído. Así de simple.

De ahí en más, el argumento se va de madre. Aparecen muchísimas historias paralelas que se complican cada vez más y más. El agente Dale Cooper se enamora del pueblo y decide quedarse, después se enamora de una exmonja, exsuicida y ya no tiene razones para irse. Después, finalmente, termina albergando a esa especie de demonio llamado Bob en su cuerpo.

Hay una especie de fatalidad en la labor de Cooper: puede atrapar al criminal, pero no llega a tiempo para evitar otros crímenes. Cuando Maddy, prima de Laura, muere a manos de su tío Leland, el gigante trata de advertirle al detective, quien no puede llegar a entender el mensaje. La escena es impresionante, todo el pueblo está en un bar, oyendo cantar a Julee Crisee (las canciones tienen letra de David Lynch y música de Angelo Badalamenti), cuando empieza el asesinato, en el bar todos lloran, y nadie sabe por qué. También llega tarde a la muerte de Jocelyn (Joan Chen), poseída por Bob. Y, al finalizar la serie, tampoco puede evitar que un siniestro criminal secuestre a su novia, ni que el Mal, finalmente, triunfe.

El último capítulo es un David Lynch auténtico. Cooper ingresa al Pabellón Negro, sede del Mal, escondido en los bosques de Picos Gemelos. Allí se encuentra con todos los muertos, con habitaciones extrañas y tétricas, consigo mismo, con su *doppelganger*, su doble, la suma del terror. Para salvar a su amor, debe entregar su alma, debe permitir que Bob y el asesino Windom Earle lo apuñalen. En el final, ya recuperado, se golpea la cara contra el espejo porque vio allí la cara de Bob.

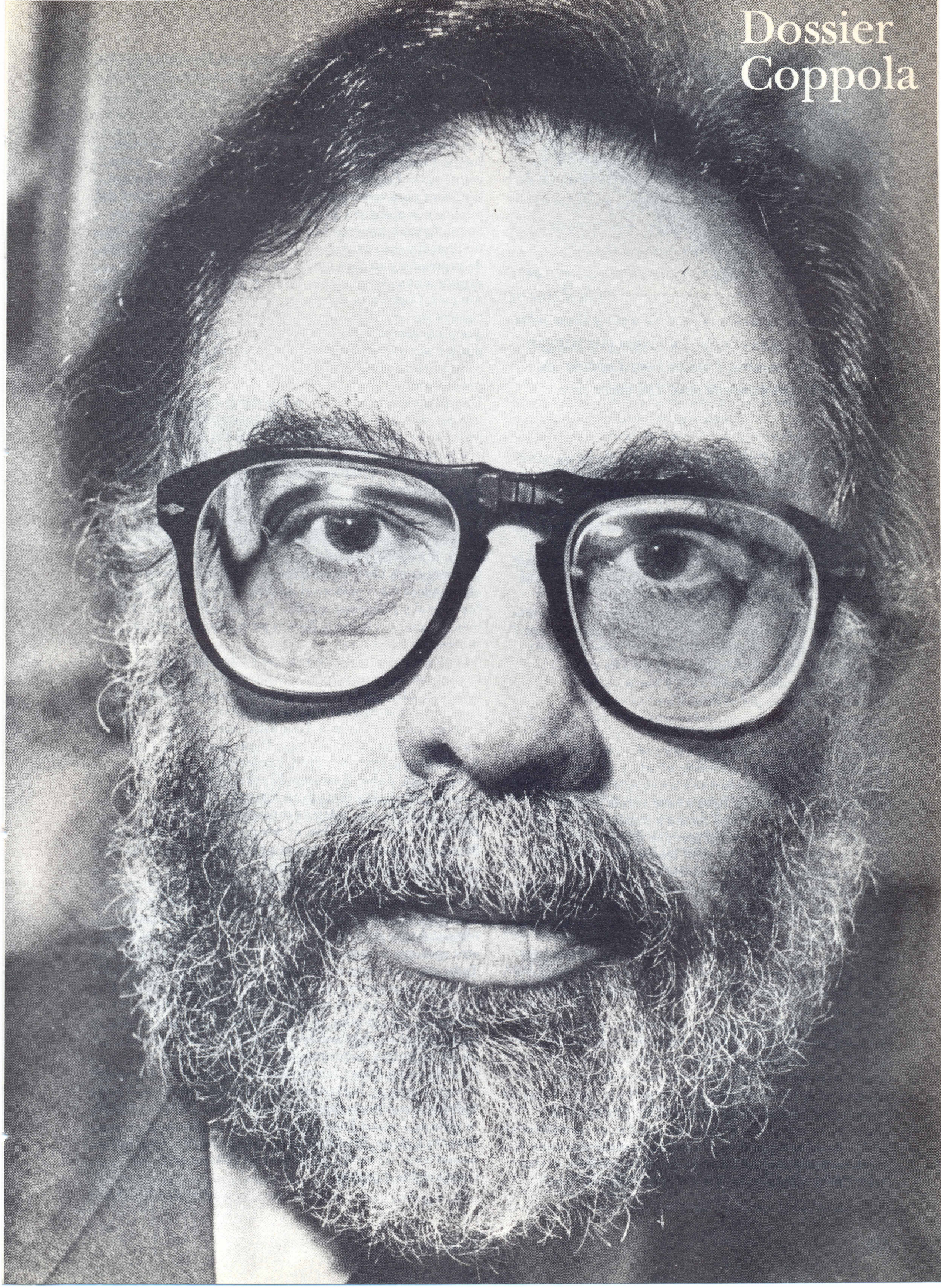


**Los protagonistas**

Todas las otras historias del pueblo, las paralelas, terminan en la muerte o quedan sin resolver. Una vez que Cooper, encarnación del Bien, enviado a restablecer el orden, es poseído, no hay solución posible. El final es desesperante, sin catarsis, sin escape.

**Detrás de Twin Peaks**. Durante el apogeo de la serie, muchos hicieron su negocio. Fue record de rating en Estados Unidos, por ejemplo. Jennifer, la hija de David Lynch, escribió *El diario secreto de Laura Palmer,* el que, en la serie, nunca se lee del todo. Las memorias de Dale Cooper también están en forma de libro. A pesar, inclusive, de la primeriza decepción de la audiencia, Lynch y Frost tuvieron que descartar varias ofertas de una continuación. Finalmente, se decidieron por hacer una película que cubra los siete días anteriores al encuentro entre los habitantes de Twin Peaks y Dale Cooper, con Laura Palmer todavía viva. El nombre del film es *Fire Walk With Me* (Fuego Camina Conmigo), invocaciones usuales en los ritos satánicos del pueblo.

**La seducción del mal.** El doble, el fantasma, el espejo, el sueño, son algunas de las características del mito cinematográfico que menciona el filósofo francés Jean Baudrillard en *De la seducción*. La televisión, dice, no seduce porque no tiene ninguna de esas características. A lo sumo, fascina. Seducción como desviación, todo eso se puede encontrar en **Twin Peaks**. *Como elementos básicos de la historia*: el espejo donde los poseídos por Bob se reconocen como tales; el fantasma que trata de ayudar a Cooper; el sueño donde aparecen todas las respuestas; finalmente el doble: la prima de Laura, los cuartos especulares del Pabellón Negro, llenos de figuras dobles. La historia del pueblo de Picos Gemelos aparece como un mito típico: el pueblo que alberga el mal y no lo sabe, el héroe que llega para recuperar el orden natural. Con la diferencia de que el héroe ya no se puede ir más, porque es atrapado, desviado, por la belleza extraña y nefasta del lugar. Con la diferencia de que aquí, el Mal, increíblemente seductor, triunfa en toda la línea.



# Dossier Coppola

*En treinta años lleva dirigidas 17 películas y un episodio (*Historias de Nueva York*), escribió guiones para otros directores, produjo las más diversas películas, conoció el éxito del público, de la crítica y la consagración de los Oscars y del festival de Cannes. También conoció el fracaso comercial y la quiebra de su productora. Su familia (padres, hermana, hija) participan en sus films. Es uno de los directores más importantes que ha dado el cine de las últimas dos décadas. Tiene 52 años y lleva sobre su rostro una tupida barba y anteojos que mitigan su miopía. Su nombre, Francis Ford Coppola, es, simplemente, sinónimo de cine. Del mejor cine.*

Cuando Coppola realice y presente en sociedad su última obra (una nueva versión de *Drácula*, basada en la novela de B. Stoker) será para el director un retorno a sus orígenes, cuando era asistente de Roger Corman y se sentía atraído por el cine fantástico y de terror. En aquellos lejanos 60, Coppola comenzaba su carrera cinematográfica profesional que lo colocaría en un destacado lugar entre los directores de los últimos años. Pero su relación (de amor, indudablemente) con el cine databa de mucho tiempo atrás.
Francis Ford Coppola nació el 7 de abril de 1939 en Detroit (Michigan), hijo de un músico (Carmine) y de una actriz retirada (Italia), ambos italianos. Al poco de nacer, su familia se trasladó a Nueva York y desde chiquito demostró su pasión por el cine: a los nueve años se entretenía jugando con películas amateurs de 8 mm que él cortaba y volvía a montar. Víctima de la polio, Coppola debió permanecer varios meses sin poder caminar, situación que lo llevó a aferrarse al arte y al cine.
Luego de hacer el secundario en un colegio militar, realizó estudios de teatro donde llevó a cabo varias puestas en escena y hasta escribió una comedia musical. El joven Coppola arrasó con todos los premios universitarios habidos y sus perspectivas en el teatro eran excelentes. Pero su pasión era el cine. Francis se dirigió a la Universidad de Los Angeles para dedicarse al mundo de las películas. Ahí conoció al prolífico Roger Corman con quien empezó a trabajar como asistente, técnico de sonido, productor asociado y en todo aquello que Corman necesitara. Viendo su tesón por filmar, Corman le dio la oportunidad de dirigir su primera película profesional (segunda en su haber): *The Haunted and the Hunted* (*Dementia 13*).
Sus primeros films consiguieron formar un pequeño público y su nombre comenzó a resonar en otros países debido a que sus películas eran presentadas en los festivales europeos. Pero su consagración definitiva llegaría en 1972 con *El padrino*. La película batió todos los records hasta entonces de recaudación (durante los primeros meses, y sólo en Estados Unidos, se recaudaba un millón de dólares por día) y la crítica la alabó con todos los adjetivos posibles. Los Oscars a la mejor película, al mejor actor (Marlon Brando) y al mejor guión (Mario Puzo y Coppola) fueron el broche de oro para un director que pasó a ser la estrella indiscutida de toda una nueva camada de directores que buscaban renovar el empalidecido cine norteamericano de esos años.
A partir de entonces, las películas de Coppola no conocieron la indiferencia y, a pesar de algunos altibajos, fueron fundamentales para el desarrollo del cine en estos veinte años. Coppola ha sido uno de los pocos elegidos por los hados para combinar un éxito impresionante a nivel del público y la alabanza de los teóricos y críticos de cine. La buena fortuna comercial de la mayoría de sus films no fue un impedimento para que Coppola buscara nuevas formas de expresión y su obra puede ser considerada como una experimentación constante del lenguaje cinematográfico. Además, Coppola es uno de los pocos en la historia de la cultura (tal vez sólo acompañado por Homero y Cervantes) que pudo demostrar que las segundas partes no sólo pueden ser buenas sino hasta mejores. *El padrino II*, contradiciendo el dicho popular, estuvo a la altura de su predecesora.
Una de las caracteristiscas del barbado director (barba que usa debido a que está acomplejado por su enorme labio inferior) es su actitud patriarcal hacia los demás directores y actores. En 1969 creó una compañía productora, **Zoetrope**, que se dedicó a promocionar nuevos valores tanto en el rubro técnico como en el actoral. Entre los directores más destacados salidos de **Zoetrope** se encuentra George Lucas; produjo *Hammett* de Wim Wenders (producción más que problemática), *Kagemusha* de A. Kurosawa y *Sauve qui peut (la vie)* de J. L. Godard. La productora tuvo varios fracasos económicos pero el más estruendoso fue a posteriori de *Golpe al corazón*. El golpe fue mortal y **Zoetrope** quebró. Pero Coppola no se rinde y más temprano que tarde **Zoetrope** volverá, tal vez, a renacer de sus cenizas.
Su actitud patriarcal también queda de manifiesto al revisar las listas de actores que trabajaron en sus películas. Muchos de los actores que hoy descuellan en el cine norteamericano debutaron o tuvieron su primera gran oportunidad con Coppola. Una lista incompleta da nombres como Mat Dillon, Nicolas Cage, Diane Keaton, Al Pacino, Robert Duval, Harrison Ford, Frederic Forrest, Tom Cruise, Raúl Julia, Nastassja Kinski (hasta *Golpe al corazón*, sólo había filmado en Europa), Emilio Estévez, Ralph Macchio, etc. Además consiguió reencontrar a Marlon Brando con el cine, el debut en la pantalla de Lee Strasberg (fundador del **Actor's Studio**) y la consolidación como actor del músico Tom Waits.
Si se hace una mirada panorámica sobre la obra completa de Coppola se puede descubrir que este director ha ido armando con cada una de sus películas una especie de rompecabezas cuyo dibujo (sin completarse todavía) no es otra cosa que la realidad norteamericana de este siglo. Todo, casi todo, está en sus films: la guerra de Vietnam, la mafia, los marginales, las patotas, el espionaje, el jazz, el blues, el rock, el *crack* económico de los años treinta, los poderosos industriales, la alta burguesía, la clase media, los inmigrantes desclasados. El dibujo irá tomando su forma definitiva, seguramente, en los próximos años. Cuando en un futuro lejano alguien quiera saber algo sobre el siglo veinte en Norteamérica no tendrá que recurrir a los tediosos y equívocos manuales de historia. Para eso estará la obra de Francis Ford Coppola. En ella vibran los Estados Unidos. En ella está su vida cotidiana, su poder avasallante, su locura, su admirada cultura, su cuestionable grandeza.

**Sergio S. Olguín**



# El amigo ítalo-americano

*Coppola habla. En esta recopilación de las mejores preguntas y de las más jugosas respuestas, Coppola pasa revista a su vida y a sus films. Locuras, obsesiones, proyectos, mujeres, hijos... nada escapa a la mirada del director. Su vida podría ser el tema de una gran película.*

**Compilación de reportajes de David Breskin, Michel Ciment, Iannis Katsahnias y Nicolas Saada.**

Nací en 1939 en una familia de ítalo-americanos de segunda generación. Mi padre era músico, viajábamos muchísimo. El temperamento bohemio de mi padre le impedía permanecer en un lugar por mucho tiempo. Pienso que nuestras mudanzas anuales, con los consecuentes cambios de escuela a los que me ví forzado, modificaron mi manera de sentir el tiempo. De alguna manera esto me permitió recordar las cosas de una forma más intensa que el resto de los niños que se educaron en un único barrio. En mi familia éramos cinco. Un hermano cinco años mayor que yo (Augie) y una hermana seis años más joven (Talia Shire). Mi madre (Italia) era hermosísima, y mi padre (Carmine), muy atractivo, y con una excitante profesión... solía verlo de smoking. Los primeros recuerdos que tengo de ellos están muy idealizados y llenos de amor. Mi hermano era muy bueno conmigo y teníamos un montón de tíos y tías. Mi primera impresión de la familia tiene mucho que ver con los cuentos de hadas. Nos enseñaron que los italianos tenían una gran cultura. Mi padre era el flautista solista de Toscanini. Así que hubo siempre un elemento de brillo y romanticismo en mi familia, y todavía hoy, si centro mis ideas en ellos o los tomo como fuente de inspiración es por todo lo que significaron para mí en mi niñez.

**Pese a todo, había mucha *tensión* en esas relaciones. Tu padre dominaba la escena y siempre se corría el riesgo de que fracasara en su profesión. Era un artista insatisfecho, incluso cuando alcanzaba su mejor nivel.**
Fue un gran instrumentista, pero aquellos días no eran como éstos en los que un virtuoso graba y ya es una celebridad. Tuvo siempre la ambición de escribir música, trabajar en Broadway, dirigir ópera. Deseaba reconocimiento en otras actividades distintas de la flauta. Así que salió de esa cómoda carrera de músico de orquesta y empezó a abrirse hacia otras áreas. Una de ellas fue el cine. Vivió en Hollywood durante unos años para buscar trabajo como compositor de música de películas.

**¿Su nivel de frustración, lo que él percibía como fracasos, era doloroso para vos?**
Sí. Cuando rezábamos, al final pedíamos "...y dále a papá una oportunidad". Incluso antes de que comprendiera qué era eso de tener una oportunidad. El creía que la única manera de lograr el éxito era mediante la política o los contactos personales. Incluso hoy estoy en desacuerdo con esta creencia. Yo, en cambio, siempre pensé que el talento y la capacidad de trabajo son lo que hace que uno alcance notoriedad. Si nadie te llama para tocar, uno va y toca igual. No hace falta ni la política, ni conocer a ninguna persona importante.

**Es una ironía el que haya encontrado su gran oportunidad haciendo música para tus películas... ciertamente te conocía.**
(Risas) Sí. La familia entera giraba en torno del talento de mi padre. El era el centro. Si en la escuela decía que mi padre era solista de Toscanini, la gente pensaba que yo era especial, aun cuando yo fuese nuevo en el barrio.

**Hiciste algo medio raro cuando tenías catorce años, cuando trabajabas en la Western Union aquel verano. Sabías cuánto deseaba tu padre su "gran oportunidad" en Hollywood, cuánto significaba eso para él, y entonces le mandaste un telegrama falso de la Paramount Pictures diciéndole que había sido elegido para hacer la música de una gran película.**
Sí, es verdad. Mandé el telegrama. Y fue sólo después de mandárselo y ver cuán feliz estaba que empecé a transpirar pensando: "Dios, ¿cómo le digo la verdad?". Cuando confesé lo que había hecho se quedó muy desilusionado. Yo había pensado que podía darle esa oportunidad que buscaba. Los chicos son sensibles a los problemas de sus padres. Quería que mi papá recibiera el telegrama, que mi familia recibiera ese telegrama, pensaba que eso lo haría feliz y, por lo tanto, nos haría felices a todos.

**¿La muerte de tu hijo Gio (en un accidente de lancha en 1986) te ayudó a tomarte las cosas más a la ligera?**
Sí, por supuesto, pero no estoy seguro de que pueda entender totalmente ese evento, porque nunca podré mirarlo de frente. A medida que pasan los años, me doy cuenta de que no quiero mirarlo.
Después de eso, pase lo que pase, yo ya *perdí*. Estaré siempre, siempre incompleto. No hay manera de que pueda volver a tener una experiencia plena, porque siempre sentiré esa falta. Esto te hace reaccionar con algo de indiferencia.

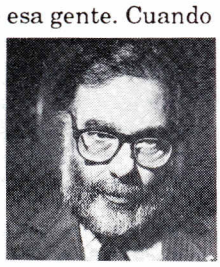
**Una vez que pasa el shock, no se vuelve a ver el mundo de la misma manera.**

Esquilo dijo algo realmente lindo, algo parecido a "esta cosa volcada en tu corazón, gota a gota, cuando llega a ser tocada por la tremenda gracia de Dios se convierte en sabiduría". De alguna manera, no se puede tener una percepción aguda y profunda hasta que uno no entiende o le sucede alguna tragedia.
Siempre fui un chico mágico. Todo lo que tenía que hacer era rezar un Ave María y todo se hacía realidad. La historia que cuenta Fredo en *El padrino II* —toda vez que se dice un Ave María se pesca un pez— ¡era mi historia! Una vez pesqué veintidós peces porque dije veintidós Ave María. Y de repente, se reza el Ave María y no funciona. Te das cuenta de que la condición del ser humano es justamente no poder realizar todo lo que querías cuando eras chico.
En un sentido, perder un hijo como ése, ese hijo en particular, la relación que teníamos, será toda mi historia. (Pausas, lágrimas) Siempre me conmovió la vuelta de Ulises y el reencuentro con su hijo Telémaco, no sabía que en el capítulo siguiente Telémaco moriría. ¡Ay! ¡Nunca me lo habían dicho! Esto le da a la historia otra dimensión. Es el tributo que hay que pagar por ser un ser humano. Tengo dos hijos divinos, compartimos la vitalidad de aquel muchacho, y de alguna extraña forma él todavía está dentro de nuestras vidas; está de una manera mágica. Fue un muchacho mágico.

**¿No hubo momentos en los que a cierta altura de tu éxito te preguntaste "¿Este soy yo?"? Las cosas sucedieron tan rápidamente...**
Yo fui el primero. Hollywood no tenía gente joven. Hubo un Orson Welles, el chico maravilla, que fue un ejemplo para todos. Pero generalmente, la industria cinematográfica estaba copada por cincuentones, por funcionarios de los estudios. Así que yo no sólo era uno de los primeros de una generación de jóvenes que se había enamorado del cine, sino también uno de los primeros que se enriqueció de la noche a la mañana. Y, con respecto al dinero, ya sabés que no me lo pasaba quemándolo en los casinos de Londres rodeado de modelos. Empecé a comprar cámaras, estaciones de radio y publicaciones. De alguna manera era un adelantado para la época. Me interesé por la era de las comunicaciones. ¿Cuál era mi sueño veinte años atrás? Compré una estación de radio, un teatro, una revista y una empresa de filmación. Por supuesto, empecé a buscar un proyecto que pudiera servir para el teatro, transmitirse por radio y que además fuera la base de un guión que apareciera en una revista para luego transformarlo en una película.
Pensaba en una empresa de comunicaciones como las que están imaginando ahora, la diferencia es que yo ya la hice. Y fui recibido con gran resistencia: ¿quién es este megalómano y qué es lo que está haciendo?

**Bueno, no ayudó el que te compararas con Napoleón cuando hablaste del poder.**
Sí, pero uno puede compararse con Hitler.

**También lo hiciste.**
Ya lo sé. La verdad es que se aprende de esa gente. Cuando digo que Napoleón fue la persona que entendió que la artillería era el poder de su época, intento explicar que la comunicación es el poder de hoy en día. Solía leer libros sobre Napoleón, César, y toda esa gente. Trataba de aprender. No quiere decir que soy Napoleón o Hitler bajo



ningún aspecto, pero sí que usamos a esa gente, pues son los principales motores de nuestra cultura. La gente confundió mi entusiasmo y sinceridad en el trabajo con megalomanía. Dios, ¿cuántos de los directores que hicieron dinero pusieron algo de sus ganancias en esto que era su pasión? George Lucas, y pará de contar. Y ¿por qué George Lucas? Porque, de algún modo, es mi hermano menor. No veo que ninguna de estas fortunas vaya a parar a ningún otro lado más que a servicios de seguridad personal. Ahora esa gente dice: hagamos películas que tengan escenas de persecución increíbles, violencia, hagamos *Duro de matar*.



Para ser respetado en esta cultura no se necesita tener coraje ni ideas imaginativas, se necesita ser económicamente exitoso. La verdad de cuán buena fue *El padrino III* se sabrá basándose no en su independencia como obra de arte sino en la cantidad de dinero que pudo recaudar. Es triste. Pero, ¿por qué pasa esto? Porque la gente juzga según criterios deportivos. Quieren el resultado, la ubicación en la tabla. Pronto será anunciado que yo tomo esteroides.

**También alimentado por la noción de que nada es más exitoso que el éxito. Uno va a ver la película de más recaudación porque otra gente va.**
Y no va a ver la que ocupa el sexto lugar en la tabla de recaudaciones, que es la verdaderamente buena. Al prestarle demasiada atención a las posiciones, a las recaudaciones, la prensa hace un mal servicio. Incluso la obsesión de cuánto costó una película. Cuando uno empieza a hacer una película, el noventa por ciento de lo que la gente quiere comentar está relacionado con la cantidad de dinero que se invirtió.
Durante el rodaje de *Apocalipsis Now*, me sentí muy apenado de que mi país no me mirara como el tipo que estaba ahí en las Filipinas con una bandera americana, diciendo,"¡Hago esto para la industria americana de cine!". Quería que se pensara en mí como un americano y que América estuviera orgullosa de que pusiera temerariamente treinta millones de dólares en una película que trataba temas serios. Me golpeó la noticia de que la gente ridiculizaba *Apocalipsis* porque le parecía que era un desperdicio financiero sin ningún control. En cambio, respecto de *Superman*, que costó tanto y no significó nada, hubo respeto.

**Vos que fuiste al frente en tantos aspectos... es notable la ausencia de sexo en tus películas.**
Reflexioné muchísimo sobre esto, y tengo una teoría: cuando era joven dirigí un par de películas eróticas. Mi conclusión es que cuando uno trata de mostrar alguna situación erótica es mejor no darle importancia y mostrarse indiferente al respecto. Es como salir con chicas cuando se es demasiado joven. Si uno irradia cierto sentimiento de timidez o "respeto por la muchacha", como me enseñó mi madre, la chica recibe esa vibración y reacciona de la misma manera con vos. Mientras que si sale con tu amigo, que no la trata con ese respeto, hace *de todo*.

**Entonces cuanto más importante es en tu propia vida....**
...menos capaz de tratarlo en una película. El director que puede gritar "O.K., sacáte la camisa", "Mostrá las tetas", puede hacer que la actriz se sienta más cómoda, porque actúa como si fuera una situación normal. Yo tengo la sensación de que las pocas veces que traté de hacer escenas



de amor en películas, no estaba capacitado para poner en la pantalla mis propias actitudes eróticas. Nunca me sentí cómodo. De algún modo nunca pude crear ese ambiente, ni siquiera para mí mismo. Si alguna vez lo lograra, podría hacer una gran contribución al cine erótico.

**Hablando de tu propia identidad sexual, dijiste que sos "femenino, casi afeminado".**
Afeminado no, femenino sí. Soy un tipo femenino, es cierto.

**Pero el punto de vista en tus películas es muy masculino.**
No conozco las respuestas a esas preguntas. Sería interesante que pudiera realizar un proyecto que tenga que ver con lo masculino y lo femenino, el sexo y lo romántico. Creo que puedo llegar a hacer algo muy hermoso si logro sentirme cómodo. Tengo escritas algunas cosas y sólo falta que me alienten para realizarlas. Es un nuevo horizonte para mí. Soy un hombre de 51 años que siempre vio su vida en términos románticos y en términos del ideal femenino que representa la mujer. Soy más sensible a este aspecto de la vida que a los gangsters y a la violencia. No me interesan en lo más mínimo. Me importa el poder. Pero el poder legítimo, constructivo, faustiano. Construir ciudades y nuevos sistemas que unan a la gente de una manera feliz. Me gustaría hacer un proyecto que toque el erotismo, que trabaje sobre el tema de la femineidad de la mujer; me gustaría sentirme cómodo estudiándolo, aprendiéndolo, investigándolo. Ese es el secreto: los directores de cine eligen sus proyectos por los temas que quiere aprender.

**Durante un tiempo quisiste dejar abierto el final de *Apocalipsis Now*, porque querías que tu propia vida contestara la pregunta de si Willard se quedaba en el campamento de Kurtz, en medio de la locura, o volvía río abajo. ¿Vos sentís que volviste?**
Siento que volví. Todavía me agarra... soy una persona depresiva. Un maníaco depresivo.

**Se decía que te dabas con cocaína.**
Nunca. Nunca fui el tipo para la cocaína. La única droga que usé fue marihuana. Y todo recientemente, durante y desde *Apocalipsis*. Y participé, como sabés, de triángulos amorosos. Estaba muy cansado y Marty (Sheen) tuvo un ataque al corazón. Lo que estaba en juego era mi dinero, y no me sentía bien en la relación con mi mujer. No sentía que ella me entendiera. Siempre fue muy convencional en su manera de pensar, como cualquiera. Muchas de las cosas que hago no son populares al principio, y estoy hambriento de aprobación y aliento. Sentía que ella se había aliado y juntado con gente con la que yo... Lo que aprendí fue que cuando uno está sobrepasado de problemas, es fácil desmayarse o tener una ataque de epilepsia.

**Solías tener convulsiones frente a otras personas para conseguir lo que querías, ¿no? Por ejemplo, en la época de la escuela de cine de la UCLA, o al tratar de conseguir a Brando para el elenco de *El padrino*.**
Soy epiléptico y estos ataques son reales. Nunca lo hice para conseguir nada en particular. Pero en un momento de debilidad está siempre la opción voluntaria. Creo que incluso a los epilépticos reales les sucede lo mismo. Pero la diferencia es que hay un escalón fácil de subir pero difícil de bajar. Esta fue una de las cosas interesantes que aprendí.
En la época de *Apocalipsis* estaba exhausto. Los cigarrillos, más que ninguna otra cosa, me hacían sentir raro. Las relaciones fueron cambiando. Hasta el período de *Apocalipsis* yo era bastante inocente: los romances que había tenido eran bastante convencionales, del tipo escolar. No a las drogas, no al cigarrillo, poco alcohol. Mi vida sentimental fue extremadamente convencional. Sobre todo, lo que hice fue trabajar. Y en *Apocalipsis*, sintiéndome liberado en este sentido, sabés, vi a unas italianas sexys fumando en un velero y empecé a fumar, cigarrillos sin filtro. Y empecé a fumar marihuana. Era como en Vietnam: estaba ahí y todo el mundo lo hacía. Tuve un par de romances con "la más hermosa mujer que jamás hayas visto", con la cual todos alguna vez fantaseamos. Todo eso me estaba pasando a mí: podía volar en helicóptero y vivir en un volcán; y así mi vida empezó a ser como un cuento. Y luego, como todas las cosas buenas, fue demasiado. Y cuando Marty tuvo el ataque al corazón... Además la marihuana me afectaba un poco: dejaba mucho más expuestos mis sentimientos. También empecé a sentirme muy paranoico. Escribí un memo para mi compañía. Creía que mi mujer y las personas con las que trabajaba conspiraban contra mí. Yo quería arreglar la situación Me parecía injusto lo que la prensa decía de mí. Yo me estaba deslomando por la película mientras todo el mundo se burlaba de mí. Eso se llama paranoia. Y fue creciendo por los problemas que aparecían. Tenía miedo, mucho miedo. No sabía qué iba a pasar.
Como todos, me tomo las cosas personales muy seriamente. Cualquier malentendido con una mujer, con mi esposa... o con otra mujer —había dos mujeres envueltas en esta historia— me destrozaba. No quería perder a mi familia. No quería perder a mis hijos. Muchos hombres se sienten capaces de esto. Pero no soy una persona que puede ir y borrarse de su familia así como así y empezar a construir una segunda familia o algo parecido. Nunca lo seré. No puedo. Puedo hablar sin exagerar sobre la gran fuerza de mi mujer. Y por supuesto, como podés ver, la considero como a una persona más. Sé que ella tiene las mismas dudas sobre mí que vos o cualquiera. Ahora me siento en paz. Estuvimos casados tanto tiempo, ella es mi amiga y algo más, pero no necesito que sea todo para mí. Para el resto cuento con mi propia mente. Mucha gente joven pasa por cosas así. En una época, me era imposible estar solo. Si iba a Los Angeles, por ejemplo, prefería ir con alguna chica. Después de *Apocalipsis* pasé dos semanas en un hotelito que tenía la mitad del tamaño de mi habitación, y fue la primera vez que, sin conocer a nadie, no hubo opción de llamar a alguna chica. Estuve solo. Ahora cuando voy a Los Angeles me quedo solo: cocino o miro TV. No tengo ninguna necesidad de compañía. Cuando me quedo en la ciudad, cuando no voy afuera —como anoche, que trabajé en mi computadora, tuve una modesta cena y me fui a casa, escuché la radio y me quedé dormido—. Es tan distinto de cómo me comportaba antes.
Hay algo que quiero decir sobre una de aquellas chicas y es que podría haber sido una musa inspiradora. Especialmente una mujer que confía en uno. Nunca sentí que mi mujer confiara en mí. Pero hubo una mujer en particular —una de las mujeres en cuestión— que pensó que yo era qué sé yo quién... como la historia de la alumna

que se enamora del profesor. Su confianza en mí me hizo sentir seguro. Y cuando me faltó esto nunca más volví a sentirme así. La confianza en uno mismo es algo muy importante. Cuando todo el mundo dice "vas a fallar", es probable que falles.

**Uno internaliza las dudas de los otros.**
Sí, es así. Aquella chica, la de *Apocalipsis*, me hizo sentir talentoso y capaz. Después, cuando todo se cortó, me quedé como un idiota. La pérdida de confianza es muy común en los deportistas profesionales y los artistas. Si la gente dice que vas a fracasar uno se desanima. He visto gente, muy talentosa, que se perdió por esto. Y nunca se sobrepuso. Ya me he lamentado sobre la imposible cuestión de la doble lealtad. Uno se siente leal a su esposa y a su familia, pero también a otra persona a quien se ha elegido por una cuestión de mutua confianza. Esta persona, en mi caso, era escritora. Y era una buena persona que estuvo siempre de mi lado. Fue probablemente la cosa más destructiva que me pasó. Pero cuando miro hacia atrás, creo que no estaba enamorado, y no creo que ese haya sido de verdad el nudo de la cuestión. Pienso que después de *Apocalipsis Now* ya no sabía dónde estaba. La pérdida de esa chica, que fue la que siempre me hizo sentir realmente bien... Yo no sabía qué hacer con la película ni cómo terminarla. Ella era grandiosa, una chica maravillosa. Es exitosa en estos días. ¿La conocés? Me alegra saber que es feliz y verla de vez en cuando. No tengo ningún resentimiento por lo que pude haber perdido. Estoy muy feliz de haber tomado la decisión que tomé. Creo que la necesidad de una musa que me devolviera la confianza tuvo que ver con ese proyecto.



Estuve fantaseando casi todo el tiempo, y algunas de esas fantasías se volvieron proyectos. Pero no le doy mucha importancia a todo esto. Ahora se la doy a mis hijos. Ahora tengo el punto de vista de una persona mayor.

**¿Qué es lo que salvó tu matrimonio?**
Para un hombre como yo la fidelidad y el compromiso con la familia son muy importantes. Uno hace lo que siente que está bien, y lo que uno siente que está bien viene de tu niñez, de tu familia. Al final, me di cuenta de que uno puede cambiar de esposa cada diez años y permanecer en la misma situación. Sólo por eso es que conviene tener la misma toda la vida. El matrimonio mejora a lo largo del tiempo.

**¿Por qué, quince años después de la segunda parte, decidiste darle una continuación a los *Padrinos*?**
Pienso que la verdadera razón por la que no quería hacer un nuevo *Padrino* es porque no me divierte hacerlos. Engendran tantas controversias, tantas presiones, tantos desacuerdos alrededor de mi persona que llego al punto de perder el entusiasmo. Ya había filmado uno, luego otro —lo que ya implicaba uno más del que estaba en mis planes—, y no veía por qué tenía que volver a empezar. Pasaron muchos años, escuché hablar de un proyecto de la Paramount, una secuela de los *Padrinos*. Es como cuando uno se entera de que su ex novia o su ex mujer sale con otro hombre. Uno no siente nada y, al mismo tiempo, siente algo. Se decía que John Travolta haría el papel principal, luego se hablaba de Sylvester Stallone, y las informaciones que yo tenía sobre las intenciones de la Paramount me daban la impresión de que todo eso no tenía nada que ver con *El padrino*.

No sabía cómo podría ser un tercer *Padrino* porque tenía la sensación de que el segundo film cerraba definitivamente la historia. Después de haber cometido todos esos pecados, Michael Corleone era un hombre acabado. Luego, fui yo el que pecó filmando *Golpe al corazón* y fui castigado, castigado y castigado por eso. Dirigí otras películas como *La ley de la calle*, *Cotton Club*, etc.; mi carrera mostraba signos de debilidad y todo el mundo hablaba de mis problemas. Obtuve un placer enorme al hacer esos films, pero sus fracasos comerciales terminaron impidiéndome hacer lo que quería. Terminé pensando que el público me abandonaba, que no quería que filmara ese tipo de películas, que no deseaba que me lanzara a experiencias nuevas, que en el fondo me pedía que hiciera otro *Padrino*. Me encontraba en ese estado de ánimo cuando recibí de la Paramount un guión para dirigir. Pero nada de lo que decía me interesaba. Les respondí que si debíamos hacer un tercer *Padrino* tenía que estar centrado en Al Pacino-Michael Corleone, que debía ser una gran interpretación actoral a la manera de *Rey Lear*. El guión que me dieron no tenía nada que ver. Dos meses más tarde me vinieron a ver y les pregunté si me dejarían escribir el guión. Fue entonces cuando me puse a pensar en los artículos de los diarios que había leído sobre el Vaticano y el Banco Ambrosiano. Luego imaginé que el hijo quería ser cantante de ópera y actuar en *Cavalleria rusticana*. Después tuve la idea del Papa. El guión comenzaba a salir de mi cabeza como las Polaroid. Fue en ese momento que acepté su propuesta pensando que si con *El padrino III* recuperaba a mi público esto me daría la posibilidad de imponer los proyectos que tenía en mente. Estábamos en abril de 1989. Enseguida nos pusimos a trabajar sobre el guión, luego se hizo el film —la totalidad del trabajo no llevó más de dieciocho meses—. Es irónico pensar en todos esos artículos de la prensa que decían que la filmación de la película estaba llevando mucho tiempo.

***El padrino II* tenía una estructura narrativa compleja y jugaba con dos épocas. Ahora volvés a la narración lineal del primer *Padrino*.**
No sabía que haría tres partes, así que la estructura de conjunto fue concebida retrospectivamente. La idea es la de una construcción sinfónica: la primera parte es lineal, la segunda tiene dos líneas paralelas y la tercera parte es lineal haciendo eco con la primera.

**Pese a que pasaron quince años desde *El padrino II*, tu anuncio de dirigir una secuela ocasionó una lluvia de artículos en los diarios. ¿Cómo explicás la enorme atracción que ejerce la mitología del *Padrino* sobre la cultura norteamericana?**

Pienso simplemente que la prensa busca desesperadamente temas de controversia y que cuando no los encuentra no duda en inventarlos. Si mañana anunciase que voy a dirigir una película sobre cualquier tema esto provocaría inmediatamente la publicación de artículos casi todos negativos. Cuando estaba filmando El padrino III, se podría haber esperado cierta alegría por parte de los periodistas, mientras que lo único que hicieron fue hablar de los excesos del presupuesto o del hecho de que hacía actuar a mi hija. Los medios necesitan el sensacionalismo, buscan desesperadamente información y si es posible negativa porque están preocupados por su decadencia. Time y Newsweek están muy debilitadas por la televisión pese a que sus directores presionan a sus jefes de redacción y éstos a sus periodistas para crear una controversia aunque hayan escrito, en un comienzo, un buen artículo con buena información.

**En *El padrino III* explorás un tipo diferente de relación hombre-mujer, el de padre e hija. Algunos de tus socios se enojaron porque pusiste a tu propia hija Sofía en el elenco, como la hija de Michael Corleone.**

Mirá, mis socios joden y se pelean con las decisiones que tomamos todos los días. Con esta película no pasó nada distinto. Muchas veces puse en mis películas personas por las cuales estaba totalmente jugado. Al Pacino en el primer *Padrino* es el mejor ejemplo. No hubo un coro de aprobaciones.

**Yo sabía que tuviste que pelearla mucho para meterlo. ¡Pero tuviste que pelearla más por Marlon Brando!**

Podría darte quince ejemplos como éstos. Todos estos tipos de la Paramount acosándome. No tenían ningún derecho a tomar decisiones, ni a cuestionarme sobre lo que yo hacía con mi familia. Pura mierda. Lo que querían era poner a una minita famosa al lado de Andy García. Les dije: "Miren muchachos, salgan de mi set. Váyanse de aquí. Ustedes no tuvieron nada que ver con los dos primeros *Padrinos*. ¡No me vengan a romper ahora!". Lo que uno tiene que entender ahora es que yo tomé decisiones sobre mi elenco. Sofía era necesaria para esa parte y no había otra en el espectro como ella. Cuando veas la película lo entenderás. Ese personaje tiene que hacer algo muy específico. Estaba encantado con la idea de tener a Winona Ryder (elegida originalmente para ese rol). Hice todo lo que pude para contratarla. Y cuando me dijo que no podía hacerlo, no tuve otra salida y me agarré de mi hija mucho más que del resto de los miembros de mi familia, porque supe que podía contar con ella. La cosa con Sofía es que ella es real, es auténtica.

Paramount se había preparado para mandarme a Madonna. ¡Tenía que ser la hija de Diane Keaton! ¡Tenía que parecerse a Al! Si ves las fotos de Sofía te darás cuenta de que parece la hija de ellos. Si no hubiera sido mi hija sino la baby sitter que había visto en el set, y hubiera sentido que la piba tenía suficientes cualidades para encarar el personaje, probablemente habría tomado la misma decisión. Hubo toda una conmoción en el set. Sofía lloraba. Esa noche le dije: "¿Qué pensás, Sofía? ¿Tenés las fuerza para intentarlo?, porque yo creo que sos la persona ideal para ese personaje, y si no te pongo a vos, no sé a quién poner en ese papel. Prefiero que lo hagas vos —y lo haremos juntos cuidando cada paso— antes que tener que aceptar la mina de treinta y cinco años que me manden desde arriba porque quieren anunciarla con Andy García". Y ella me contestó que lo haría. Tenía las pelotas para hacerlo.

**La atracción del *Padrino* se debe sin duda también a la fascinación que ejerce desde hace mucho tiempo la imagen del gangster, y la de los Corleone es sin duda la más impactante en la pantalla desde *Scarface*.**

Las personas siempre estuvieron interesadas en los delincuentes porque la mayoría no lo es. Es maravilloso ver a alguien desafiar la ley y la autoridad, seducir a la chica y matar a todo el mundo mientras que uno se levanta a la mañana para ir al trabajo y regresa a la noche para encontrarse con su mujer. Esta atracción siempre existió y es también la razón de la popularidad de los westerns.

***El padrino II* mostraba el castigo de Michael porque perdía a su mujer mientras que la tercera habla de su redención. ¿Concibió a la trilogía como una moralidad teatral?**

Para nada. Estuve pensando en esta idea de redención durante dos años, no pensaba más que en eso. A veces, me siento lúcido y concibo claramente los principios del teatro y de la tragedia y trato de aplicarlos. Otras veces, soy esencialmente emocional, no pienso más que en mí y en mi familia. Así se hace la creación, en distintos niveles. Cuando estoy cansado, no puedo seguir reflexionando en términos de construcción y de lógica, entonces trabajo como un animal ciego y, a veces, esto me da los mejores resultados. Se trabaja en una película durante tantos meses y durante tantas horas por día, se trabaja con miedo y bajo tantas presiones... Es como el vino: se obtiene el film exprimiéndose a uno mismo. Me encuentro en ese estado respecto de *El padrino III*. Si tuviera que verla vomitaría.

**Hablemos de tus proyectos.**

A la prensa le encanta hablar de los proyectos. No lo entiendo. Para mí, una película es como un regalo de navidad. Me gusta que sea una sorpresa. Cuando alguien me pregunta por uno de mis proyectos, inmediatamente me acuerdo de otro para despistarlo... No se deberían dar a conocer los proyectos. No es justo. ¿Cuáles son mis proyectos? (risas)



***Drácula*, con Wynona Ryder, la historia de una prostituta y *Megalopolis*.**

Sin ninguna duda, *Megalopolis*... [En este momento está filmando *Drácula*.]

**¿Ves tu vida como una tragedia?**

No, para nada. Tuve una gran familia. Una carrera maravillosa. Incluso si llegara a repetir con *El padrino III* las desgracias del pasado, sé que soy un artista muy flexible y tengo millones de opciones. Podría dirigir una telenovela y probablemente lo disfrutaría. Podría escribir. Podría hacer algún trabajo técnico. Amo la comedia. No hay proyecto que no pueda dirigir. Amo a la gente. Vivo en un gran lugar. En un gran país. Pero todas las vidas son trágicas. Por eso leemos a los griegos. La vida humana es trágica. Y en ese sentido mi vida es una tragedia, pero sólo en ese sentido.

**Todavía seguís con la idea que ellos te metieron cuando eras chico.**

Es muy poderoso lo que uno recibe cuando es chico. Iba al colegio sin mis anteojos y con mi cara cubierta. Tenía tanta vergüenza de mi labio inferior. Todo el mundo tiene algo que a su madre... Ella quería que me hiciera la cirujía de labio. Ahora la gente se hace cirujía para tener los labios más carnosos. Ella quería que me la hiciera para tenerlos más delgados.

**¿De verdad? ¿Cuántos años tenías?**

Trece, catorce... quince. Ella era muy linda. Yo era un patito feo. No tenía nada interesante como nene salvo el hecho de ser afectuoso. "Augie es el brillante, Tallie la hermosa, Francis es el cariñoso." Y era cierto.

**Compilación de entrevistas a Coppola: *Positif*, abril de 1991; *Cahiers du cinéma*, abril de 1991; *Les Inrockuptibles*, mayo de 1991.**
**Fotos: Renaud Monfourny y Mary Ellen Mark.**

**Compilación y traducción de Sandra de la Fuente y Flavia de la Idem.**

# El llamado de la selva

*Los avatares de la filmación de* Apocalipsis Now *y sus consecuencias*

Si a Coppola se le pidiera resumir la filmación de *Apocalipsis Now* en una frase seguramente respondería con la última de su personaje, el coronel Kurtz: "el horror... el horror". La historia del viaje alucinado del capitán Willard para encontrar y matar al enloquecido coronel Kurtz guarda más de un paralelo con el rodaje de una de las películas más ambiciosas que toman el tema de Vietnam.

**El origen**. Coppola escuchó hablar por primera vez de *Apocalipsis Now* en 1969, cuando la intervención de los Estados Unidos en Indochina se encontraba en su apogeo. El director ignoraba todo lo que había para ignorar sobre Vietnam cuando el guionista y también director John Milius lo inició con el relato de anécdotas de combate en aquellas remotas tierras. Milius, que es conocido en Hollywood como el "fascista zen", es especialista en relatos bélicos en los que predomina el coraje al estilo de los superhombres. Se le adjudica la famosa escena de *Tiburón* donde Robert Shaw relata el naufragio de una nave de guerra americana y el despedazamiento de los sobrevivientes por los tiburones. Milius y George Lucas decidieron realizar una película ambientada en Vietnam para desarrollar esas anécdotas y le pidieron consejo a Coppola. Este les aconsejó usar como eje narrativo la novela corta *El corazón de las tinieblas* del escritor polaco-inglés Joseph Conrad. Por decisión de la Warner y a cambio de quince mil dólares Milius escribió en seis semanas junto con Lucas el primer guión de *Apocalipsis Now*. La decisión estaba tomada: Coppola produciría el film y Milius sería el director. La idea era rodar una película en estilo documental en 16 mm con un costo de alrededor de un millón y medio de dólares. Cuando llegó el OK, Milius estaba ocupado con el guión de una película de John Huston y Lucas comenzaba a desarrollar su megaéxito *La guerra de las galaxias*. En 1975 Coppola decidió hacerse cargo de la filmación. Comenzaba su enloquecido viaje remontando el río. Durante el mismo, Coppola-Willard se encontraría con Coppola-Kurtz: el combustible de la lancha serían millones y millones de dólares.

**La elección de Willard y de Kurtz**. La historia de la elección de los actores para los personajes principales de la película parece una comedia de enredos relatada por un tartamudo. La primera elección para el capitán Willard es Steve McQueen. McQueen piensa que el papel es perfecto pero no para él. Coppola propone reescribirlo juntos. Steve encuentra aceptable el papel pero decide que no puede dejar los Estados Unidos para la filmación. Comienzan los



**Coppola, fácilmente reconocible por el labio inferior**

contactos con Brando, éste afirma que la película no le interesa. Le envían el guión a Pacino que lo rechaza porque estuvo filmando en Santo Domingo y la idea de repetir una filmación de varias semanas en la selva le resulta insoportable. Se le ofrece a McQueen ahora el papel de Kurtz que implica sólo tres semanas de rodaje. McQueen pide el mismo salario que si hubiera interpretado a Willard —lo que llevaba diecisiete semanas de rodaje— , unos tres millones de dólares. Le ofrecen Willard a James Caan por un millón doscientos cincuenta mil dólares. Caan acepta sólo por dos millones. El director insiste pero la mujer de Caan está embarazada y éste no quiere viajar a Filipinas. Coppola fracasa sucesivamente con Jack Nicholson y Robert Redford. La idea de dejar las doradas colinas de Hollywood por la selva filipina no parece atraer a nadie más que al pobre Coppola. Cuando Pacino rechaza la idea de jugar el papel de Kurtz, Coppola, desesperado, arroja sus cinco Oscars por la ventana. El vidrio y cuatro de las cinco estatuillas son reducidas a pedazos. Cuando el proyecto parece naufragar, Brando acepta entrevistarse con el director. Con la idea de contar además con McQueen y Gene Hackman en el elenco, se consiguen ocho millones de dólares de inversionistas extranjeros. Pero McQueen y Hackman rechazan la película definitivamente. Brando acepta rodar dos semanas por dos millones de dólares. Coppola debe devolver parte del dinero pero consigue finalmente una inversión de quince millones de dólares. Lo que exceda ese presupuesto deberá salir de su propio bolsillo. Finalmente, el 20 de marzo de 1976 se empiezan a rodar en Filipinas

las primeras escenas con el capitán Willard. Coppola finalmente tiene su actor: Harvey Keitel. Las escenas filmadas se procesan en Roma. El 16 de abril llegan las primeras copias y Coppola se desespera: la actuación de Keitel le resulta totalmente inaceptable. Echa a Keitel, viaja de incógnito a Los Angeles y contrata a un desconocido: Martin Sheen. Sheen comienza a rodar el 24 de abril.

**El rodaje**. El rodaje comenzó el 20 de marzo de 1976 y se prolongó hasta el 21 de mayo de 1977. Durante el mismo se sucedieron las siguientes peripecias:

Mientras se rodaban escenas complicadas se debió suspender la filmación ya que los helicópteros piloteados por filipinos fueron obligados a viajar al Sur a reprimir una revuelta guerrilera.

Luego de ocho días de lluvias torrenciales, el 26 de mayo de 1976 un tifón destruye el decorado principal. Gran parte del equipo técnico y del elenco vuelven por dos meses a Estados Unidos mientras los especialistas tratan de reconstruir los escenarios. Coppola aprovechó la pausa para reescribir el guión pero sin encontrar un final que lo satisfaga.

El equipo no soportaba la comida asiática, con lo que deben gastarse miles de dólares de comida de Estados Unidos y Roma. Para su cumpleaños número treinta y siete, el 8 de abril, Coppola se hizo enviar varios kilos de hamburguesas y salchichas desde San Francisco.

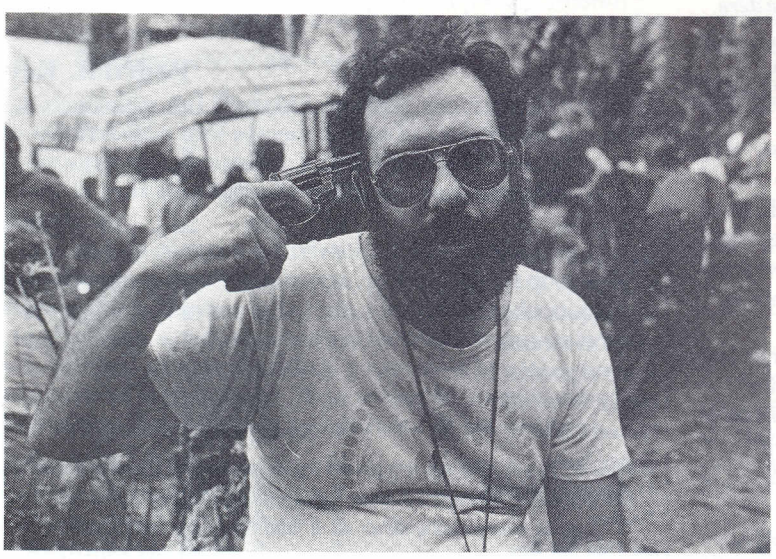
El elenco presentaba características personales que son tan impredecibles como los accidentes meteorológicos. Sheen rueda la escena inicial en la habitación del hotel en el mismo estado de obnubilación y borrachera que se suponía tenía el capitán Willard. Dennis Hopper insiste en escribir sus propios diálogos pero cuando se ruedan sus escenas está tan drogado que no recuerda sus líneas. Brando se presenta increíblemente excedido en su peso.

El 5 de marzo de 1977 Martin Sheen sufrió una crisis cardíaca que lo postraría seis semanas en un hospital de Manila. Vuelve a la filmación el 19 de abril.

El presupuesto se excede largamente y Coppola debe hipotecar parte de sus bienes para poder completar el rodaje.

**El montaje**. Coppola se encuentra en mayo de 1977 con cinco mil kilómetros de película a los que debe convertir en *Apocalipsis Now*. Trabaja como un poseso día y noche, cortando película, insertando la voz del capitán Willard en off, dudando de la totalidad de su obra a veces y convencido que lo que está haciendo es mucho más que una película otras. United Artists acepta a regañadientes demorar el lanzamiento, previsto para esa época, hasta octubre de 1977. El plazo no se cumplirá: la primera preview de una versión completa pero no definitiva de la película es el 23 de abril de 1978. En octubre de 1978 decide retirar del film todo un episodio que se desarrollaba en una plantación francesa. Finalmente la obra es presentada en el Festival de Cannes de 1979. En esa versión Willard mata a Kurtz pero queda en el exótico reino heredando su liderazgo. Es el final que Coppola prefiere pero no el público. La versión que finalmente se exhibe tiene a Willard cumpliendo su misión de eliminar a Kurtz y volviendo a la civilización solo y sin enviar mensajes radiales. Finalmente la película logra recuperar la inversión. Coppola-Willard arribaba finalmente a puerto. Se convertía en Coppola-Kurtz decidiendo construir su propio reino extravagante, un estudio de filmación completo a la manera de la época gloriosa de la Metro Goldwyn Mayer: American Zoetrope.

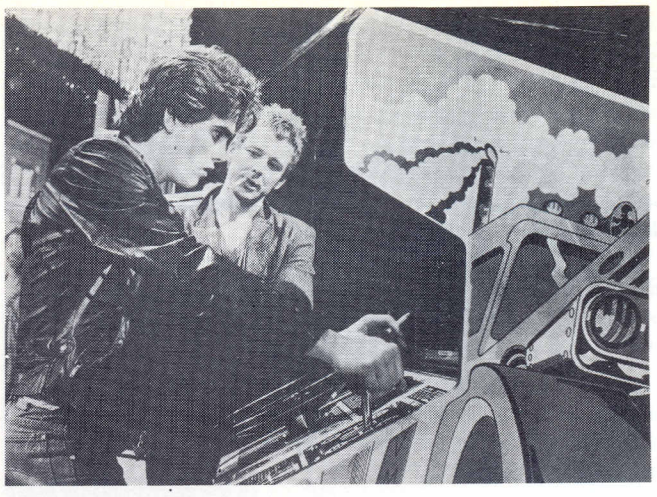
**El video**. Durante toda la filmación Coppola tuvo la compañía de su esposa, Eleanor. Eleanor no perdió el tiempo en Filipinas. Poco después de estrenada la película apareció su libro *Notas* donde contaba la historia del accidentado rodaje. También estuvo detrás de las cámaras de video, detrás de las cámaras de su marido, filmando la filmación. El material obtenido era tan explosivo que el matrimonio Coppola decidió no darlo a conocer hasta que no pasaran diez años. Finalmente Francis se lo entregó a un equipo experimentado de documentalistas para su compaginación. El resultado es un video titulado *Hearts of Darkness* que fue presentado en el último Festival de Cannes y en octubre de 1991 en la televisión americana. De entre los momentos estelares del film está la escena inicial de presentación del capitán Willard. Se lo ve a Sheen en un estado lamentable golpear con la mano, desnudo, el vidrio del espejo y gritar directamente hacia Coppola: "You fucker!" para ser luego arrastrado por dos asistentes, desnudo y sollozante, hacia una ducha. Otras escenas involucran a Hopper, drogado como su personaje de *Busco mi destino,* y su incapacidad para comprender sus diálogos. También aparece Brando llegando a la filmación gigantesco y sin haber leído la novela de Conrad. Se lo ve farfullando incomprensiblemente un monólogo que finaliza con la siguiente frase: "me tragué un bicho" y el reconocimiento: "hoy no puedo pensar ni un diálogo más". El propio Coppola no se salva de la incriminadora cámara. Cada vez más enloquecido y desesperado, llega en un momento a afirmar: "este film es un desastre de veinte millones de dólares, creo que me voy a pegar un tiro". Sheen es mostrado moribundo luego del ataque cardíaco recibiendo los primeros auxilios y la extremaunción. También se aprecia la solidaria reacción del director: "Quiero que me digan que todo está bien hasta que yo diga que Marty murió, ¿entienden?". El video —que muestra el proceso creativo de un film como una reunión de monstruos desesperados al borde de la desintegración humana—reportará a Coppola varios miles de dólares ya que es el dueño de los derechos.



**Estado de ánimo durante la filmación de *Apocalipsis Now***

*Sobre* La ley de la calle

# En blanco y negro



Cuando entre abril y junio de 1982 Coppola filmaba *Los marginales*, basada en la novela de una joven escritora originaria de Tulsa, Oklahoma, S. E. Hinton, otra novela de la misma autora llegó a las manos del director: *Rumble Fish*. Después del estrepitoso fracaso comercial que había significado *Golpe al corazón*, Coppola se jugaba mucho de su prestigio en esa película que tenía un casting adolescente en aquellos tiempos desconocido, hoy muy cotizado: Matt Dillon, Ralph Macchio, Patrick Swayze, Rob Lowe, Emilio Estévez y Thomas Howell. Sin embargo, Coppola tomó una decisión que no debe haber dejado de sorprender a su equipo. "Decidí, al mismo tiempo que *Outsiders*, llevar a cabo otro film —muy diferente en su espíritu— y hacerlo en el mismo lugar, con el mismo equipo. Quería así demostrar que con o sin grandes medios, con o sin estrellas, con o sin técnicas nuevas, lo que yo hacía era siempre Coppola."

Quería hacer un film anárquico sobre la juventud y la novela de Susan Hinton le daba pie a sus propósitos. Con la autora —que interpretaba en *Outsiders* a una joven enfermera— se dedicó a escribir en los descansos de la filmación el guión de la que iba a convertirse en una película que iba a discutirse apasionadamente y desde todos los ángulos.

En julio de 1982, un mes después de finalizado el rodaje de su película anterior, todavía en proceso de edición, Coppola comienza el nuevo film: el undécimo de su carrera.

El universo desesperado, claustrofóbico que se desprende de *Rumble Fish* encierra la historia de una admiración: la que Rusty James (Matt Dillon) siente por un hermano del que sólo conocemos su nombre de batalla, The Motorcycle Boy (Mickey Rourke), un pandillero que se había alejado de la ciudad sin que en un principio se supiera muy bien por y para qué y que hará su rentrée triunfal en una pelea entre bandas en la que Rusty-Dillon intenta ocupar el lugar que con su desaparición había dejado vacante.

Coppola había definido la película como "un film de arte existencial o una obra de Camus para niños". Si *Outsiders* estaba llena de sentimientos y desbordaba un neorromanticismo que hizo que fuera considerada un homenaje a Nicholas Ray y a su *Rebelde sin causa*, *Rumble Fish* es su contracara: un negativo perfecto.

El blanco y negro del film —con un pequeño toque de technicolor en una de las escenas— es acerado y contundente como un puñal. La idea deriva del daltonismo que padece el personaje de Motorcycle. "Ya estaba sugerido en la novela. Y si queremos mostrar que alguien es daltónico, lo mejor seguramente es utilizar brevemente el color. Y después retirarlo para lograr esa sensación. Después pensamos que sería maravilloso si únicamente los peces —la metáfora de la historia— estuvieran en color".

Para lograr sus objetivos, Coppola y su equipo se reunieron para estudiar atentamente algunas viejas películas de la escuela expresionista alemana como *El gabinete del Dr. Caligari* y *L'Aurore* de Murnau o *Decision Before Dawn* de Anatole Litvak.

El universo, el microcosmos que agobia a los personajes de la película está meticulosamente planeado (juegos de sombras, nubes que deambulan y se reflejan en las ventanas, relojes sin agujas) y concentra una paradoja muy simple. A pesar del sentimiento de fugacidad del tiempo que se respira a través de todo el film, la finalidad es congelar ciertos instantes en el tiempo.

Sin embargo, un atisbo de esperanza es palpable. El camino es la libertad, y el fantasma de esa libertad se esconde en las rutas, en las vías de los trenes, en los bordes del río donde transcurren algunas escenas fundamentales y en algunos pasajes subterráneos.

La música —que muestra que Stewart Copeland no es sólo un buen percusionista sino un excelente compositor— va marcando el ritmo de la película y da aquella sensación de encierro irrespirable.

*La ley de la calle*, si bien es un título bastante adecuado, no tiene la fuerza que tiene el original *Rumble Fish*.

Los Rumble Fish son los llamados peces beta. Aquellos que tienen un comportamiento tan violento que son capaces de devorarse entre ellos, atacar a otras especies o su propia imagen reflejada en el cristal de la pecera. Incluso, son capaces de saltar fuera de ella, con tal de no sentirse encerrados. Es con ellos que Motorcycle se siente identificado, y son ellos, en una de las escenas cercanas al final, los únicos objetos que aparecen con su rabioso color azul con toques rojos y es a ellos a los que Motorcycle roba para arrojarlos al río y darles la libertad. Cuando la policía lo mata sin haber logrado su propósito, es Rusty James —infinito adorador de su hermano mayor— el que llegará a la orilla para regalarnos una de las metáforas más hermosas que el cine haya dado jamás. Los personajes siempre aprenden la lección.

**Pedro·B. Rey**

| TABLA COPPOLA | Q | R | F | N | S |
|---|---|---|---|---|---|
| La gente de la lluvia | 8 | | | | |
| El padrino | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 |
| La conversación | 7 | 7 | | 7 | 7 |
| El padrino II | 7 | 9 | 7 | 8 | 9 |
| Apocalipsis now | 10 | 9 | 9 | 9 | 10 |
| Golpe al corazón | 9 | 9 | 9 | 6 | 8 |
| Los marginales | | 6 | | | |
| La ley de la calle | 6 | 10 | 5 | 5 | 5 |
| Cotton Club | 6 | | 7 | 7 | 7 |
| Peggy Sue | 10 | | 10 | 9 | 7 |
| Jardines de piedra | 8 | 6 | 8 | 6 | 6 |
| Tucker | 8 | 8 | 8 | 6 | 6 |
| La vida sin Zoe | 9 | 5 | 8 | 6 | 8 |
| El padrino III | 7 | 7 | | 6 | 8 |

# El brillo de los héroes

Un mafioso arrepentido, o tal vez un personaje de *Buenos muchachos*, declaró alguna vez que pertenecer a la Organización fue lo mejor que le pasó en su vida, que ésta le permitió sentirse diferente de la gente común. La enorme originalidad temática del *El padrino* reside en haber mostrado por primera vez a la honorable sociedad de italianos y sus descendientes como integrantes, no de una asociación criminal, sino como orgullosos miembros de una aristocracia alternativa.

Exagerando un poco, podríamos decir que la obra posterior de Coppola es una exploración de los modos de la aristocracia o de la búsqueda de este concepto en sus manifestaciones menos convencionales. Y que esos modos son tanto más interesantes en la medida en que se hacen más íntimos o más insospechados.

*La vida sin Zoe,* el cuento de hadas que integra las *Historias de Nueva York* es un insólito elogio a la vida de los ricos. Una descripción de lo feliz que puede ser la infancia de una niña millonaria. De lo agradables que pueden ser sus amigos multimillonarios, de lo bondadoso de sus padres, de la cordialidad de los sirvientes, de lo atractivas que pueden ser sus fiestas y sus viajes. Es el reverso de *La Cenicienta*. Zoe no espera al príncipe azul torturada por la madrastra. Se divierte en su palacio atendida y mimada por el mayordomo cuando el padre no puede dar un concierto para ella o la madre no la lleva de compras a París. Este argumento tan raro, tan alejado de la convención que obliga a los ricos a sufrir o a ser infelices, tiene, sin embargo una moraleja sorprendente: que el ser colmado de atenciones, que le den todos los gustos es, simplemente, lo que merece todo chico de buen corazón.



**Jardines de piedra**

Tucker, en cambio, no es rico pero es un genio. Es un tipo no demasiado inteligente en un sentido convencional, pero con un don especial para los inventos. Y con un sueño: ser un gran empresario. Pero no en base a la especulación financiera ni a la dureza para negociar, sino a la calidad de sus productos. Tucker se puede permitir el lujo de actuar lealmente, de no sobornar a nadie, de no humillarse, porque su sueño es más grande que sus enemigos y su visión le permite vivir en un mundo en el que no hay lugar para mezquindades. Tucker, el Coppola de la industria automotriz, también fue un aristócrata pero, a diferencia del director no necesitaba siquiera de sus productos porque su imaginación estaba repleta de ellos.

En *Apocalipsis Now,* el enigmático coronel Kurtz no es un militar común: es un aristócrata guerrero cuya sabiduría y concepción de la guerra vienen de fuentes mucho más profundas de las que se nutren las academias militares. Esa aristocracia es la que fascina a Willard, ese carácter que contrasta a tal punto con su propia carrera manejada por los burócratas. Ese es el sorprendente subtexto de una película que está muy lejos de un supuesto pacifismo trivial: la guerra, nos dice Kurtz, no es para los militares, sino para los que están dispuestos a sumergirse en el horror, para los privilegiados que pueden llegar al corazón de las tinieblas.

Si *Apocalipsis Now* marca una relación clara con la figura del aristócrata samurai, la otra película de Coppola sobre militares, *Jardines de Piedra,* que se ocupa de suboficiales, de paradigmas de la gente común interesa más aquí. El sargento Clell Hazard no sólo supera en medallas al sargento York, lo que lo convierte en el soldado más condecorado de la historia del cine, sino que esas condecoraciones le importan muy poco. En realidad, Hazard y su amigo Nelson son de los pocos personajes del cine que se toman la educación en serio, con la posible compañía del profesor que hace Edward James Olmos en *Stand and Deliver* (*Con ganas de triunfar,* Ramón Menéndez, 1987). Hazard y Nelson sienten que tienen una misión que cumplir: entrenar soldados, evitar que mueran sin saber defenderse en el campo de batalla. Por eso, Hazard quiere ir al frente. No lo impulsa el patriotismo, ni la sed de aventura. No disfruta de la guerra. Su novia es una militante pacifista, extraña asociación que sólo se explica porque Hazard es, en una profesión de acomodados y arrivistas, el aristócrata que actúa por deber, condición que el film privilegia sobre el heroísmo en el campo de batalla y que



**Peggy Sue**

le permite estar más allá de la ideología de sus colegas. Pero es *Peggy Sue* la película que más paradójicamente muestra la tipología de los héroes de Coppola. Kathleen Turner es coronada dos veces como reina de la promoción, ese resabio monárquico de la escuela secundaria americana. Peggy Sue es la más popular de sus compañeras. Sigue siendo la más popular 25 años más tarde. ¿En qué se diferencia Peggy Sue del resto? ¿No es acaso una típica representante de la clase media de un típico pueblo americano? El que sea la más popular, ¿no la hace aun más común y estereotipada? No es la más inteligente, ni la más ambiciosa, ni tampoco la más linda. En su época madura padece la frustración del envejecimiento y el dolor del divorcio. Pero Peggy Sue viaja al pasado a buscar su perdida grandeza, y se reencuentra con su capacidad de sentir. Y allí comprende que su verdadero don es el de reconocer y respetar el talento y la sensibilidad ajenos. Es capaz de proteger al futuro científico y de entregarse al futuro poeta. Pero sobre todo, es capaz de amar con todo su corazón al común, timorato, y confundido Charlie, al que el tiempo le quitará sus escasas virtudes, salvo la de amar apasionadamente a Peggy Sue y a sus hijos. Pero Peggy Sue no soporta volver a ser la reina hasta recuperar el cariño por sus seres queridos, desde su abuela hasta sus compañeros. Y ésta es la versión más sutil de la aristocracia y su refugio más inesperado: el corazón del individuo común que no renuncia a su sensibilidad ni a sus afectos. Una condición que, al alcance de cualquiera, implica sin embargo una violenta diferencia. Es a ese final de la adolescencia, tan crítico en la vida de los norteamericanos, a donde Peggy Sue debe ir a buscar su perdida corona. Es allí donde debe averiguar que ella y Charlie fueron felices antes de dejar de ser héroes. Pero fueron héroes porque eran felices. Es esa marca de felicidad la que el conserje reverencia en Zoe, no su dinero. Es el sueño de Tucker, no sus coches. Es la generosidad de Hazard, no sus hazañas. Porque la aristocracia es el club al que pertenecen los que alguna vez fueron felices, los que algun vez fueron generosos, los que alguna vez lloraron por amor.

Desde la riqueza hasta la sensibilidad, los dones humanos son para Coppola caminos de excelencia, alternativas a la chatura de las vidas y las instituciones, vías y recuerdos de la felicidad. Y por eso, esas películas que podrían ser la apología del dinero, del capitalismo, de la guerra o del matrimonio en su versión más burguesa representan, en cambio, una mirada diferente sobre el alma de sus personajes y una invitación a disfrutar de la belleza y la profundidad de la vida. Los melancólicos irlandeses, los oscuros oficiales de caballería de John Ford, tan apegados a las peleas, los bailes y las borracheras, tan sentimentales en los entierros eran, al igual que sus decididas mujeres, miembros de esa aristocracia. Los héroes fordianos brillaban con una luz interior que alcanzaba para iluminar las valiosas peculiaridades de su entorno. Un brillo que sólo el cine registra y que la cámara de Francis Coppola supo reconocer no solamente en un viejo inmigrante, sabio y feroz, sino en una nena de diez años y en una mujer que se casó prematuramente.

**Quintín**

**FILMOGRAFIA COPPOLA**

| | | |
|---|---|---|
| 1962 | *Tonight for Sure* | |
| 1963 | *Dementia 13* | Demencia 13 (*) |
| 1966 | *You're a Big Boy Now* | |
| 1968 | *Finian's Rainbow* | |
| 1969 | *The Rain People* | La gente de la lluvia |
| 1972 | *The Godfather* | El padrino (*) |
| 1974 | *The Conversation* | La conversación (*) |
| 1975 | *The Godfather, Part II* | El padrino II (*) |
| 1979 | *Apocalypse Now* | Apocalipsis Now (*) |
| 1982 | *One From the Heart* | Golpe al corazón (*) |
| 1983 | *Outsiders* | Los marginales |
| 1984 | *Rumble Fish* | La ley de la calle |
| 1984 | *Cotton Club* | Cotton Club (*) |
| 1986 | *Peggy Sue Got Married* | Peggy Sue... (*) |
| 1987 | *Gardens of Stone* | Jardines de piedra (*) |
| 1988 | *Tucker* | Tucker (*) |
| 1989 | *Life without Zoe (**)* | La vida sin Zoe (*) |
| 1990 | *The Godfather, Part III* | El padrino III (*) |

(*) Disponible en video.

(**) Parte de *New York Stories* (Historias de Nueva York)

# A la memoria de Berdiner

**por Marcelo Motto Rouco**

Si el destino de una persona es algo preconcebido o algo que se va forjando por la unión de actos que responden al timonel llamado libre albedrío, no podemos asegurarlo. Sólo podemos adherir a una u otra postura en cada una de sus variantes o sistemas. Podemos creer, pero no comprobarlo por alguno de los mecanismos que utiliza la ciencia. Por esto, las razones por las que yo llegué a ser un intelectual profundo, un artista de talento y un hombre de bien son oscuras y enigmáticas. Pero, al realizar un breve repaso de los hechos objetivos más significativos que pudieron haberme llevado a ser lo que soy, mi mente quizás arbitrariamente, se obstina en recalcarme tres acontecimientos. En primer lugar, mis estudios de apicultura con su resultado material: el título de perito apicultor, y su resultado espiritual: el conocimiento de la estructura panalicia, que me llevó a sustituir el "tal como es arriba es abajo" por el "tal como es en el panal es en los alrededores", con la consiguiente simplificación de analogías y con la obtención de una estructura sólida que sirvió de base a mi inserción en este delicado mundo del pensamiento.

En segundo lugar, debo citar mis tempranas lecturas, a hurtadillas de mis padres, que despertaron mi profundo interés por las letras y que, con marcada direccionalidad, me empujaron a la imitación. No puedo olvidar en este ítem la lírica de Nervo, la emotiva verba de Casona, el ritmo de Mallea y tantos otros autores que fueron moldeando mi pluma.

Y por último, el nombre de Octavio Berdiner.

La posibilidad que tengo de escribir en esta revista y el trágico derrumbe ocurrido en la Cinemateca, en donde se encontraba la única copia del film en 16 mm cuyo título es *Escarapelas y raíces* dirigido por Berdiner, no hicieron más que decidir mi siempre postergado intento de homenaje a la figura de Octavio.

Dicen que hay rostros que iluminan; su cara era un reflector que despedía una sola consigna: "Ama al cine". Esta fue la impresión que recibí e hice carne al participar, azarosamente, en su curso "Ontología y lenguaje cinematográfico", dictado en el museo Saavedra cuando corría el año 77. "Hay un cine nacional y está en ustedes mismos". Esta frase adornó el pizarrón de nuestra clase durante el transcurso del curso. Era su interés principal que podamos materializar esta frase; para ello, nos transmitió los moldes conceptuales necesarios que encauzaban nuestros propios torrentes: sean épicos; el argentino que piensa lo hace siempre mirando el horizonte y se mueve en cámara lenta; mucho viento, indetenible como el tiempo; si no encuentras un mejor lugar, hazlo en el desierto; el héroe que habla enseña y cuando se enoja siempre dice carajo; los locos (sus personajes predilectos) son todos buenos, santos y creativos; la historia o argumento no necesariamente debe ser coherente, el mito que utilicen se ocupará de explicarlo todo (cuando oigamos de sus labios la palabra mito una extraña sensación nos impulsará a arrodillarnos).

Esta suma de asertos no es más que un débil intento de recopilación de alguna de sus enseñanzas, pero quizás el ejemplo más fuerte lo recibimos al ver su película, todo su bagaje de principios está ahí, pero vivo, hecho arte.

Desgraciadamente ya no podremos ver esos quince minutos de cámara picada tomando el sufrimiento y el progresivo deterioro del gaucho estaqueado con que comenzaba la película, ni el lento desentierro del esqueleto de vaca por la acción del viento que sacudía la arena, ni podremos gozar de ese diálogo final entre Heraldo (el héroe de la película, último sobreviviente del destrozado ejército creado por él mismo para liberar a Mina Clavero de las garras del imperialismo) y Rosendo (el gaucho orate que lo salvó de una segura muerte por deshidratación administrándole con paciencia y gota a gota agua con sal con un gotero durante cuatro minutos y medio) en donde este último, con toda su sabiduría, le enseña a Heraldo a vivir, con todas las connotaciones que este último verbo implica.

Superar la poesía de Berdiner fue mi meta después de conocerlo; lo intenté con mi primer guión, realizado bajo su supervisión, que contaba la historia de un pueblo que huye en masa al recibir el rumor de que los locos que habitaban la colina lindera al pueblo bajaban a tomar la ciudad. Los locos que bajan al pueblo luego de la migración —pero no con la intención de tomarlo sino porque huían de un futuro terremoto augurado por un profeta— se encuentran con el pueblo vacío y forman una nueva comunidad que por supuesto es bellísima y libre y creativa como sólo los discapacitados mentales pueden hacerlo. Pero con el tiempo los locos divisan una invasión de cuerdos que viene a poner fin a su paraíso. Los cuerdos atacan y cuando están a punto de vencer llegan los locos mancomunados del mundo y los liberan sin disparar un solo tiro y sin clavar un solo cuchillazo tal como actúan los retrasados en estos casos. Los locos eran felices de nuevo y terminaban su historia cantando himnos y salmos.

La idea lo entusiasmó, pero al profundizar en el material, Berdiner se dio cuenta de mis intenciones y en un discurso que no olvidaré mientras viva me dijo: "A este proyecto le falta corazón, no escribas para superarme, no lo hagas ni por mí ni por ti, hazlo por el pueblo".

Muerto Berdiner, perdido para siempre su legado cinematográfico, ahora, mientras el sonido de las teclas me retrotraen al momento en que contemplaba el último cascote del derrumbe, sólo me queda hacer votos para que ambas cenizas, las de su cuerpo y las de su film, abonen las raíces que hagan crecer gloriosas escarapelas de celuloide que podamos lucir gallardamente en nuestro procto.





# Jacques Tati o el juego de las simulaciones

*Un recorrido por la obra del director y actor francés, uno de los mejores cómicos de la historia del cine.*

**Por David Oubiña**

**La alquimia de la imagen.** Un día, mientras Georges Méliès filmaba por las calles de París, su cámara se trabó y demoró unos minutos en volver a funcionar. Al revelar el material, Méliès observó cómo un distraído automóvil se convertía repentinamente en una carroza fúnebre. Dentro de un mismo encuadre, las formas se transformaban mágicamente allí donde se había producido el corte. Lo que Méliès descubrió en ese momento fue el efecto cómico que se deriva de las metamorfosis. En este sentido, lo que va de los Lumière a Méliès es el pasaje del cinematógrafo como aparato de reproducción documental al arte cinematográfico o, como sostiene Edgar Morin: de la imagen de lo real a la metamorfosis de la imagen. Sobre este postulado surgiría, luego, el cine cómico americano. El genio de Chaplin y de Keaton se sostiene en esa capacidad para transformar su entorno, en la habilidad para encontrar un nuevo uso a los objetos y servirse de ellos.

Muchos años después, un olvidado realizador francés llamado Jacques Tatischeff recupera la tradición de los cómicos del cine mudo. En seis films, rodados a lo largo de veinticinco años, opera la mayor renovación del cine cómico desde los hermanos Marx. El sustento del gag sigue siendo el mismo: la mutabilidad de las formas. El sentido estético permite descubrir otra cosa debajo de las imágenes demasiado previsibles, demasiado familiares, demasiado vistas.

A menudo, el cine de Tati sufrió la calificación de "pintoresco", "costumbrista", "nostálgico", incluso "reaccionario". Sin embargo, parecería que su estética elige definirse entre dos parámetros básicos: el juego y la inutilidad. Porque todo consiste en encontrar relaciones inesperadas entre las cosas, sólo por el gusto de hacerlas funcionar. El gag es una combinación azarosa pero de encastre perfecto. Si por un lado se burla de las máquinas, hay en él una intensidad de sentido opuesto que se manifiesta en una fascinación por los mecanismos. Antes de entrar en la cadena industrial, la máquina sólo funciona; ese momento en que todo aparato constituye un mecano es el que interesa a Tati. Como el canadiense Norman Mc Laren, lo que explota es la animación de las formas, sus devenires. Prueba el carácter arbitrario del signo icónico, porque la imagen se vuelve fluctuante las cosas no siempre son lo que parecen y la ilusión de unos contornos bien definidos no conjuran su evanescencia. La pantalla es como un caleidoscopio en donde las formas se atraen y se dispersan, determinando un sentido fugaz. Las apariencias engañan, o mejor: detrás de cada forma laten infinitas formas virtuales esperando ser descubiertas. Bajo el ojo de Tati, un bote partido al medio se transforma en las mandíbulas de un tiburón, las hojas de un árbol que se adhieren a un neumático lo convierten en corona funeraria y un embotellamiento de tráfico alrededor de una plazoleta se vuelve un carrusel.

Enseguida se percibe que Tati no quiere explicar nada, no quiere significar nada; sólo quiere experimentar con los objetos. Su poética tiende a la estilización y a la abstracción. Por eso, nada hay más alejado del realismo: el realismo describe una escena, Tati la transforma.

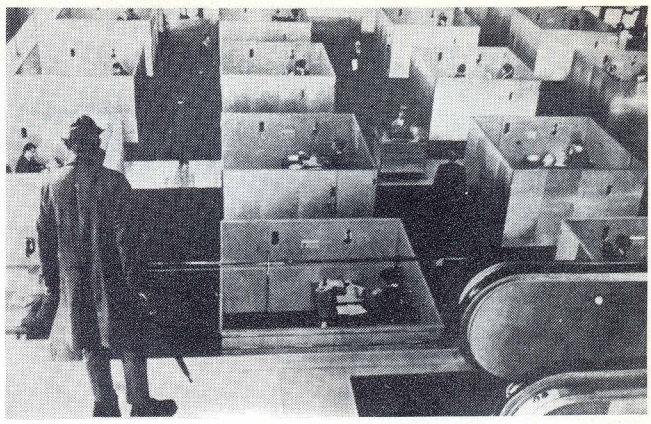
**El tiempo del juego.** Tati irrumpe en el cine con *Jour de fête* (*Día de fiesta*, 1947). Se trata de la descripción costumbrista de un día festivo en un pueblo de la campiña francesa. Sin embargo, la aparición del delirante cartero rural François —antecedente de Monsieur Hulot—, impide cualquier clasificación esquemática del film. La película resulta un inesperado suceso y, en lugar de realizar la continuación de las aventuras de François, Tati filma *Les vacances de Monsieur Hulot* (*Las vacaciones del señor Hulot*, 1951) que también resulta un éxito contra todas las expectativas. Tal vez el mejor film de Tati, toda su trama consiste en un conjunto de apuntes sin orden aparente sobre un grupo de veraneantes. Aquí aparece el personaje de Hulot, un sujeto levemente bizarro, amable, voluntarioso y disperso ("casi lunar", según Mahieu) que será, desde ahora, el catalizador privilegiado por Tati para operar las metamorfosis del mundo. Alto, desgarbado, elástico, se halla en un estado de permanente desconcierto y no se lleva bien con las normas. Como Carlitos en los films de Chaplin, se reconoce por unos pocos trazos: una pipa, un paraguas, un eterno impermeable. Pero a diferencia de aquél, es casi normal: es una estilización, no una caricatura. El efecto cómico se ha desplazado al mundo de los objetos; Hulot es pasivo, no capitaliza nunca el desorden que desencadena sino que lo padece. En este sentido, se parece más a los héroes sufridos de Buster Keaton.

También en *Mon oncle* (*Mi tío*, 1958), que obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera, el argumento es mínimo: la influencia perniciosa que ejerce el bohemio Hulot sobre su sobrino y los infructuosos intentos de los padres de éste por insertar al tío en el sistema. *Playtime* (1967), su proyecto más ambicioso es, también su primer fracaso. Un día en la vida de una gran ciudad. Para su realización se necesitaron 365 días efectivos de rodaje, y se construyó una ciudad de 15.000 metros cuadrados (la "Tativille") en estudios. El film iba demasiado lejos y la industria aprovechó para boicotearlo. A medias recuperado del traspié, Tati insiste con *Trafic* (*Hulot al volante*, 1970) en donde Hulot encarna a un diseñador de autos encargado de transportar un prototipo a una exposición de automóviles en Holanda. El resultado es una dislocada road movie al cabo de la cual el prototipo llega tarde, porque la exposición ya ha sido clausurada. Ya sin ningún apoyo en Francia, realiza *Parade* (*Zafarrancho en el circo*, 1974) una especie de espectáculo circense en video, producido por la televisión sueca y que representa una vuelta a sus orígenes en el terreno del music hall.

En líneas generales, estos films se inscriben en la tradición

del cine cómico americano del período silente, pero introducen variaciones y establecen diferencias. En primer lugar, hay una falta de protagonismo del personaje que parece huir de la cámara para perderse entre la gente ("actúo de espaldas porque ése es mi mejor costado") y que es correlativa de una democratización del gag: cualquiera puede ser portador de un efecto cómico ("en el fondo, todo el mundo es divertido. No es necesario ser un cómico para protagonizar un gag"). En segundo lugar, hay una técnica de anticlímax del gag que siempre debe ser descubierto en un segundo o en un tercer plano; no es la sorpresa lo que asombra (puesto que el gag está siempre a la vista para el que quiera verlo) sino el ingenio para encontrar lo comicidad allí donde no parecía haberla. A menudo la situación cómica transcurre en segundo o en tercer plano y siempre varias acciones paralelas tienen lugar simultáneamente, diluyendo las tintas. Pero quien busca, descubre; los espectadores se hallan en la misma posición que los personajes puesto que el mecanismo cómico no consiste en ocultar ninguna información. La operación estética consiste en la observación; nunca resalta las zonas de atención. Toda la sutil comicidad de Tati cabe en esta onda de débil amplitud.

**El hombre que nunca filmó un primer plano.** *Playtime* constituye la culminación de la poética de Tati. Allí se exacerban los procedimientos que los films anteriores venían desarrollando y, de alguna manera, constituye una condensación de su paradigma estético.
Primero: ausencia de narración en sentido canónico; hay, en primer término, elección de un lugar y, en segunda instancia, planteo de todas las situaciones posibles. El relato como topografía; se procede por acumulación y la única progresión consiste en los desplazamientos y en las recurrencias.
Segundo: cierta heterogeneidad del sonido respecto de la imagen. Tati no habría existido sin el antecedente del cine mudo, pero tampoco podría existir sin el sonoro. Su trabajo sonoro constituye uno de sus mayores aportes a la historia del cine. Por un lado insignificancia de los diálogos que, sin embargo, constituyen un murmullo persistente e indiferenciado de donde a veces emerge el tímido fragmento de una frase banal; por otro, carácter hiperbólico de los ruidos que son usados expresivamente y no para aumentar la ilusión de realidad en la pantalla. Todas las relaciones intrínsecas entre los sonidos aparecen deformadas, de manera tal que gran parte de los efectos cómicos radican en esta impertinencia sonora.
Tercero: se elimina por completo el recurso al primer plano y se restringe al mínimo los movimientos de cámara (que son correcciones de encuadre más que desplazamientos dramáticamente integrados a la acción). La cámara es un observador exterior a la escena. Si toda imagen implica la intencionalidad de una enunciación sobre lo que se muestra, aquí la puesta de cámara tiende a anonimizar el punto de vista. Despersonalización es la operación visual básica del film. Todo sucede como si fuera visto por nadie o por cualquiera; como imágenes captadas por la Polaroid de algún turista.
Cuarto: uso sistemático del gran angular y (en el caso de *Playtime*) del formato de 70 mm, lo cual permite una mayor profundidad de campo y una mayor amplitud del espacio. Por una vez, este formato no se utiliza para adornar la espectacularidad sino para representar la variación y la profusión. El encuadre en plano general permite apreciar la estructura polifónica de la composición, la proliferación de las individualidades, la multiplicación de las acciones paralelas. El espacio de la dispersión.
Quinto: los personajes constituyen un universo cerrado pero permanentemente descentrado. Aunque no hay protagonistas,



***Playtime*. "Nunca un film tuvo tanta confianza en la inteligencia y la actividad del espectador." J. A. Fieschi**

cada personaje está meticulosamente delineado; Tati reivindica el derecho de cada uno a poseer su pequeña historia. A diferencia de las comedias mudas, Hulot nunca se recorta contra una muchedumbre que se desplaza en bloque hacia una misma dirección (por ejemplo en *Cops* o en *Seven chances* o en *Go West*, de Keaton o en la manifestación de *Modern Times*, de Chaplin), sino que constituye sólo uno de los múltiples nudos de un hormigueante movimiento que se desplaza en forma anárquica.

**La opacidad de lo real.** Las películas de Tati transcurren en espacios funcionales y ordenados. Todo parecería signado por una apacible transparencia; pero las apariencias engañan, decíamos. Si este cine se divierte en encontrar nuevas formas debajo de lo evidente, en su reverso consiste en denunciar la inanidad del orden impuesto. De *Les vacances...* a *Trafic*, se describe un proceso de inadaptación y resistencia. Hulot no logra adaptarse a la moderna casa de *Mon oncle*, es indiferente al éxito comercial del prototipo que ha diseñado en *Trafic* o aparece para turbar la aburrida paz de los veraneantes de *Les vacances...* con una catarata de fuegos de artificio.
En *Playtime*, la moderna ciudad vidriada, es la evidencia misma de su propia opacidad. Curiosamente, los vidrios no comunican; interfieren, obstaculizan, se entrometen. La verdadera París sólo es un simulacro de tarjeta postal que se refleja fugazmente en las puertas de vidrio de las grandes tiendas. Hay un momento, al final del film, en que esta oscuridad de la transparencia aparece espectacularizada: el lujoso restaurant "Royal Garden" que es la apoteosis de lo funcional y el orden, no tarda en evidenciar su naturaleza laberíntica y su ausencia de proporción humana. En un proceso creciente de destrucción que habría divertido a Laurel y Hardy, los comensales lo transforman en un lugar más habitable; se apropian del espacio y reemplazan la elegante solemnidad por un lúdico y gozoso caos.
Aquí, Tati vuelve a encontrarse con sus antecesores. Keaton y Chaplin, por supuesto, pero también Laurel y Hardy y los hermanos Marx. Tienen en común cierto carácter subversivo, cierta persistente habilidad para perturbar el orden del buen burgués. André Bazin sostenía que Monsieur Hulot era la encarnación metafísica de un desorden y que poseía el genio de la inoportunidad. Y Tati: "no hay film cómico que no sea contestatario". Quizá porque a veces el caos es más saludable que el orden de los burócratas.

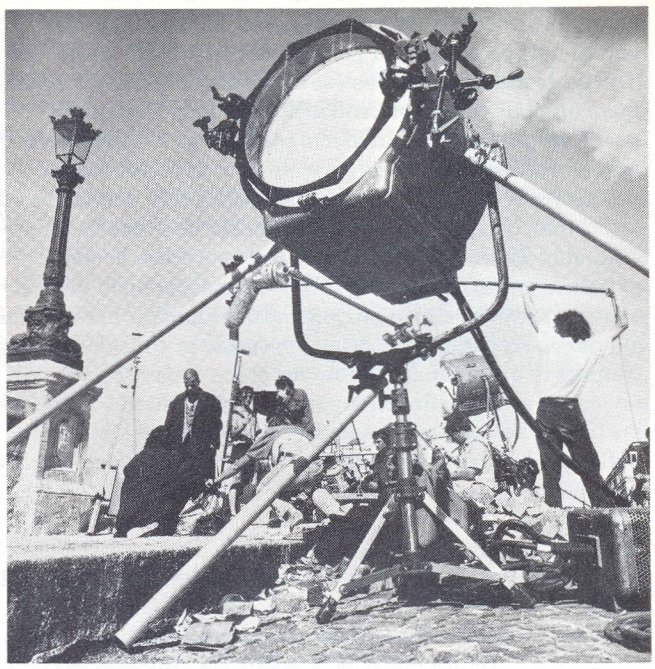
**Filmografía**

*Jour de fête* (1947); *Les vacances de Monsieur Hulot* (*Las vacaciones de Monsieur Hulot*, 1953) *; *Mon oncle* (*Mi tío*, 1958)*; *Playtime* (1967)*; *Trafic* (*Hulot al volante*, 1971); *Parade* (1973)
* Disponible en video

# Leos Carax: los lenguajes secretos

*Aclamado como el director más promisorio y original de su generación, Carax viene de despertar en Francia polémicas de amor y odio con su nuevo film: Una extraña historia de amor.*

**por Pedro B. Rey**



**Rodaje de *Les amants du Pont Neuf* en el puente falso**

Una de las cosas más difíciles de saber con certeza a esta altura de los acontecimientos es si Leos Carax —algo así como el precoz *enfant terrible* del cine francés de los 80, ahora treintañero— es una excepción a la regla o un caso paradigmático de aquello que se dio en llamar "cine de autor". Desde aquella vez que se presentó con sus excéntricos 17 años a recibir un premio por su primer cortometraje, *Strangulation Blues*, en el ya desaparecido —y, según los rumores, maravilloso— festival de Hyères, la figura de Carax empezó a crecer definitivamente. En aquella ocasión se había encargado de llamar la atención a través de su film, de su llamativa vestimenta y de su persistente negativa a hablar, excepción hecha de algunos pocos elegidos a los que se dignaba dirigir un discreto susurro.

Si Leos Carax (anagrama de Alex, su verdadero nombre y a la vez nombre del personaje principal de sus tres largometrajes, y de Oscar) se convirtió en un extraño mito que él mismo ayudó a crear —silencios y problemas de presupuesto para proyectos maratónicos mediante—, no es menos cierto que algunas de sus mejores escenas ayudaron a situarlo con justicia en el lugar que le correspondía: el de cineasta con aspiraciones.

Esa fama, que se basaba en sólo dos largometrajes —*Boy Meets Girl* (1985 ) y *Mauvais Sang* (1987)—, se consolidó para bien o para mal con *Les amants du Pont Neuf* (1988-1991), la película que más apasionadas discusiones despertó en toda Francia a causa de los gastos desmesurados de producción, las indefinidas postergaciones y el aura de film maldito y cult que marcó todo el rodaje.

Lo que siempre se consideró una pose: su silencio casi icónico y su manía de dar la menor cantidad posible de entrevistas, se transformó con el tiempo en una constante tal que aquella hipótesis se desvanece rápidamente. Más aún cuando recordamos que, a pesar de todos los elogios despertados por sus dos primeras películas, no aprovechó nunca la circunstancia de una entrevista ni siquiera para conseguir los productores que tanto estaba necesitando ni para sermonear como tantos otros sobre la razón o sinrazón del cine.

Su contestador automático es una metáfora de sus actitudes: cualquier periodista que intente localizarlo se encontrará, en lugar de su voz, con la música de su último film, a la que sigue la consabida chicharra.

Como ocurre con muchos directores franceses (como ocurre también con Almodóvar, para dar un ejemplo foráneo), Carax tiene sus actores fetiches. Ellos son Juliette Binoche, una suerte de extraña musa para el director, y Denis Lavant. Lavant, originariamente y aún hoy un actor de teatro, encarnó el rol masculino principal de los tres largometrajes. El nombre del personaje permanece siempre el mismo: Alex. A partir de aquí algún crítico dijo que la dupla imaginaria Alex-Lavant es el Doinel-Léaud de Carax, lo que no parece muy errado. Si el personaje de Truffaut tenía, desde su primera aparición en *Los 400 golpes* hasta algunas de sus últimas películas como *La última fuga* (1978), mucho del propio director, también es cierto que los films de Carax, principalmente *Malasangre*, tiene mucho de aquél que los filma. La diferencia esencial es que, si en aquel adalid de la Nouvelle vague que fue Truffaut sus toques autobiográficos eran explícitos, incluso confesados en entrevistas, en Carax todo forma parte del juego de la suposición. En la conformación del personaje de cada director podemos encontrar las diferencias entre ellos.

El primer film era, según aseguran algunos críticos galos (no hemos podido verlo), muy prometedor, aunque en alguna revista cinéfila no dudaron en calificarlo como "un ejercicio de estilo parnasiano". La historia es la historia de amor que se teje entre Alex y Mireille (Mireille Perrier) antes de que se conozcan. Los personajes son seres con tendencias suicidas que muestran el neorromanticismo de los jóvenes de la década del 80. En blanco y negro, se esconden referencias a Cocteau y al cine mudo; referencias que persisten en los otros films de Carax y que ahora parecen comenzar a ser criticadas.

Recientemente, en una entrevista, Lavant haciendo un poco de memoria recordaba la filmación de aquella película como una experiencia un poco sufrida, ya que el rodaje había sido muy veloz y no había podido compenetrarse definitivamente con el personaje que caracterizaba: la primera versión en borrador de Alex. Confesaba también que se había visto obligado a ver, en un período muy corto, muchos de los films que Leos Carax —cinéfilo fanático como había sido el mismo Truffaut— amaba; especialmente aquellos en que participaba el inefable Peter Lorre.

La comunicación entre actor-director (que se dará siempre en los sets, jamás se ven en la vida cotidiana: un pacto tácito), sumándose a la presencia irremplazable de Juliette Binoche , va a rendir sus frutos en *Malasangre*, donde Lavant, a

diferencia de la película previa, se compenetró con el personaje a través de lo físico. Es esta la obra que permitió a Carax hacerse fama de gran promesa. Más allá de algunas licencias y gratuidades —seguramente inevitables en alguien tan joven—, *Malasangre* es una gran obra, que no puede dejar de traer a la memoria al Godard sesentista de *Vivre sa vie* o de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Más allá de algunos toques propios de Carax, como sus originalidades fotográficas.

Acto seguido, se puso a buscar productores para su próxima película. Un argumento que lo obsesionaba: la historia de amor —las historias de Carax son siempre historias de amor— de dos linyeras que viven en el Pont Neuf, el más antiguo de los que atraviesan el Sena.

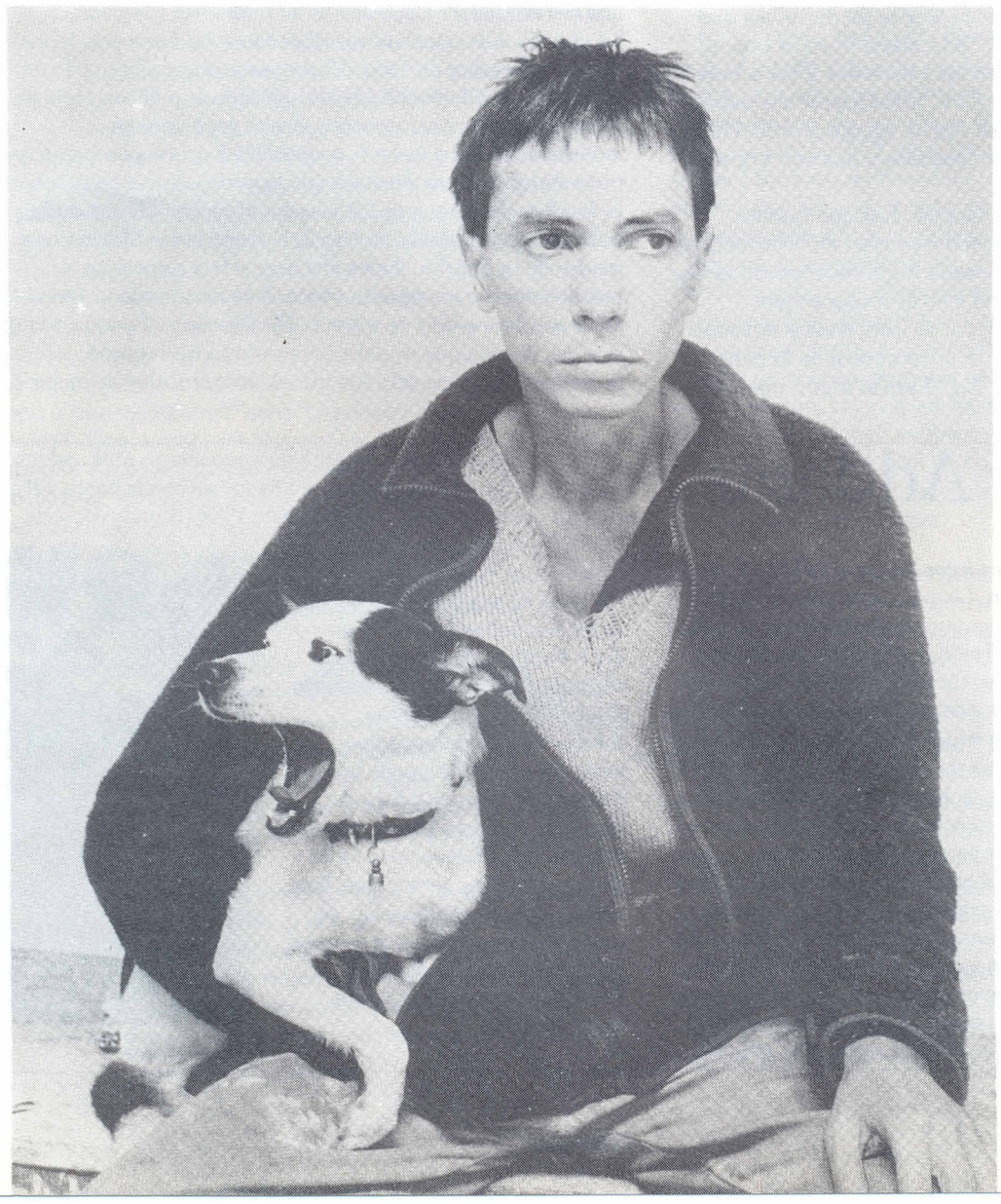
Los inconvenientes se presentaron en seguida. La municipalidad parisina y la prefectura policial les concedió un permiso limitado (apenas tres semanas) para filmar sobre el puente real, a condición de que fuera de día. Pero siendo la historia en cuestión indisociable del lugar donde transcurre y fundamental que se filmaran escenas de noche (permiso no concedido), Carax decidió construir un nuevo puente.

Así como los viejos decorados hollywoodenses de Griffith para *Intolerancia*, así como Coppola en *Golpe al corazón* , el director se decidió por un toque de megalomanía. El escenógrafo, Michel Vandestien, fue el encargado de construir la réplica del puente en un lugar cercano a Montpellier, solamente para las espectaculares escenas nocturnas. A esta construcción se sumaban las maquetas de los edificios de París que en realidad se levantan detrás del puente parisino. Como si fuera poco, Lavant, durante la filmación diurna se lastima y es necesario entonces filmar más tarde algunas escenas a la luz del día sobre el decorado falso. La escena se convierte en doblemente riesgosa; la tarea de reconstrucción en una obra verdaderamente ciclópea.

¿Cuáles fueron las consecuencias de todas estos problemas e ideas algo extravagantes? El número clave parece ser el 3. El presupuesto se triplicó al igual que la duración del rodaje. Juliette Binoche comentaba que para ella "los tres años correspondieron a tres rodajes diferentes que correspondieron a tres personajes diferentes". En la primera sesión se filmaron solamente planos en los que no se hablaba, escenas de acción y expresiones. Ese período de rodaje duró la módica suma de ocho meses tras los cuales fue definitivamente imprescindible salir en busca de un productor. En el segundo año las cosas cambiaron: tanto Lavant como Binoche se dedicaron a convivir con la gente de la calle (los famosos *Loubards)* para meterse más en la piel de los personajes y a su vez el oxígeno que se respiraba en el equipo era diferente. Cuando por fin se había comenzado a encontrar el ritmo de la filmación, la plata volvió a esfumarse. El kharma recomenzó y se tardó un año más en finalizar el rodaje.

Ya estrenada la película en octubre último, despertó (y sigue despertando) amores y odios en su país. Algunas críticas se centran en cierta discontinuidad narrativa y en los siempre presentes homenajes, aparentemente muy evidentes, a *L'Atalante* de Vigo, a Welles, a Carné y al eterno Godard. Un crítico (Thomas Bourguignon) llegó a decir que la única escena que faltaba era la de la escalinata de Odessa de *El acorazado Potemkin*. La historia de amor entre Juliette Binoche, una pintora que se está quedando ciega, y Denis Lavant, un acróbata que se gana la vida escupiendo llamas, fue rodada íntegramente en dos escenarios iguales (uno verdadero, el otro falso) y parece ser una de las formas más definitivas que asume la poética de Carax. En él se conjugan —resumiéndolos— los dos films anteriores.

La escena final ya la conocemos y no pertenece al celuloide en que quedó registrada la película. El puente construido en Montpellier —el falso puente en que se filmó la mayor parte de la historia— fue quemado y destruido porque era imposible legalmente dejar una construcción absurda abandonada en medio de un hermoso campo desierto. Con él desaparecían tres años de marchas y contramarchas. De todo aquello sólo queda el rescoldo tibio que es la película.



# Familia muy normal

*El estreno de* Los locos Addams *produjo en algunos televidentes de los 60 un aluvión de melancólicos recuerdos. Uno de los damnificados completa su catarsis presentando la historieta original y analizando la película.*

**por Gustavo Noriega**



**Originales John Astin, Jackie Coogan y Carolyn Jones**

Cuando se encuentran argentinos de entre treinta y cuarenta años, la búsqueda de una identidad común no pasa por charlas acerca de la noche de los bastones largos, el hombre en la luna o la psicodelia. De la década del sesenta tenemos un vago recuerdo de Onganía, de la ofensiva del Tet en Vietnam o de la muerte de Kennedy. Los contornos se precisan al recordar la primera vez que escuchamos "Sergeant Pepper" o la elección ética crucial entre *Anteojito* o *Billiken*. Pero los corazones y las almas se unen en un recuerdo común: todos, absolutamente todos, en algún momento dejamos los libros, apagamos el Winco, tiramos las zapatillas en algún costado y nos sumergimos en la televisión.

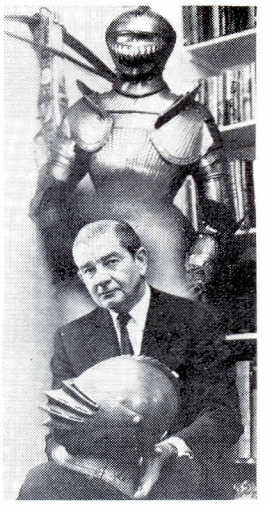
Los favoritismos definen las cohortes. Los que hablan machaconamente de Perry Mason o acusan de alcahuete al cabo Rusty de *Rin Tin Tin* nacieron algunos años antes que los que mueren por Emma Peel o se desesperan por recordar el nombre del archirrival de Jim West y Artemio Gordon. Pocos pueden olvidar la letra entera de la canción de *La familia Falcón* o de *Mr. Ed*. Pero si algún nostálgico tararea arbitrariamente (ta ta ta tan...) una pequeña melodía escrita hace casi treinta años por un desconocido Vic Mizzy todos abandonarán sus conversaciones y juntando el pulgar con el dedo medio los harán sonar al unísono.

La música de *Los locos Addams* era característica de la serie de una forma tal que no se repitió en la televisión. Mizzy, a diferencia de lo acostumbrado en la época, escribía la música para cada uno de los diferentes capítulos y tenía pequeños temas para todos los personajes. Además dirigió las escenas de presentación donde la familia entera posaba impertérrita ante la cámara para únicamente hacer el famoso ruido con los dedos en el momento indicado.

La cadena ABC envió al aire *Los locos Addams* por primera vez en setiembre de 1964. El proyecto original, basado en la historieta de Charles Addams que aparecía desde 1935 en *The New Yorker* (ver aparte), giraba en torno del mayordomo. John Astin fue apalabrado para este papel, pero inmediatamente se resolvió que la serie estaría centrada en la familia entera y que Astin sería el padre. Menos dudas hubo con la presencia de Carolyn Jones como Morticia, la madre de la familia. Jones era una actriz con cierto reconocimiento en aquella época. Fue nominada al Oscar en 1957 por *Despedida de soltero* (*The Bachelor Party*) en la que representa a la que se define como "una ninfómana filosófica". Su presencia fue uno de los puntales de la serie.

## El primer Addams

Todos saben que la película *Los locos Addams* es heredera directa de la serie de televisión. Lo que es menos sabido es que ésta a su vez estuvo inspirada en una tira cómica que apareció en la revista *The New Yorker* desde el año 1935. Su creador, Charles Addams, no sólo compartía con la famosa familia el apellido, sino que podría haber sido un integrante de la misma por derecho propio. Addams se sintió desde niño atraído por el mundo de cementerios y mansiones victorianas que poblaban su pueblo natal de New Jersey. Sus primeros dibujos incluían "caballeros en armadura, automóviles, muerte y cementerios". Al crecer su interés incluyó temas aun más siniestros como el sadismo y el asesinato. Cuando comenzó a publicar en el *New Yorker* fue un rápido éxito: los ecos apagados de la muerte resonaban más aceptables en forma de historieta. Addams se casó tres veces. Su segunda esposa fue el modelo de Morticia Addams. Con la tercera se casó en un cementerio de animales, ella rigurosamente vestida de negro. La historieta se publicó hasta 1964 en que, por el comienzo de la serie, se le solicitó que los integrantes de la familia no aparecieran más. Addams aceptó y la familia no apareció en forma de comic hasta 1988. Addams murió el 30 de setiembre de 1988. Aunque la serie televisiva no le gustó en un principio, la valoró más tarde viéndola en sus reposiciones. En su velorio la familia invitó a John Astin a que pronunciara algunas palabras en su memoria. Coleccionista de ballestas medievales, de automóviles antiguos, de lagartijas de bronce y dueño de una armadura del sigo XVI, Addams era un artista original que trascendió la fama de sus conocidos personajes. Sus obras, aguadas y acuarelas, se exponen en una muestra especial en la Academia Nacional de Diseño de Nueva York hasta enero de 1992.



**Mr. Addams**

Jones, junto a Gatúbela, es una de las reinas sexys no reconocidas de la década del sesenta. Ted Cassidy fue otra de las claves del éxito y por partida doble. Ex basquetbolista y anunciador deportivo, Cassidy realizó su primer trabajo actoral en *Los locos Addams* como Largo, el gigantesco mayordomo que aparecía subrepticiamente entre las sombras y con voz cavernosa y arrastrada preguntaba "¿Llamaba?". Lo que es menos sabido es que Cassidy jugaba también el papel de Dedos, la mano autónoma integrante de la familia que surgía de una cajita estratégicamente ubicada. En aquellas escenas en que aparecían Largo y Dedos juntos, Cassidy era reemplazada en este último papel por un ayudante de dirección de su misma altura. Jones y Cassidy aparecían en el set algunas horas antes de la filmación para poder realizar su maquillaje. En el vestuario de Carolyn se debió agregar un toilette ya que el vestido ridículamente ajustado le impedía moverse y llegar en un tiempo razonable al baño común que utilizaba el resto del elenco. Jackie Coogan, que cuarenta y tres años atrás había protagonizado *El pibe* con Charles Chaplin, fue elegido para el papel del tío Lucas. Cuando se realizaron las pruebas para el papel, Coogan apareció con un tremendo mostacho. Se le informó que el personaje era totalmente calvo y Coogan no dudó, fue a su casa y se afeitó totalmente la cabeza (incluyendo naturalmente los mostachos). Uno de los personajes más famosos —que no figuraba en la tira cómica— aunque nunca se le entendió una sola palabra era el tío Cosa, un enano recubierto de pelo que usaba anteojos para el sol y vivía en la chimenea. Emitía un molesto chillido que era entendido con absoluta normalidad por el resto de la familia. El director del piloto de la serie fue Arthur Hiller quien años después tendría un enorme éxito con *Love Story*. A pesar de no tener una mala performance en los ratings, la familia Addams desapareció del aire a fines de 1965. Resucitó en innumerables reposiciones y en un mediocre especial para televisión hecho en 1977, *Halloween con los locos Addams*, que actualmente puede conseguirse en los videos argentinos. Las cintas con la serie desaparecieron de nuestro país hace algunos años en un incendio en Canal 13. Nuestro corazón de niños recuerda con nostalgia los aspectos más alegremente siniestros de la familia como la muñeca decapitada que llevaba consigo la niña Merlina, la viuda negra que el pequeño Pericles criaba como mascota y la planta carnívora llamada Cleopatra que la madre cuidaba con amoroso cuidado. Recordamos los baños de luna que tomaba Morticia, su actividad de jardinera que consistía en cortar y tirar la flor y dejar el tallo pelado y su vocación de pintora de vanguardia que consistía principalmente en pintar telas enteramente negras. Aquel capítulo desopilante en que Largo quería abandonar la tétrica mansión porque creía —nadie más equivocado— que ningún miembro de la familia lo quería o el otro en que los padres estaban consternados porque Pericles quería trabajar medio tiempo para ganar su propio dinero. Esto resultaba razonablemente inadmisible si consideramos que una de las actividades principales de Homero Addams era perder fortunas en la bolsa.

La serie estaba invariablemente ambientada dentro de la mansión y las variaciones dramáticas estaban dadas por la inevitable visita de algún representante de la normalidad externa. El visitante, como un viajero que descubre culturas nuevas, era sobresaltado continuamente por la presencia de una familia cuya escala de valores era radicalmente diferente. Lo que para los normales era horroroso, para los Addams era motivo de amable burla o de explícito placer. Es dentro de esta inversión de valores, de esta especie de sociedad bizarra aislada por las rejas del jardín de la sociedad tal como la conocemos —infinitamente más aburrida— que toma más peso el valor paradojal de la característica sobresaliente de la familia: el amor. Los Addams se querían intensamente unos a otros, hermano con hermana, tíos, sobrinos, abuela, mano autónoma y mayordomo incluidos. Y lo más revulsivo de esa sociedad patas para arriba era el clima matrimonial. En una época en que reinaban las series familiares (*Pero es mamá quien manda*, *Papá lo sabe todo*, *El show de Dick Van Dycke*), en que los matrimonios dormían en camas separadas y la máxima muestra de pasión era un beso piquito, los Addams enloquecían de pasión. Quizá no nos dimos cuenta en su momento pero las largas caricias y besos de Homero ascendiendo por el brazo de la sensual Morticia nos muestran el verdadero escándalo que este matrimonio generó en la televisión: había sexo en el matrimonio Addams.

**(Ideas y recuerdos de Roberto Villarruel, Gabriela Ferrán y Ricardo Noriega)**

# Addams la película

En la primera escena de la película se oye uno de esos repugnantemente dulces villancicos navideños. Los cantantes, con expresiones beatíficas y el rostro transfigurado por la emoción de pertenecer a un coro —esa forma miserable del colectivismo— representan lo peor del espíritu navideño. La cámara se regodea en esos jóvenes regordetes y rubios que cantan en el frente de una casa, se alza por el frente de la misma y termina su viaje con la visión de sus moradores que, encantados por la diversión, comienzan a inclinar lentamente una gigantesca olla repleta de aceite hirviendo. La presentación de *Los locos Addams* —por lejos lo más logrado de la película— marca el punto inicial de la comparación inevitable entre la serie y la película. Y es que la escena está tomada directamente de uno de los dibujos de la historieta original de Charles Addams, historieta caracterizada por un humor mucho más macabro y sombrío que el desarrollado por la amable serie. La película cae en picada a partir de esta escena y su problema no es si debió seguir el molde de la serie en vez del de la tira cómica ("La serie es mejor" es el equivalente posmoderno de "El libro es mejor"). El problema es que nadie parece haberse divertido demasiado haciéndola y esa carencia se transmite al espectador que termina con una sensación intermedia entre el aburrimiento y el desinterés. La dirección —rutinaria— es de Barry Sonnenfeld, debutante en esa función pero director de fotografía de películas como *Educando a Arizona*, *De paseo a la muerte* y *Cuando Harry conoció a Sally*. La producción es impecable así como el elenco en el cual sobresalen Christina Ricci como la pequeña Merlina y Chris Hart, el prestidigitador que da vida a un ahora movedizo Dedos.



**Raúl Julia en la filmación**

*Ante el estreno de* Conspiración de mujeres

# Diez nuevas razones para odiar a Peter Greenaway y un epílogo

**por Quintín**

**1.** El cine de Greenaway invita a *pertenecer.* Como la literatura de Umberto Eco, genera la ilusión de estar en contacto con una forma superior de la cultura, contacto que se logra sin demasiado esfuerzo y que sólo exige un agradecimiento en forma de admiración. Es, en cierto sentido, un cine de divulgación: de divulgación de la firma Peter Greenaway. Propone que se lo admire como erudito y artista sin transmitir emoción alguna ni sugerir ninguna idea interesante, salvo la de su propia genialidad.

**2.** Sus películas tratan de cuestiones más bien sórdidas. Es una regla establecida de la tontería cinematográfica que los finales felices son más "comerciales" y menos "artísticos" que los finales desgraciados. Y también que las películas que describen individuos siniestros y miserables son más valiosas que las que tratan de gente agradable. A menores rasgos de compasión más "arte".

**3.** Ante el habitual compendio de estupidez y crueldad, el espectador no puede simpatizar ni identificarse con ningún rasgo de los personajes. Pero le queda una salida para que el film no le resulte insoportable: ponerse del lado del director y sentirse —si no mejor que lo que ve, porque la idea es que *todo* es corrupción, vanidad y podredumbre, incluidos el director y nosotros— al menos del bando privilegiado: del de los que se dan cuenta de cómo es todo. Y esto implica, en particular, ser casi tan astuto como el propio realizador. Greenaway propone así una satisfacción dudosa y una alianza cobarde: el director y el espectador contra los personajes.

**4.** Pero en *Conspiración de mujeres*, el director supera la pintura de la sordidez para alcanzar el sadismo. Un chico se cuelga por un malentendido. La nena que salta a la soga es atropellada por un coche. Algunas muertes son arbitrarias, gratuitas. Pero obedecen a una necesidad. Porque Greenaway es el cineasta del *control.* Y el máximo control posible es el asesinato impune de sus criaturas. Para mostrar que así como puede darles la vida, puede quitársela. Y, por supuesto, el lugar reservado al espectador no es el de sufrir con las víctimas como en una buena película de terror, sino el de disfrutar con el verdugo.

**5.** No hay un solo objeto en la pantalla que no haya sido buscado y colocado a propósito. No hay una sola toma que escape a una idea maniática de la composición. Cada fotograma de Greenaway es un monumento a la represión de cualquier autonomía de los actores o de las imágenes. La fotografía de Sacha Vierny —recargada, horrible como un jardín de orquídeas— muestra a cada paso la voluntad de poder del director.

**6.** Los hombres cobardes, las mujeres perversas, los caracteres maníacos y despóticos, la descomposición, la muerte, pero también el destino y la fatalidad en su versión más melodramática son parte del universo de ficción de Greenaway. Sus alegorías conceptuales (como la famosa relación entre el embarazo y el cáncer de estómago de *El vientre de un arquitecto*) son burdas.

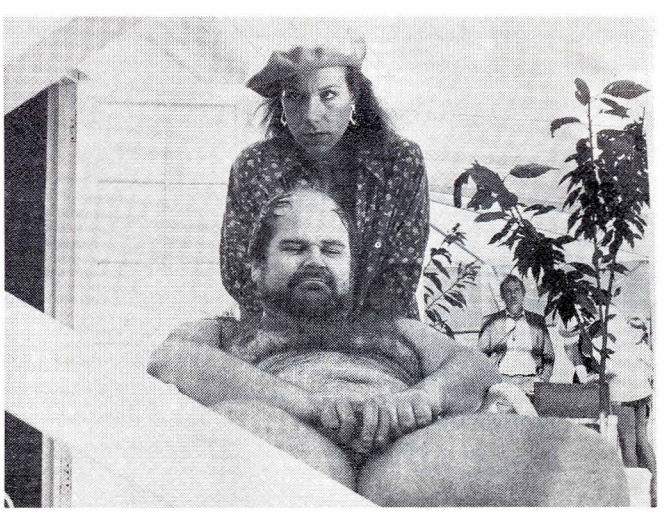
**7.** Sus tramas son aburridas, pero plagadas de incidentes. No hay un tiempo muerto, una escena sin significado, un diálogo sin interpretación. La imagen, la banda de sonido, están superpobladas. Greenaway padece de horror al vacío.

**8.** En *Conspiración de mujeres,* Greenaway consuma la destrucción del territorio de lo cinematográfico. El título original de la película es *Drowning by Numbers,* o sea, "ahogándose según los números". Los ahogados son tres maridos que mueren a manos de sus mujeres, abuela, madre e hija, que se llaman exactamente igual. Lo de los nombres iguales, que en una novela podría ser enormemente efectivo, es en el cine absolutamente inocuo, otra discutible ingeniosidad, otra muestra de torpeza.

**9.** En cuanto a los números, van del uno al cien, y aparecen en un cartel, en la camiseta de un corredor o en un libro, y corresponden a los cien planos de la película. Cuando Hitchcock aparecía en sus obras, provocaba un tipo de ruptura del relato semejante al actor que le habla a la cámara: un guiño, una fisura, con el efecto de un chiste o de un lapsus. Pero alguna vez dijo que prefería aparecer más bien al principio para que el espectador no se pasara todo el tiempo buscándolo. Greenaway hace exactamente lo contrario, y el espectador —tal vez para acelerar el final— se la pasa buscando el número siguiente con obsesiva desesperación.

**10.** La película se burla de la costumbre inglesa de practicar con supuesta seriedad juegos aparentemente absurdos como el cricket. Entonces le propone el juego de los números al espectador. Esta mezcla —que llega hasta el título— de lo narrado con la narración o del lenguaje con el metalenguaje, por así decirlo, completa el sadismo de Greenaway al acorralar al espectador y privarlo de toda posibilidad de gozar del film. Se consuma así la violación del espacio narrativo, no para enriquecerlo, para jugar con su ambigüedad, sino para anularlo y transformarlo en el territorio del capricho.

**Epílogo.** Greenaway declaró alguna vez su fascinación por los catálogos y las listas de elementos heterogéneos. Afirmó que el montaje era similar precisamente al de un bibliotecario que cataloga y junta pedazos diferentes. Un crítico español afirmó que ideas como ésta eran "demasiado inteligentes" para el espectador común afirmando que el director inglés era un Auténtico Artista. Curioso destino el de Greenaway. Nadie dice que su cine sea bueno a secas. En cambio, acostumbra recibir el calificativo de Genio, ese frecuente sinónimo de imbécil, que la megalomanía suele disimular.



Greenaway

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

De mi mayor consideración:
Descubrir *El Amante Cine* me causó la grata sensación de que algún valiente se atrevía a tapar ese abismo que había en los medios culturales argentinos. Una revista de cine íntegramente dedicada a los medios visuales de expresión.
Tanto el contenido como la diagramación cubrieron satisfactoriamente aspectos del quehacer cinematográfico. Los temas son interesantes y bien tratados por gente que conoce de lo que habla, y sabe cómo expresarse.
Me atrevo a incluir dos críticas de películas muy atractivas, no estrenadas en cine, que el video ha introducido en nuestro mercado con un silencio que no justifica el interés positivo de las propuestas. También adjunto boletines literarios y artísticos que publicamos underground, deseando que su material sea de su agrado de lectura.
Sin otra consideración, y quedando a su disposición, lo saluda a Ud. atte., deséandole una Feliz Navidad, y un Año Nuevo con continuos progresos para su revista.

**Leopoldo G. Real de Azúa**
Morón, Pcia. de Bs. As.

***N. de la R.:*** *Aprovechamos la carta del lector Real de Azúa para publicar una de las reseñas que nos envía y estimular a otros lectores a que imiten su iniciativa.*

**Al filo del vacío, de Sidney Lumet con Christine Lahti y River Phoenix.** Sidney Lumet integra ese sector de cineastas norteamericanos que, sin ser un gran artista, es un artesano que conoce puntillosamente cada secreto que hay dentro de la cámara. Desde lo temático permanentemente ha sido fiel a su compromiso político progresista, tal como lo atestiguan sus cuatro nominaciones al Oscar por: *12 hombres en pugna* (1957), *Tarde de perros* (1975), *Poder que mata* (1976) y *El veredicto* (1982). Pero nunca antes había conseguido un producto tan redondo por lo conmovedor como esta excelente *Al filo del vacío*.
Nominado para todos los premios de su especialidad, el notable guión de Naomi Foner propone un análisis profundo acerca de los sentimientos familiares enfrentándonos a un conflicto de interesante y original factura. En 1971, Arthur y Annie Pope (Judd Hirsch y Christine Lahti respectivamente) volaron un laboratorio de napalm, en protesta contra la triste guerra de Vietnam, pero, accidentalmente, provocaron que el conserje, metido donde no debía quedara ciego. Desde ese momento los Pope junto a sus hijos (inocentes) son fugitivos de una ley que aún reclama castigo. Aquí reside este particular tópico de la cultura americana: ser perseguido. Motivo que los lleva a asumir sucesivamente falsas identidades, consultando lejanos obituarios que les permiten tomar el rol de alguien que ya no los usa, mientras recorren las rutas de los Estados Unidos.
Danny, un River Phoenix maravilloso (cada fotograma justifica la decisión de la Academia de Hollywood para nominarlo al Oscar) interpreta al hijo adolescente de la pareja. Su pasión es tocar el piano, y lo hace con tanto talento que provoca la admiración de su nuevo maestro de música quien le insiste para que ingrese en la prestigiosa escuela Jullard de las Artes. La música le brinda una oportunidad para encontrar la salida de esa especie de prisión que simboliza la fuga constante, y que ahora le urge por haber encontrado a Lorna, la dulce chica de la cual se ha enamorado, interpretada por la deliciosa y muy buena actriz Martha Plimpton.
A través de los carriles de ese realismo poético tan practicado por la literatura norteamericana Lumet conduce esta historia. La puesta en escena se traslada reflejando la conciencia de sus personajes, en prolongados planos fijos casi de proscenio teatral, de ese terreno proviene Lumet, lo que también explica la exacta dirección de actores, en secuencias tan impecablemente resueltas como la íntima fiesta de cumpleaños de Annie. Una joya de concepción dramática, en donde el júbilo cotidiano es acompañado por una hermosa canción de James Taylor: "He visto incendios, he visto lluvias". Una generación mutilada, no sólo por una estúpida guerra, sino también por el fracaso de sus ideales.
Obra madura, en donde los aportes técnicos son precisos. La banda de sonido de Tony Mottola posee esa particular característica de hacer lucir la imagen. Los actores son estupendas herramientas que labran un documento político que no olvida su valor estético. Necesario también es hacer un asterisco donde remarcar la muy breve aparición del gran actor Steven Hill, pues soportando un primer plano permanente enseña una memorable lección de arte dramático.

**Leopoldo G. Real de Azúa**




Señores Revista **El amante**:

Muy interesante propuesta la que presentan a través de la revista.
Ojalá que éste sea el nº 1 de una extensa colección.
Felicitaciones por llevar adelante el proyecto.

**José A. Martínez Suárez**
Capital

***N. de la R.:*** *Primera carta recibida en la redacción fue saludada con salvas de vítores y aplausos y oleadas de admiración por la belleza de la postal. Gracias.*

# DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Querida revista **El Amante**:
Mi nombre es Jonathan Krumecadyk y tengo 16 años. Soy cinéfilo desde hace unos cuantos años y la idea de una revista dedicada especialmente al cine me parece fantástica, especialmente tratándose de una revista seria. Pero el tema que me hace hoy escribirles es el referido a la crítica a la película *Suban el volumen*, la cual fui a ver al cine hace bastante, y me pareció una excelente crítica a la sociedad joven americana, más allá de la gran actuación de Christian Slater y una excelente dirección. La radio en el cine me parece un tema profundísimo y que podría llevar horas discutir sobre él, y creo que hasta el momento *Suban el volumen* es la película con mejor desenvoltura en este subgénero —si puede llamárselo así—, mejor que *Buenos Días Vietnam*, y mejor que *La radio ataca*. El tema de los anteojos de día, y el comportamiento tan diferente —si pude entender la película— es para disimular quién es, y no tiene ninguna similitud con lo de Clark Kent, porque éste lo hacía de ingenuo.
La segunda mitad del texto, denominada *Suban el volumen (II)*, se torna mucho más flexible, y concuerdo con ésta en casi todo.
Finalmente, quería comentarles que recientemente vi en el cine el filme de Kieslowski *La doble vida de Verónica*, y sinceramente puedo decirles que salí del cine con una sonrisa. Es verdaderamente impactante el contexto artístico con que cuenta la película, como la música, y las hermosas piezas de marionetas, de lo que nada habíamos visto en films del mismo director como *No matarás* y *Una película de amor*. Se trata de una obra de arte actuada y dirigida maravillosamente.
Sin más que opinar ni contar, me despido de ustedes deseándoles el mejor éxito y que sigan como en este número.

**Jonathan Krumecadyk**
Capital

Sres. de la revista **El Amante**:
Me dirijo a Uds. con el objeto de felicitarlos por su publicación, más que nada por dos razones fundamentales. Primero, porque no hay una revista dedicada al séptimo arte, de origen local y segundo, porque ofrece, lo que muchas revistas de cine y otros rubros no tienen, y que es la diferencia de criterios. Esto ofrece la posibilidad de armar polémica y charlas sobre el mismo director o sobre una misma película.
Y hablando de diferencia de opiniones me encantaría saber qué criterio —si es que así se lo puede llamar— ha usado para poner su calificación a las películas expuestas en la "tabla del terror", el señor Gustavo Noriega. Yo creo que está bien informado de acuerdo a lo breve de sus críticas a *It*, *Puppet Master* y *Aracnofobia*. Pero vayamos al grano; lo que yo no puedo entender es: en primer lugar, cómo es que para este señor, *Darkman* en una escala de 1-10 tiene 6, *Frankenstein, perdido en el tiempo* tiene 4 y *Mal gusto* tiene 7.
*Darkman* por donde se la mire no tiene desperdicio, ya sea por su director (Sam Reimi), por sus rubros técnicos —que le sobran— o por sus protagonistas buscados a la perfección. Además tiene una introducción con su manejo de cámaras memorable, ubicadas de manera tal que recuerda a lo mejor de la historieta en cuanto a lo que a superhéroes y supervillanos se trata. Y ni hablar de la calificación de 5 al *Frankenstein* de Roger Corman, padre del cine clase B, con el cual hizo escuela para muchos de los hoy llamados directores de vanguardia como Richard Donner o Joe Dante, por no mencionar a gente como Landis, Cameron o McTiernan.
Y en cuanto a *Bad Taste* —que como ustedes saben le puso 7— cuando se quiere hacer una película de horror grotesco y satírico se deben tener en cuenta —para los fanáticos— dos factores importantes: primero, los buenos efectos especiales —éstos no lo son— y segundo, que dichos efectos estén sustentados por un argumento medianamente sólido para que el espectador no se aburra. Pero cuando te salen con esta bazofia mal fotografiada y montada con efectos de la época de *Metrópolis* —la de Fritz Lang (1922)— da ganas de tirarla por la ventana.
De todos modos, si se saltea la página, la revista me encantó. Los felicito nuevamente y les deseo suerte.

**Ivan Steinhardt**
Capital

***N. de la R.:*** *El lector Steinhardt fue invitado a participar de la sección "Las buenas, las malas y las feas". Abochornó a los integrantes de la redacción por haber visto más películas que cualquiera de ellos.*

Gente de **El Amante**:
Respondiendo al pedido de la página 47 del primer número de su revista, les escribo. Soy María Ximena Vidal, tengo 21 años estudio Ciencia Política en la UBA, saco fotos, escribo poesía, adoro el cine y planeo empezar a estudiar guión y dirección este año.
La anécdota es que recién conseguí la revista ayer cuando caminaba por Corrientes con una amiga, haciendo tiempo para ir a ver *La doble vida de Verónica*. Después de pagarle al kiosko, caminamos hasta la esquina y al detenerme al llegar al cordón, hojeé la revista, vi el artículo sobre la película pero no lo leí. Sí lo hice cuando volví a casa después de un vano intento de entender algo a la lúgubre luz de la iluminación del 140. Sentarse a comer y leer fue bueno. Lo escrito es sintético pero no pobre; al contrario, es rico, sensible, sensitivo ya que capta muchas imágenes, explicitándolas cuando a veces resulta más que difícil plasmar una sensación en palabras cuando existen imágenes muy fuertes, elocuentes por sí mismas previamente guardadas en la retina y la conciencia del espectador lector.
Además de coincidir con el autor en la mayoría de sus apreciaciones, me atrajo el paralelo con Rimbaud y la introducción de comentarios textuales de Kieslowski. La película me sorprendió mucho ya que me había hecho a la idea de algo más comercial. Por eso tardé tanto en ir a verla porque según lo que había leído en entrevistas y críticas, se trataba de una coproducción con mucho capital francés, lo cual implicaba condiciones que hicieran que el film se alejase del sello de su director.
Pero no fui decepcionada, las imágenes de Kieslowski son fuertes, profundas, punzantes y elocuentes. Rescato tomas: vista del paisaje desde el tren, entierro acompañado por el sonido sobre la pantalla completamente negra, Véronique desde la puerta de vidrio de un edificio observando cómo el marionetista la busca, ambos sobre la cama del hotel...
La sensación de soledad se logra acabadamente, se percibe un vacío entre las dos Verónicas y el mundo externo; es más, se proyecta en sus propias vidas como un mero transitar. Cuando salí del cine recordé los sentimientos que me invadieron al ver *No matarás*, recordé las sensaciones de soledad, aislamiento y ese transitar tan vago y etéreo como real. Lo que de paso también me recuerda a Jarmusch en su *Extraños en el paraíso*. Cómo me gustó.
Cómo me atrapa ese vagar por el mundo —por dos mundos diferentes Europa y USA en una relación ambivalente de unión y ruptura, cómo me atrae el hilo conector encargado por un personaje que siempre resulta cálido volver a encontrar a lo largo del film. Cómo me invade esa sensación tan realista y etérea de la vida, lo cotidiano y por qué no lo universal.
Dejo las películas y les digo que en este primer número la revista dio mucho y promete más.
Me parece bárbaro incluir todo lo de video, la publicación de los ciclos y el programa de ATV. Propongo que publiquen datos sobre

# DISPAREN SOBRE EL AMANTE

cursos, talleres, conferencias, cine clubs, buenos libros de consulta, lugares para estudiar...
Pido material de cualquier tipo de: Jarmusch, Fassbinder, Coen, Ray, Demme, Lynch, Frears, Bergman, Polansky, Kieslowski, Wenders, Tarkovsky, Cronenberg, Truffaut, Welles, Cocteau, Warhol.
Les agradecería que contestasen mi carta y que sea posible reunirme con el material que les pido. Espero el próximo número y conseguirlo no bien salga para aprovechar la interesante y buena información que brindan. No aflojen porque su trabajo promete y gusta. Chau.

**Ximena.**
Capital

**El Amante:**
Les escribo para felicitarlos por la revista. Un amigo me mandó el primer número y salvo el dossier sobre Brando, que dejé para el final, ya la leí toda. Me gustó mucho en general tanto la temática de los artículos como su escritura. En particular, las traducciones de los reportajes a S. Lee y M. Rourke me parecieron excelentes. El gran problema de muchos traductores en Argentina es que traducen al español. Traducir al porteño me suena más verdadero siendo un ejemplo paradójicamente exquisito el: "me recontracago..." de M. Rourke. Muy bueno el artículo de Quintín sobre Capra. Tiene una claridad conceptual conmovedora y me dio ganas de ir a alquilar más de una. Por supuesto que en gustos cinematográficos no terminaremos de coincidir nunca. Que Quintín destroce *Ojos negros* con un mísero 4 es un punto de vista, pero que en la misma página reverencie a *Danza con lobos* con un 9, al mejor estilo Oscar de la Academia, confunde. Quizá me sienta más cerca de Rey quien entiende que la mejor de la lista es *Miller's Crossing* seguido de *Good Fellas*, aunque por cierto no coincido con su escaso 5 a *Sammy and Rosie...* Noriega debería sentar a todo el consejo de redacción (Abdul puede ayudarlo) y proyectar de nuevo *Wild at Heart*. De verdad los felicito. ¿Existen suscripciones al exterior? Me anoto. En 1991 vi 83 películas (cifra que para ustedes debe ser modesta pero para mí constituye un record) y de los estrenos la mejor fue para mí sin lugar a dudas *Barton Fink* de los Coen Brothers. Si me animo algún día les voy a escribir un comentario para la revista.

**Marcelo Rubinstein**
Portland, Oregon, Estados Unidos

A los amantes del movie:
Copada edición para aquellos en que el cine es parte de nuestra vida. Sutiles diferencias nos llevan a no estar de acuerdo en algunas notas, pero muy contento me quedé con mi compra. Aluciné con lo del cine "negro" pero lamentablemente no vi ninguna película; prometo hacerlo. El informe Brando fue más que jugoso. Herzog muy cerca a través de su nota. Capra dejó su título y mucho más.
Pero siempre después del dulce... viene el desacuerdo. Hay un tinte marcadamente psicobolche (un poco en desuso), y el resto oscila en el ya decadente posmodernismo. Tratemos de salir de los esquemas y capitalicemos lo positivo, como nos dice Marguerite Yourcenar en las *Memorias de Adriano*. Tengamos en cuenta la descripción de los films; no nos convirtamos en miopes del tiempo del que nos toca vivir.
Poco más que cruel me pareció que se aproveche una crítica a *Suban el volumen* (no la vi) para señalar a la radio como un medio perverso de comunicación. Recordemos el homenaje de W. Allen en sus *Días de radio* (por otro lado, ni siquiera nombrada en este artículo). Qué decir de la radio como denunciante de injusticias en busca del factor social, acusante en este tiempo que nos quieren hacer ver como un paraíso, cuando en realidad la decadencia y la corrupción están de moda. Esa radio es TESTIGO de nuestros males y muchas veces una compañera. De mi parte, todo el respeto.
Las buenas, las malas... , etc. Me costó darme cuenta si el 1 o el 10 era la máxima calificación. Realmente la calificación de 4 en *Ojos negros* (con Quintín es con quien no tengo evidentemente mucho en común) me parece injusta. Su paupérrima crítica aparentemente ignora el mundo chejoviano, donde los personajes son grises y mediocres. Ni hablar de la Rusia de Dostoievski y el estado de ánimo de las estepas rusas.
No me parece deleznable que el actor de *La Dolce Vita* recree a su personaje favorito: esta crítica hasta me pareció racista.
Las miserias de nuestra humanidad, mal que nos pese, son una manifestación de nuestra estética. La licencia de ponerle una bella imagen me parece un derecho poético de todo director.
El puntaje que se otorga a las películas (al menos las que yo he visto) es sumamente discutible. El puntaje otorgado a *Despertares*, *Ojos negros* y *ZOO* es, en comparación con otras críticas, increíble.
No voy a negar que me gustó *Danza con lobos* pero es la película Sara Kay: el intelecto duerme y es la típica de yankilandia (buenos-buenísimos y malos-malísimos).
Lo de Madonna me pareció de Onganía. No es tan así. Hay algo de voz: recordemos musicalmente a *Dick Tracy* y al mundo que ella recrea y del cual se burla; maduremos.
Es la primera vez que escribo a una revista. El cine en mí lo puede todo; formé parte de un grupo de cine alemán allá por los 80 en La Plata (mi ciudad natal) en plena dictadura, con algo de apoyo del Goethe, en una parroquia, el único lugar en que no desaparecías.
Ansioso espero el segundo número y me juego ahora sí en dos comentarios acerca de tres films muy contrapuestos que vi:
*Hamlet*: buen film, se respeta el clima de Shakespeare. Y se defienden muy bien las actuaciones de cualquier crítica. Digna de ver. Pensemos en el director tan puntillista, que cae en el vacío del lenguaje cinematográfico.
*Paprika*: el mal gusto se hizo imagen. No se puede hablar ni de grotesco, ni kitsch, ni de homenaje a los burdeles de Italia. Simplemente desprecio a la creatividad.
*Conspiración de mujeres*: Greenaway y su obsesión por la naturaleza, la humana y la animal. Si tomamos el cine como medio de comunicación masiva este film no cumple en lo mínimo con este requisito. Pero como hecho estético (todo film lo es) es realmente admirable, invita a la interpretación al delire de cada espectador, tantas ideas como público. Peter gira en todas sus películas alrededor de un tema, la conducta humana; de ahí el carácter atemporal de todas sus realizaciones, la iconográfica escenografía, todas las imágenes no son más que pinturas de exquisito buen gusto con vida, pero en el fondo todo es una excusa. La conducta investigada no corresponde a nada intelectual, es lo prístino del hombre, la vida, la muerte, el amor, el desarrollo puede ser en una cocina, en una aldea o una caverna, pero los instintos están allí, sin represiones, la bestia que todos tenemos adentro.
Comparto su visión de lo animal (soy biólogo), y a partir de aquí su visión feminista de la vida: la naturaleza está gobernada por los ovarios el macho es un depósito desechable de semen.
Los acompaño en el otro número. Bye.

**Guillermo Casanovas**
Capital

***N. de la R.:*** *El clarividente lector Casanovas se anticipó al segundo número y se evitó así la molestia de enviar una segunda carta de protesta contra la nota sobre Greenaway.*

***Gracias a todos. Hasta la próxima. La redacción.***



# Fantasía y terror en video

por Gustavo Noriega

**Nada más que problemas *(Nothing but Trouble)*, EE.UU, 1990, de Dan Aykroyd con Chevy Chase, Demi Moore, Dan Aykroyd y John Candy.**

Es una especie de cruza entre la comedia fantástica tipo *Beetlejuice*, la comedia asquerosa como la neocelandesa *Mal Gusto* y la típica comedia estúpida de Chevy Chase. El resultado es una comedia fantástica, algo asquerosa y bastante estúpida. Dan Aykroyd es un exitoso comediante norteamericano, que componía junto con el genial James Belushi a los Blues Brothers (conocidos en una película acá como *Los hermanos Caradura*). Recientemente se recibió como actor serio en *Conduciendo a Miss Daisy*. Con *Nada más que problemas* la nota es baja y no se recibe de director. No porque la historia, invención de su hermano Peter, no fuera un buen sustento sino por el cariz de comicidad chapucera que decidió imprimirle. El giro incorrecto que realizan algunos yuppies en un viaje por la costa Este desemboca en un pueblo antropófago, Valkenvania, que en manos más comprometidas con el terror habría sido un impacto. Aquí no es más que un vehículo para la comicidad insulsa de Chase, para la inserción arbitraria de un conjunto de rap (que garantiza la emisión de propaganda gratuita en la cadena MTV) y un desaprovechamiento del excelente gordazo Candy. Por último, ¿qué se puede decir de una película que presenta a dos brasillonarios (millonarios brasileños), que hablan español, tienen a la rumba como música favorita y presentan ante el juez documentos donde se lee claramente República Argentina?

| TABLA FANTASIA Y TERROR | |
|---|---|
| Creepers (D. Argento) | 5 |
| Darkman (S. Reimi) | 6 |
| Función de medianoche (Hickocx) | 6 |
| Highlander II (R. Mulcahy) | 2 |
| Hijos de la noche (Barker) | 8 |
| Invasores por error (P. R. Johnson) | 6 |
| Maniac Cop (W. Lustig) | 6 |
| Moon 44 (R. Emmerich) | 5 |
| Nada más que problemas (Aykroyd) | 4 |
| Puppet Master (D. Schmoeller) | 7 |



**El protagonista de *Nightbreed* en lucha con un miembro de la familia Luna**

**Hijos de la noche *(Nightbreed)* EE.UU, 1991, de Clive Barker con Craig Sheffer, Anne Bobby y David Cronenberg.**

El terror clásico está asociado con la irrupción del monstruo en un medio normal para hacer añicos la tranquilizadora idea de que en la cotidianeidad no puede pasar nada malo. El tratamiento que Clive Barker hace de los monstruos es radicalmente distinto. En *Hellraiser*, su primera película y ya un clásico del terror erótico, los magníficos cenobitas representan una suerte de ídolos de una mitología alternativa a quienes los vaivenes del bien y del mal en la Tierra los tenían básicamente sin cuidado. En esta *Nightbreed*, los monstruos son directamente los héroes. Representantes de lo marginal y lo distinto, los seres atrozmente deformes que nos ofrece Barker cuentan la vieja historia de la persecución. Como corresponde entonces, los malos de la película son los señores de saco y corbata representados en ese extraño psicoanalista que muestra el primer trabajo protagónico como actor del director canadiense David Cronenberg. *Hijos de la noche* merece verse por varios razones. Algunas son intrínsecas a la película: la imaginación de Barker y el intenso trabajo de maquillaje la han dotado de nada menos que ciento treinta y dos criaturas espectaculares; el ritmo es sostenido y la atmósfera de pesadilla. Otras razones se relacionan con las personalidades que participaron en su realización. El director Clive Barker —objeto de elogios casi sistemáticos por parte del rey del género, Stephen King— se consolida como un verdadero *auteur* del terror. Si bien *Nightbreed* no llega a las mismas alturas de su predecesora, *Hellraiser*, alcanza para mantener la promesa intacta. De esta manera, el prestigio que había obtenido como escritor (más justificado por sus excelentes cuentos que por sus novelas) parece extenderse ahora al campo del cine, logro que no obtuvo King cuando intentó hacer el mismo camino. El otro placer que depara esta película es ver en un protagónico a David Cronenberg, el autor de *Scanners*, *La mosca*, *Videodrome*, *Pacto de amor* y otras obras que supieron unir el terror con el sexo, la enfermedad y la muerte. Su psicoanalista no está alejado de los personajes más aberrantes de sus películas.

# DESDE EL SILLON

## PAGINAS DE VIDEO

### El inquilino
*Pacific Heights*

**EE.UU, 1991, dirigida por John Schlesinger con Michael Keaton, Melanie Griffith y Matthew Modine.**

Es lamentable que un director del prestigio de Schlesinger se haya prestado a realizar esta película, tan en la línea ideológica post-reagan y post-sida que tenía *Atracción fatal*, pero sin el suspenso in crescendo de aquélla. En una historia que insulta a la inteligencia del espectador, la joven pareja americana formada por Matthew Modine y Melanie Griffith le subalquilan una parte de la casa a un siniestro y seductor personaje encarnado por Michael Keaton, quien resulta ser un perverso estafador, que les llena la cocina de cucarachas, hace ruido, juega con gillettes, les pega, hasta llega a balear al dueño y, como si eso fuera poco, no les paga el alquiler. Tanto la policía como las leyes están, inexplicablemente, del lado del inquilino, y el dueño de casa es lo bastante imbécil como para tratar de arreglar las cosas a las piñas, con lo que sólo consigue que no lo dejen entrar a su propia casa. Es su bella y joven mujer, entonces, la que planeará la venganza, una vez que descubra que el bueno de Keaton se afanó hasta las cañerías de las paredes, práctica que algunos compatriotas nuestros supieron popularizar en el extranjero.

El mensaje es tan simple que da asco: 1) no hay que dejar que entren extraños en la casa, por más seductores que sean. En el afuera hay peligro. 2) Ni la policía ni las leyes harán nada por proteger a los buenos ciudadanos, que se ven librados a hacer justicia por mano propia.

Por supuesto, el final es bastante previsible. Keaton la emprende contra la joven pareja a palazos y, además, les tira clavos con una de esas máquinas tan de moda en las películas de acción hogareña, hasta que, en el último segundo, lo clavan a él. Y al espectador.

**E. H.**

### Las tumbas

**Argentina, 1991, dirigida por Javier Torre con Norma Aleandro, Federico Luppi, Eduardo**

Cuando en 1972 Enrique Medina publicó su primera novela, *Las tumbas*, incorporaba a la literatura argentina una obra vigorosa que se destacaba en el panorama de su época. Hoy en día sigue siendo una de las mejores novelas que ha dado la narrativa nacional. Un lenguaje descarnado, una historia infrecuente, un ritmo inusual y cierto humor, hacían de *Las tumbas* un libro admirable. A partir de entonces Enrique Medina intentó dedicarse a la literatura sin conseguirlo. El resto de su obra (excepto *Transparente* y algunos relatos) se pierde en las sombras de la mediocridad. Javier Torre puso en pantalla la novela de Medina. Se trata del segundo film de Torre; el primero había sido *Fiebre amarilla*, un proyecto heredado de su padre Leopoldo Torre Nilson, cuyos resultados fueron más que pobres. En esta película Torre muestra un crecimiento profesional con respecto a la anterior pero su adaptación de la novela deja bastante que desear. El resultado es una obra que vacila constantemente entre el testimonio y un esteticismo, en este caso, ineficiente. No se trata de que respetara la obra de Medina sino de que una vez decidido un camino lo hubiera tomado sin medias tintas. Y esa inseguridad se nota demasiado en la película. Lo más destacable es la dirección actoral de los chicos que se muestran con la naturalidad que no suelen tener los actores argentinos profesionales. Tanto el protagonista (Eduardo Saucedo) como sus compañeros de infortunio son lo mejor del film. *Las tumbas* es una película que estaba para mucho más pero que no alcanzó a colmar las expectativas que había convocado.

**S. S. O.**

### Boom Boom

**España, 1989, dirigida por Rosa Vergés con Víctor Laszlo, Sergi Mateu.**

Hay dos razones para ocuparse de una película espantosa. Una es que haya tenido éxito, y para protestar por ese éxito. Otra, que tenga algo que la diferencie de otras películas espantosas similares. *Boom boom* cumple con los dos requisitos. De gran suceso en España, puede hacer carrera en video como "una película como las de Almodóvar". En realidad es una comedia sin gracia, más bien pacata y de un convencionalismo barato y anticuado. Que esta pieza del museo de los años 50 pase por moderna es un misterio que merecería un análisis más bien sociológico. Pero hay algo más. En *Boom boom* hay un personaje que hace de inmigrante argentino, que encarna a un dentista argentino, uno de los tantos que hay en España. Este personaje es el más ridículo de la película: se cree un gran conquistador, habla como Gardel, y es un chanta subhumano que supera a los libretos más miserables de Pinti. En algún momento se llega a sugerir que tiene trabajo sólo porque la protagonista se ha apiadado de él. Ese personaje no es escarnecido por su personalidad o sus características, sino *en tanto argentino*. Se sabe que el racismo es una constante de la España próspera de hoy. *Boom boom* es por eso una película diferente: exhibe ese racismo con toda la naturalidad que le presta su arrogante ignorancia.

**Q.**

# Lugar común, la muerte

## Triunfo del espíritu
*Triumph of the Spirit*

**EE.UU, 1989, dirigida por Robert Young, con Willem Dafoe, Edward James Olmos y Robert Loggia.**

Más allá de lo que un título de semejante corte místico pudiera sugerir, esta película de Robert Young es verdaderamente de carne y hueso. Basada en los recuerdos de Salomo Arouch, un boxeador griego deportado junto a toda su familia a Auschwitz, la historia podría no diferenciarse bajo una lupa superficial de tantos films y series televisivas sobre el tema del holocausto que a su manera han pasado a constituir un género, sentimentaloide las más de las veces, kafkiano siempre. Sin embargo, la extraña —ejemplar diríamos si no sonara tan solemne— sinceridad de este film radica en varios matices. Esencialmente en la elipsis que se establece para enterarnos de la muerte en forma individual o en masa de los diferentes protagonistas pertenecientes a la familia de Salomo. Por ejemplo, cuando las mujeres del grupo mueren en la cámara de gas lo único que vemos es a un par de soldados arrojando el veneno: las escenas más truculentas quedan en la imaginación del espectador. Lo mismo ocurre con la muerte del hermano o la del padre donde el silencio es mucho más extremo. La pérdida se transforma en ausencia y la cámara prefiere respetar aquellos rostros que ya no volverán a aparecer en el relato.

El valor de la película, más allá de los aciertos o desaciertos del guión, radica en la capacidad de los actores. Aquí Willem Dafoe sobresale —paradójicamente gracias a su mesura de antidivo— en el rol de Salomo, quien finalmente deberá volver al boxeo dentro de los límites del campo de concentración en veladas para oficiales para salvar así su vida. Afortunadamente las escenas de boxeo son apenas las indispensables, lo que nos salva de un Rocky Balboa de campo de concentración.

Robert Loggia (eterno segundón, siempre malvado) es acá un "Papa" tan creíble que conmueve hasta al más escéptico y E. J. Olmos —aquel que fuera jefe de Don Johnson en *División Miami*— vuelve a demostrar que es un gran actor en su rol de gitano-prisionero-carcelero.

A pesar de todo, era inevitable que el film cayera en algunos lugares comunes. Salomo no necesita decir, a modo de corolario, cosas como: "Nunca olvidaré esos rostros". Es algo que damos por descontado.

La música —que venía dando el tono épico de toda la película— vuelve a tomar preponderancia en las últimas tomas, cuando vemos a Dafoe —que supo ser el Cristo de *La última tentación* o Willy Perú— salir sólo cuando todo terminó, casi arrastrándose, y empieza a caminar por una ruta húmeda que se parece bastante al futuro.



## No matarás
*Krotki film o zabijaniu*

**Polonia, 1987, dirigida por Krystof Kieslowski, con Miroslaw Baka y Krystof Globisz.**

Cuando K. Kieslowski comenzó a dirigir para la televisión el *Decálogo,* una serie de 10 telefilms basado cada uno en un mandamiento bíblico diferente, no imaginaba que un tiempo después iba a tener la posibilidad de ampliar aquellos que habían sido bien recibidos y construir a partir de allí nuevos films. *Una película de amor*, basada en el famoso —y poco cumplido por cierto— "No desearás a la mujer de tu prójimo", pertenecía a la misma serie. Un poco más tarde nos llega esta historia que tiene una relación mucho más explícita con su respectivo mandamiento desde el mismo título.

*No matarás* es una de esas películas que no pueden dejar de molestar, incomodar y exasperar a cualquier tipo de espectador, excepción hecha quizá de aquellos de raíz levemente psicótica. Pero esto, gracias a los medios que Kieslowski utiliza, es un punto a favor.

Entre tantas películas que nos tienen acostumbrados al golpe bajo y a la moralina más burda, ésta no cae en ninguna de esas tentaciones de segunda. Y eso, evidentemente, tiene su base en el arte que maneja su director, dotado de un ascetismo extremo, lacerante. A través de la utilización de filtros que dan a la película un opaco tinte de oro viejo, Kieslowski va a dejar que los hechos hablen por sí mismos. Si *Triunfo del espíritu* se valía de la elipsis, *No matarás* es su perfecto negativo. Sus estrategias son las opuestas: largos planos de un asesinato que parece durar infinitamente —el ascetismo es tal que el asesino en realidad carece de los elementos necesarios para ejecutar una muerte rápida—. La pena de muerte es mostrada, aunque con cierta metonimia, con una lentitud casi ingenua.

Entre asesinato y comienzo del juicio no hay casi escenas. El director quiere concentrar todas sus baterías en lo que verdaderamente le interesa.

Se pueden encontrar escenas memorables: la larga, interminable charla, llena de silencios, que el abogado mantiene con su defendido poco antes de la ejecución. La fuerza y profundidad de esa conversación recuerda a la famosa escena de *El extranjero*. Y hay que reconocer que ésta la hace palidecer.

*No matarás* es quizás el más contundente alegato fílmico contra la pena de muerte. El no matarás del título parece referirse más a la última escena que al meticuloso asesinato perpetrado. Para eso, Kieslowski no necesita aclaraciones de ningún tipo. Con un ascetismo extremo llega a una pequeña obra maestra. Porque él ya lo sabe: lo suyo es cine, simplemente.

**P. B. R.**

## La dama y el vagabundo
*Lady and the Tramp*

**EE.UU., 1955, dirigida por Hamilton Luske, Clyde Geronimi y Wilfred Jackson, dibujos animados producidos por Walt Disney.**

Muchas fueron las críticas, por derecha y por izquierda, que recibieron las películas de Walt Disney. Desde la crueldad que le imprimía a sus historias hasta la presencia de un discurso reaccionario y procapitalista, todo era una buena excusa para vituperar a Disney. Por cierto, el público nunca hizo caso de las críticas y sus films forman parte de los mejores recuerdos de más de una generación. Además de sus personajes tradicionales (Mickey, Donald, Tribilín, etc.), Disney construyó una fauna muy particular en sus largometrajes que no llegaron a transformarse en personajes de historietas. Entre ellos están Bambi, los aristogatos, los dálmatas de *La noche de las narices frías* y, entre los más entrañables, la perrita de raza y el perro vago de esta película. Un argumento sencillo y un par de canciones son el soporte de una película cuyo punto fuerte es, sin duda, la caracterización tanto de la dama y el vagabundo como de los demás perros que pueblan el film. Hasta los personajes más secundarios están caracterizados con maestría poco común; tales los casos de los gatos Si y Am, los maravillosos cocineros y la insufrible tía.
Uno de los méritos de esta película es el ángulo desde donde se narra, coincidente con la mirada de la Dama y que, por lo tanto, puede ser la de cualquier chico: los personajes adultos son, casi siempre, un par de piernas y parecen enormes al lado de los perros.
Como un chico también reacciona la Dama cuando se ve excluida por el embarazo de su dueña, y su escapada por las calles de la ciudad tiene mucho que ver con el sueño de todo infante de conocer ese mundo que está más allá de la esquina de casa.
El "malo de la película" es, en este caso, no una persona sino una institución de triste recuerdo (al menos para el autor de esta reseña ya que en su lejana infancia le llevaron su perro tres veces, y de la última no volvió): la perrera. Tal vez a los chicos de hoy habrá que explicarles de qué se trataba pero para los que vivieron su infancia en los años 70 o 60, saben que si había una institución detestable desde los primeros tiempos de vida era ésa que se paseaba en camionetas grises, con hombres grises armados de lazos y bozales.
Sin golpes bajos, sin crueldades pero con la cuota necesaria de "maldad" que toda historia (para chicos y para grandes) debe tener, *La dama y el vagabundo* es una película que se grabará en el recuerdo de todo aquel que la vea, sin importar la edad. Si no fuera que están gastadas por el abuso, palabras como ternura, dulzura e inocencia servirían para caracterizar estos notables dibujos animados.

**S. S. O.**

## Bienvenidos al paraíso
*Come See the Paradise*

**EE.UU., 1990, dirigida por Alan Parker, con Dennis Quaid y Tamlyn Tomita.**

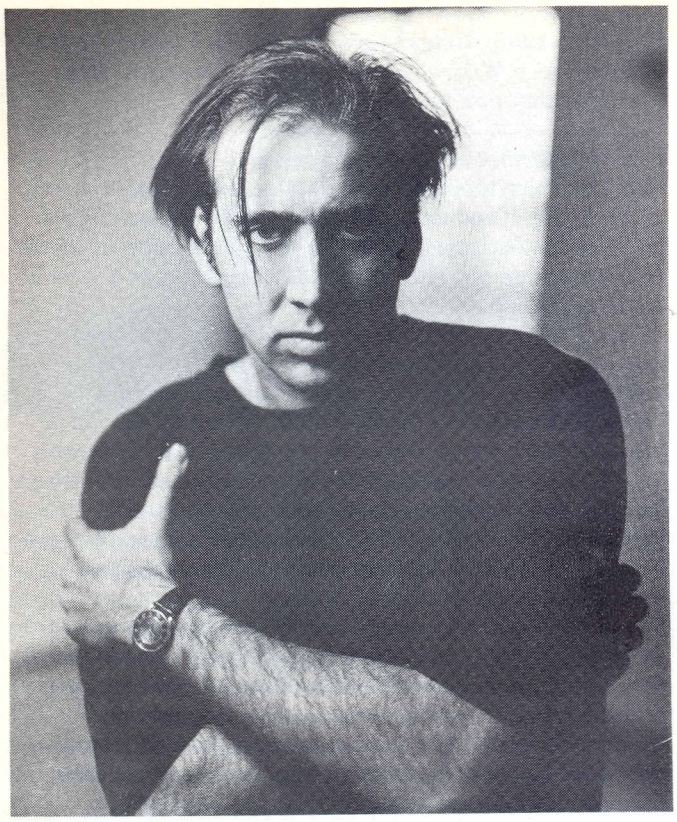
Alan Parker ha jugado en las últimas décadas, junto a Richard Attenborough y Sidney Lumet, el papel que en los cincuenta jugó Stanley Kramer: el cine progresista, cargado de mensaje político. Su fineza artística fue generalmente de la mano de un afán pedagógico intensificado de manera tal que el mensaje le resultara evidente hasta a los boleteros. Ejemplo de ello es *Mississippi en llamas* donde las cabañas incendiadas se sucedían interminablemente siendo interrumpidas esporádicamente para dar paso a discursos esclarecedores. Afortunadamente, *Bienvenidos al paraíso*, igualmente política, viene a abrir una variante en la trayectoria del director inglés. El motivo de sus preocupaciones es el confinamiento de los ciudadanos norteamericanos de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial, uno de los capítulos más viles y menos comentados de la historia de los Estados Unidos. Parker había sido criticado por *Mississippi en llamas* ya que en una película que tenía pretensiones de denunciar el racismo, sus héroes eran dos blancos y para colmo miembros del FBI. Esta vez hace pasar el protagonismo no por Dennis Quaid, con el cual el espectador blanco se identificaría más fácilmente, sino por Tamlyn Tomita, una hermosísima actriz americana de origen japonés. Ella y su familia son el eje de la historia. Sus problemas generacionales, sus conflictos de lealtades entre la tradición y su nueva patria, la opción terrible de los nissei (japoneses de segunda generación) de luchar contra sus hermanos a favor de un país que los encierra en campos de concentración o por el contrario retornar a una nación que ni siquiera conocen son algunos de los nudos dramáticos que debe enfrentar el espectador. El papel asignado a Dennis Quaid con sus conflictos propios (el del sindicalista que sufre la oposición entre la militancia y la vida familiar) está más cerca de ser el contrapunto, el que queda del otro lado del alambrado que el de ojo por el cual el espectador ve. El abuso racista y totalitario pasa como por una aplanadora por la cotidianeidad de una pareja y una familia. La película es conmovedora porque cuando pasa esa aplanadora, hace rato que estamos enamorados de Tomita y sus parientes. Queda por ver el futuro de las películas sobre racismo hechas por directores blancos: Parker tuvo éxito con *Mississippi*, el público respondió y la Academia lo nominó para el Oscar. *Bienvenidos al paraíso*, con una perspectiva más honesta pero ajena, fue un semifracaso.

**G. N.**

## El beso del vampiro
*Vampire's Kiss*

**EE.UU., 1989, dirigida por Robert Bierman, con Nicolas Cage y María Conchita Alonso.**

La década reaganista, los 80, llevó dos invasiones a los Estados Unidos. La primera es la de los yuppies, jóvenes profesionales adinerados, que viven más allá de sus posibilidades y de las posibilidades de quienes tienen que soportarlos. La segunda invasión, un poco posterior, es la de los libros y películas que tomaron como protagonistas a los yuppies. En 1983 se los pintó con la cara de Tom Cruise: jóvenes de encantadora sonrisa y accionar cínico



que incorporaban legítimamente la prostitución a los vaivenes del mercado libre. La película, una suerte de *El graduado* aggiornada a los nuevos tiempos, era *Negocios riesgosos*. En 1986 aparece la novela de Tom Wolfe *La hoguera de las vanidades*, donde el hacha impiadosa del famoso periodista cae a plomo sobre todas las capas sociales de la sociedad neoyorquina centrando la visión en el insoportable pero finalmente redimido broker Sherman McCoy. También se redime el ambicioso personaje encarnado por Charlie Sheen en *Wall Street*, la película de Oliver Stone de 1987, pero esta vez a costa de mandar preso a su jefe, el arquetípico yuppie Gordon Gekko (Michael Douglas). Hacia 1988, cuando Reagan pasaba la posta a Bush, la imagen seductora del presidente-actor se fundía en la más prosaica del presidente-burócrata, los homeless aparecían más en pantalla y, lo que quizá resultó más influyente para su ocaso, la sociedad se hartaba de los petulantes yuppies. El cambio de perspectiva se reflejó en la literatura: en 1989 aparece *Chicago Loop*, novela de Paul Theroux, cuyo protagonista es un joven y exitoso profesional felizmente casado con un único vicio: convertirse en una suerte de hombre-lobo que devora a sus víctimas descontroladamente. En 1990 aparece la polémica novela *American Psycho* de Bret Easton Ellis que es la reducción al absurdo del yuppie y de los libros derivados de ellos: un psicópata definitivamente superficial que habla con el mismo desapasionamiento de la ropa de Giorgio Armani, de la carrera de Whitney Huston y de cómo revienta en el microondas la cabeza de su última víctima. *El beso del vampiro*, filmada en 1988, se inscribe junto con esta racha de descripciones brutales que toma personajes del cine de terror como personificaciones del mal. En este caso el yuppie es Nicolas Cage y el monstruo elegido es el chupasangre por excelencia: el vampiro. Cage es un ejecutivo de una importante editora de libros de Nueva York. Cree ser mordido y vampirizado por una hermosa y seductora mujer y así el comportamiento absurdo yuppie se acentúa a límites extremos. Cage se convierte en un monstruo a los ojos de todo el mundo excepto sus colegas yuppies, que festejan sus ataques de violencia como una divertida excentricidad. La elección étnica de sus víctimas no es casual. Mantiene una relación fogosa con una encantadora negra —que aparentemente goza de una buena posición económica— a la que simplemente deja de lado sin dar explicaciones. La empleada de origen latino (María Conchita Alonso), en cambio, sufre de acoso laboral y debe someterse a él por miedo a quedar desempleada. El ascenso social de los negros y su desplazamiento como minoría más relegada por los hispanos es así graciosamente representado. El problema de la película es que cuando el espectador comprende que Cage está chiflado y por dónde pasan las metáforas, se pierde el interés y sólo resta esperar el final, largamente preanunciado. La maniática actuación de Cage —que incluye saltos, muecas grotescas, carreras convulsivas, monólogos delirantes ante una psicoanalista estúpida y, créase o no, la ingesta real de una cucaracha— va a determinar la relación de odio o de amor que el espectador tenga con esta curiosa película. Lo cierto es que con otro actor habría sido diferente. Mucho menos interesante.

**G. N.**

## Havana

**EE.UU., 1989, dirigida por Sydney Pollack, con Robert Redford, Lena Olin, Raúl Julia, Alan Arkin.**

Cuando ocurre una hazaña deportiva, al cabo de un tiempo resulta que hay más gente que afirma haber estado presente de la que corresponde a la capacidad del estadio. La noche de Año Nuevo de 1959 en La Habana también está empezando a superpoblarse. En un principio, era difícil distinguir a nadie en la desbandada de mafiosos y funcionarios del régimen de Batista ocasionada por el triunfo de la guerrilla. Hace unos años supimos que esa noche y ese lugar fueron los elegidos por Al Pacino para besar a su hermano John Cazale en la boca e informarle que estaba condenado a muerte por traicionar a la familia Corleone (*El padrino II*, 1974). Luego, Richard Lester descubrió allí a Sean Connery representando a un mercenario inglés enamorado y un poco perplejo (*Cuba*, 1974). Pero hubo que esperar hasta *Havana* para que esa noche singular se reprodujera con más detalle, y uno pudiera palpitar la sensación de que se terminaban los tiempos en que podía escucharse a Frank Sinatra en el casino. Y así fue que también nos enteramos de que Robert Redford, jugador de póker y aventurero, también anduvo por allí. Y Lena Olin, sueco-americana mujer de un dirigente castrista, y Raúl Julia, el dirigente. Aunque la crónica no registre si éstos se cruzaron con alguno de los anteriores, es bastante probable, ya que los turistas no eran tantos, después de todo. Tal vez un poco más que la colección de extranjeros que habitaba en 1942 esa ciudad colonial de la Francia de Vichy situada en el norte de Africa. Efectivamente, *Havana* es una remake de *Casablanca*. (Antes de filmarla se descartaron otros lugares como Caracas, Dakar y Madagascar.)
Un enorme fracaso comercial en Estados Unidos, y una película destruida por la crítica americana el día de su

estreno. A tal punto que muchas de las reseñas que se escribieron después empiezan diciendo "No es para tanto". Pero a *Casablanca* no le fue nada bien en el estreno. ¿Llegará entonces el día en que *Havana* sea un clásico? Después de todo, si uno las compara, tiene cosas a favor: una excelente reconstrucción de lugares, incluida la banda de sonido con las canciones de la época. Tiene también un personaje maravilloso: el de Alan Arkin, que puede compararse ya sea con el policía francés Paul Henried (como amigo del protagonista), al que aventaja claramente, o al dueño de bar Sydney Greenstreet (como colega), que está magnífico pero que actúa menos. Y por supuesto, Julia hace un marido mucho más interesante que el solemne Paul Henried, cuyo único mérito parecía ser su habilidad para cantar *La Marsellesa* siendo austríaco. Julia es un verdadero rival, no un pelele para tenerle compasión por su militancia. Hasta el policía de Batista es mejor que el oficial alemán.
Hay muchas buenas líneas de diálogo en *Havana*. (Ejemplo: "Es fácil ganarle al póker a los políticos. No entienden que a veces conviene perder con una mano ganadora porque quieren el poder todo el tiempo". O: "No es cierto que Usted no crea en nada. Al menos cree en las mujeres hermosas" (dicha por el marido al tipo que quiere seducir a su esposa). Y la trama es más sofisticada desde el punto de vista de la intriga, y tan romántica como la original.
Claro que pierde en muchos rubros. En primer lugar, cada situación secundaria de *Casablanca* es interesante en sí: la mujer al borde de prostituirse por un pasaporte, la clausura del bar, las ganancias amañadas del policía, la solidaridad de los empleados. Las anécdotas en *Havana* son más bien pobres. Aunque algunas partidas de póker están bastante bien. Pero la secuencia que termina en una fiesta entre Redford y las dos turistas empieza con las dos mujeres mostrando burdas caras de excitación en el espectáculo porno, en una clara demostración de chapucería escénica (que exhibe de paso la inferioridad moral de los yankis, al peor estilo tercermundo). Y el personaje de Richard Farnsworth (el "profesor", ¿tal vez Hemingway?) y su diálogo con Redford son vacíos e innecesarios.
Alguien dijo alguna vez en Hollywood que Adolphe Menjou mostraba que tenía huevos en cada actuación. Pero cuando actuaba Gable se escuchaban los huevos chocar. Esa es aproximadamente la diferencia entre Bogart y Redford. En ambas películas es necesario mostrar que el protagonista es un tipo valioso detrás de su cinismo de aventurero. En *Havana*, se lo muestra en primer lugar valiente, en la escena del barco. En segundo lugar, generoso, porque devuelve el dinero. En tercer lugar, sensible frente a la injusticia. Y por último, inteligente porque estudia libros de matemática para ganar al póker científicamente. En *Casablanca* se logra el mismo efecto mostrando a Bogart durante 15 segundos.
La magia de Ingrid Bergman en *Casablanca* admite pocas comparaciones. Cuando entra por primera vez en el café de Rick, parece que se van a caer todas las copas. Cuando la cámara toma por primera vez a Lena Olin en el barco, uno piensa: "Linda morocha". Pero Olin no tiene toda la culpa de una actuación realmente muy fallida. Es que Redford está tan interesado (como siempre) en su propio personaje que se refugia en la absoluta opacidad expresiva y le deja a su compañera toda la tarea de transmitir emociones. Y tanto la obliga a hacerse cargo de los dos, que en una escena en la que se entera de una noticia inesperada, la cámara le cae encima a la sueca y ella recurre entonces a unas morisquetas propias de un ejercicio elemental de mal teatro. Por otra parte, las escenas entre los dos están construidas de una manera tan aberrante, que cada vez



que se encuentran tienen la obligación de decir una frase ingeniosa y singular, algo que ningún escritor de diálogos puede lograr sin caer en el artificio y la pedantería.
Pero no son estos detalles los que hacen de *Havana* un engendro. Si *Havana* se hubiera filmado en 1942 y *Casablanca* en 1991, la frase "Si quieres cambiar el mundo, por qué no cambias el mío" provocaría tanto placer como el que se siente hoy al escuchar "No sé si es el ruido de los cañones o el latido de mi corazón", y en lugar de la famosa y apócrifa "Play it Again, Sam", alguien habría inventado que Redford dijo "Pongan otra vez el disco de Fats Domino".
El problema es en realidad la ceguera estética y política de Pollack, que cree que puede tomar a Bogart y Bergman, un personaje de novela negra y una mujer que debe elegir entre el amor y la abnegación, extraerlos de un film de 1942, trasladarlos a 1958 e imitarlos en 1990 sin ningún intento de parodia o de ironía, haciendo de cuenta que nadie fue nunca al cine. Es esta ingenuidad la que resulta, en definitiva, paródica, y hace que el film esté pasado de moda antes de estrenarse. Y esta ingenuidad, propia del "progresismo" de Pollack, resulta además altamente tramposa porque hace aparecer a la revolución cubana como un causa que vale la pena defender (homóloga a la lucha contra el nazismo), pero simultáneamente trata de que la identidad política de los revoltosos se mantenga en el perfil más bajo posible.
Si el planteo de un melodrama y los valores políticos viajan con dificultad en el tiempo, al ambiente caribeño, a la música y al clima de los casinos les va mucho mejor con la evocación. Y, por otra parte, escenas como el monólogo final de Redford, con su sentimentalismo pegajoso, revelan que el guionista empleó a fondo su inteligencia y acertó más de una vez en el juego de los parlamentos brillantes.
Recomiendo ver *Havana*. Pero que nadie diga que yo dije que era una buena película. **Q.**

## Refugio para el amor
## *The Sheltering Sky*

**EE.UU, 1990, dirigida por Bernardo Bertolucci, con Debra Winger, John Malkovich, Scott Campbell y Paul Bowles.**

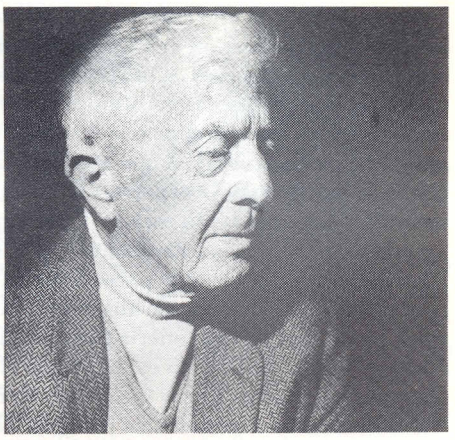
Seguramente cuando Bernardo Bertolucci decidió adaptar para la pantalla grande la primera novela de Paul Bowles —con fama de imposible de filmar—, entre sus motivaciones originales se encontraba la historia de soledad que se levanta como una muralla entre los dos protagonistas principales, Kit y Port. El director italiano retoma así uno de los temas más persistentes en su filmografía.

Sin embargo, este último film vuelve a dejar en claro que, si en *Ultimo tango en París* (1973) no necesitaba más que un departamento vacío para contar una cruda historia de soledad, hoy esa precoz maestría de dos décadas atrás fue reemplazada por grandes espectáculos épicos (como era el caso de su película anterior, *El último emperador*) o paisajes magnificentes (como en este caso) que parecen cumplir la función de maquillaje.

La vieja discusión que surge de la comparación entre la novela original y la película basada en ella vuelve al ataque. Extrañamente, el film comienza respetando al pie de la letra las escenas y diálogos de la obra original (excepto una escena fundamental en la ficción de Bowles donde se cuenta la historia del "té en el Sahara" y que aquí se lleva, memorablemente, hacia el terreno erótico) para pasar, tras la muerte de Port, a una historia modificada y ampliada: la deriva de Kit por el desierto con un grupo de árabes, donde se conjugan la desorientación y la seducción. Por momentos, la película oscila entre la autonomía que le



dan las escenas que no pertenecen al libro —y las que faltan— y el remanente de personajes de la novela que pierden sentido en ese contexto, como el ridículo Tunner o el insoportable gordo de origen inglés que deambula de acá para allá con su madre histérica.



**Paul Bowles**

Sin embargo, a pesar de ciertos picos de definitivo aburrimiento, la película tiene algunos atisbos del film que pudo ser: el trío Port-Kit-Tunner viajando en un micro plagado de moscas; Port oyendo la música de una banda mientras delira a causa de la malaria; Port agonizando en el fuerte francés; Kit hacia el final en las escenas de amor en el harén.

Uno de los atractivos mayores (aunque esto es un acto de fetichismo, porque su aparición no tiene en realidad ningún sentido argumental) es poder ver, como un fantasma que vuelve recurrentemente, a ese magnífico ermitaño que se llama Paul Bowles. La novela, publicada a fines de los 40, fue considerada desde siempre como una obra con fuertes rasgos autobiográficos en la que Port representaría al propio autor, en aquellas épocas compositor, y Kit a la escritora Jane Bowles, esposa de aquél. La presencia del escritor en la película (aparece su imagen infinidad de veces, pero su voz sólo en off), sin embargo, tiene mucho de injerto: alguien que no sepa de quién se trata todavía hoy debe estar preguntándose qué significaba ese viejito que aparecía colado en todas las escenas habidas y por haber en los bares de Tánger. El mismo confesaba en el documental sobre la filmación (*The Sheltering Sky-Desert Roses*, dirigido por Gabriella Cristiani): "Sentía que no tenía que estar ahí. ¿Qué es lo que hace ese tipo ahí mirando? Bernardo me dijo: 'Eres tú observando tu pasado'. El cree que es autobiográfico. No tenía sentido decirle que no. No hubiera sido posible convencerlo. Por eso ni lo intenté".

Quizás esa falta de comprensión de la novela y la frialdad con la que Bertolucci retrata la historia es quizás uno de sus mayores puntos en contra.

A la gente que adoró esta película por algunos detalles hay que reconocerle cierta coherencia: si una película es muy buena porque tiene una excelente fotografía, ésta es sin duda una muy buena película; si una película es muy interesante por sus referencias exóticas, ésta es una película muy interesante. Aunque cualquiera de esas cosas, es justo reconocerlo, pueden encontrarse en los videos de la *National Geographic*.

Pero hay algo que va más allá. A pesar de todos los defectos de los que participa la narración, a pesar de la gruesa base de maquillaje que sirve de entorno, en algunas escenas todavía podemos descubrir algo del mejor Bertolucci. Tratar de adivinar dónde forma parte del juego.

**P. B. R.**

# Las buenas, las malas y las feas

| | Rey | Flavia | Noriega | Quintín | Hojman | Abdul | Lisi | Iván |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Agente secreto (A. Hitchcock) | | | 8 | 9 | | | | 9 |
| Avalon (B. Levinson) | | 8 | 8 | 7 | | | 6 | 9 |
| Bésame mortalmente (R. Aldrich) | | 10 | | 10 | | | | 10 |
| Bienvenidos al paraiso (A. Parker) | 7 | 9 | 8 | 7 | | | 8 | 7 |
| Boom Boom (R. Vergés) | 5 | 4 | | 3 | | | 6 | 6 |
| Corresponsal extranjero (A. Hitchcock) | 8 | 9 | 8 | 7 | 7 | | | 9 |
| El beso del vampiro (R. Bierman) | 7 | | 7 | 6 | | | | 4 |
| El dijo, ella dijo (K. Kwapis y M. Silver) | | | 6 | | | | | 7 |
| El inquilino (J. Schlesinger) | | | 6 | | 3 | | | 8 |
| El padrino III (F. Coppola) | 7 | | 6 | | 10 | 9 | | 9 |
| El sueño del mono loco (F. Trueba) | 8 | 7 | 6 | 7 | 8 | 8 | 5 | 6 |
| El vuelo del ángel negro (J. Mostow) | | | | | 7 | | | 8 |
| Escenas en un centro... (P. Mazursky) | 3 | 5 | | | | | 6 | 7 |
| Havana (S. Pollack) | 5 | 7 | | 6 | | | 6 | 7 |
| Highlander II (R. Mulcahy) | | | 2 | | 1 | | 2 | 4 |
| Hijos de la noche (C. Barker) | | | 8 | | 9 | | | 8 |
| Judou (Z. Yimou) | 7 | 8 | 7 | 6 | 8 | | | 8 |
| La dama y el vagabundo (H. Luske) | | | 8 | | 8 | 7 | | 10 |
| La estudiante (C. Pinoteau) | | 3 | | 3 | | | | 6 |
| La posada maldita (A. Hitchcock) | 8 | 8 | 7 | 9 | 9 | | | 8 |
| La última siembra (M. Pereira) | | | | | 6 | | | 6 |
| Erik el vikingo (T. Jones) | | | | | 4 | | | 7 |
| Ley criminal (M. Campbell) | | | 4 | | | | | 5 |
| Llamame si me necesitas (M. Seresin) | 4 | 6 | 6 | 5 | | | | 2 |
| Luz y sombra (M. Curtiz) | | 2 | | 3 | | | | 5 |
| M (F. Lang) | | 10 | 9 | 9 | 10 | | | 9 |
| Memphis Belle (M. Caton-Jones) | | | 8 | | | | | 8 |
| No matarás (K. Kieslowski) | 8 | | 7 | 8 | 8 | | | 8 |
| Pasión otoñal (L. Mandoki) | | | 5 | | | | | 7 |
| Refugio para el amor (B. Bertolucci) | 6 | 6 | 7 | 7 | 6 | | 6 | 8 |
| Ser o no ser (E. Lubitsch) | 10 | 10 | 10 | | 9 | | | 8 |
| Triunfo del espíritu (R. M. Young) | 7 | | | | | | | 8 |
| Un detective en el kinder (I. Reitman) | | | 7 | | 5 | | 7 | 8 |
| Young Guns (C. Cain) | | | 4 | | 5 | | 6 | 7 |

*Ciclos de cine. Febrero 1992.*

# Ultima fila

## ATV Canal 2. Ciclo: Los clásicos. Todos los días a las 24.

**Sábado 1**: Almas perdidas (*River of no Return*) de Otto Preminger con Robert Mitchum y Marilyn Monroe, 1954
**Domingo 2:** Breve encuentro (*Brief Encounter*) de David Lean con Celia Johnson y Trevor Howard, 1945
**Lunes 3:** Brigadoon de Vincente Minnelli con Gene Kelly y Cyd Charisse, 1954
**Martes 4**: Como pescar a un millonario (*How to Marry a Millonaire*) de Jean Negulesco con Marilyn Monroe y Betty Grable, 1953
**Miércoles 5**: Decepción (*Deception*) de Irving Rapper con Bette Davis y Claude Rains, 1946
**Jueves 6**: Días sin huella (*The Lost Weekend*) de Billy Wilder con Ray Milland y Jane Wyman, 1945
**Viernes 7**: El ciudadano (*Citizen Kane*) de Orson Welles con Orson Welles y Joseph Cotten, 1941
**Sábado 8**: El tercer hombre (*The Third Man*) de Carol Reed con Joseph Cotten y Orson Welles, 1949
**Domingo 9**: El ocaso de una vida (*Sunset Boulevard*) de Billy Wilder con Gloria Swanson y William Holden, 1950
**Lunes 10**: Enrique V (*Henry V*) de Laurence Olivier con Laurence Olivier y Robert Newton,1945
**Martes 11**: Mi chica y yo (*For Me and my Gall*) de Busby Berkeley con Judy Garland y Gene Kelly,1942
**Miércoles 12:** Grandes ilusiones (*Great Expectations*) de David Lean con John Mills y Valerie Hobson, 1946
**Jueves 13**: Gunga Din de George Stevens con Cary Grant y Victor McLaglen, 1939
**Viernes 14**: Infamia (*These Three*) de William Wyler con Miriam Hopkins y Merle Oberon, 1936
**Sábado 15**: Juarez de William Dieterle con Bette Davis y Paul Muni, 1939
**Domingo 16**: La carga de la brigada ligera (*The Charge of the Light Brigade*) de Michael Curtiz con Erroll Flynn y Olivia de Havilland, 1936
**Lunes 17**: La dama de las camelias (*Camille*) de George Cukor con Greta Garbo y Robert Taylor, 1936
**Martes 18**: La historia en Filadelfia (*Philadelphia Story*) de George Cukor con Cary Grant, Katharine Hepburn y James Stewart, 1940
**Miércoles 19**: La patrulla infernal (*Paths of Glory*) de Stanley Kubrick con Kirk Douglas y Ralph Meeker, 1957
**Jueves 20**: Los inadaptados (*The Misfits*) de John Huston con Marilyn Monroe y Clark Gable, 1961
**Viernes 21**: Monsieur Verdoux de Charles Chaplin con Charles Chaplin y Marthe Raye, 1947
**Sábado 22**: Pigmalión (*Pygmalion*) de Anthony Asquith y Leslie Howard con Leslie Howard y Wendy Hiller, 1938
**Domingo 23**: Regreso a Bataan (*Back to Bataan*) de Edward Dmytryk con John Wayne y Anthony Quinn, 1945
**Lunes 24**: Shane, el desconocido (*Shane*) de George Stevens con Alan Ladd y Van Heflin, 1953
**Martes 25**: Sierra alta (*High Sierra*) de Raoul Walsh con Humphrey Bogart y Ida Lupino, 1941
**Miércoles 26**: La máscara de la muerte roja (*The Masque of the Red Death*) de Roger Corman con Vincent Price y Hazel Court, 1964
**Jueves 27**: Juegos prohibidos (*Jeux interdits*) de René Clement con Brigitte Fossey y Georges Poujouly, 1951
**Viernes 28**: Horizontes perdidos (*Lost Horizon*) de Frank Capra con Ronald Colman y Jane Wyatt, 1937
**Sábado 29**: La llamada fatal (*Dial M for Murder*) de Alfred Hitchcock con Grace Kelly y Ray Milland, 1954

## Sala Lugones.

**Sábado 1 y domingo 2**: Caravaggio de Derek Jarman con Nigel Terry y Sean Bean, 1976
**Lunes 3**: no hay función
**Martes 4:** Ju Dou de Zhang Yimou con Gong Li y Li Wei, 1989
**Miércoles 5**: Mona Lisa de Neil Jordan con Bob Hoskins y Cathy Tyson, 1986
**Jueves 6**: Hombres (*Männer*) de Doris Dorrie con Uwe Ochsenknecht y Ulrike Kriener
**Viernes 7**: Una película de amor de Krysztof Kieslowski con Grazyna Szapolowska y Olaf Lubaszenko, 1989
**Sábado 8 y domingo 9**: Un mundo aparte (*A World Apart*) de Chris Menges con Barbara Hershey y Jodhi May, 1988
**Martes 11**: Servicios personales (*Personal Services*) de Terry Jones con Julie Walters y Alec McCowen, 1987
**Miércoles 12**: Todos juntos a la cama (*Rita, Sue and Bob Too*) de Alan Clarke con Siobhan Finneran y Michelle Holmes, 1987
**Jueves 13**: El cuarto hombre (*The Fourth Man*) de Paul Verhoeven con Jeroen Krabbe y Renée Soutendijk, 1979

## Cinemateca - SHA

**Sábado 1 y domingo 2**: Enemigos, una historia de amor (*Enemies, A Love Story*) de Paul Mazursky con Ron Sllver y Anjelica Huston, 1989
**Lunes 3**: Caro Papá de Dino Risi con Vittorio Gassman y Julien Guiomar,1978
**Martes 4**: Repulsion de Roman Polanski con Catherine Deneuve y Ian Hendry, 1965
**Miércoles 5:** Los inundados de Fernando Birri, 1962
**Jueves 6**: Agenda secreta (*Hidden Agenda*) de Ken Loach con Frances McDormand y Brian Cox, 1990
**Viernes 7, sábado 8 y domingo 9**: Mujer bonita (*Pretty Woman*) de Garry Marshall con Julia Roberts y Richard Gere, 1990
**Lunes 10**: Il sorpasso de Dino Risi con Vittorio Gassman y Jean-Louis Trintignant, 1962
**Martes 11**: Historia de locura común (*Storia di ordinaria follia*) de Marco Ferreri con Ben Gazzara y Ornella Muti, 1981
**Miércoles 12:** Maurice de James Ivory con James Wilby y Hugh Grant, 1987
**Jueves 13**: Pacto de amor (*Dead Ringers*) de David Cronenberg con Jeremy Irons, Jeremy Irons y Geneviève Bujold, 1988
**Viernes 14, sábado 15 y domingo 16**: Avalon de Barry Levinson con Aidan Quinn y Elizabeth Perkins, 1990
**Lunes 17**: La herencia de los Ferramonti (*L'ereditá Ferramonti*) de Mauro Bolognini con Anthony Quinn y Dominique Sanda, 1976
**Martes 18**: El ángel exterminador de Luis Buñuel con Silvia Pinal y Jacqueline Andere, 1962
**Miércoles 19**: Y la nave va... (*E la nave va...*) de Federico Fellini con Freddie Jones y Barbara Jefford, 1984
**Jueves 20**: Insólito destino (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*) de Lina Wertmuller con Mariangela Melato y Giancarlo Gianninni, 1983
**Viernes 21, sábado 22 y domingo 23**: Danza con lobos (*Dances with Wolves*) de Kevin Costner con Kevin Costner y Mary McDonnell, 1990
**Lunes 24**: Cul-de-sac de Roman Polanski con Donald Pleasence y Françoise Dorleac, 1966
**Martes 25**: La fortaleza oculta (*Kakushi toride no san akunin)* de Akira Kurosawa con Toshiro Mifune y Misa Uehara, 1958
**Miércoles 26**: Tienda de los milagros (*Tenda dos milagros*) de Nelson Pereira con Juarez Paraiso y Sonia Dias, 1978
**Jueves 27**: Bodas de papel (*Les noces de papier*) de Michel Brault con Geneviève Bujold y Manuel Aranguiz, 1989
**Viernes 28 y sábado 29**: Ojos Negros (*Ochi chiornie*) de Nikita Mihalkov con Marcello Mastroianni y Silvana Mangano, 1987

# Por un puñado de dólares...



...usted puede publicitar sus productos o su actividad en *El Amante*

Llámenos al 322-7518 y verá qué fácil es tener una publicidad de película

**NUEVO TAMAÑO**
**NUEVO DISEÑO**
**MÁS PÁGINAS**

y el estilo de siempre

Nº 6: todo Boris Vian - Serge Gainsbourg - Stephen King - Marguerite Duras
erotismo: cuentos de nunca acabar
cuestionario a quemarropa: Laiseca - Guzman - Giardinelli - Valenzuela.
Literatura norteamericana: de los beatniks a la ciencia ficción.
Béatrice Dalle: una mujer a la temperatura justa



CON V DE VIAN

Una revista casi de literatura