

Año 1 N° 4 Abril de 1992 \$ 5.-

EL AMANTE

C I N E



Un lugar en el mundo: el cine argentino
Barton Fink / Jungle Fever / Cabo de miedo
Fuller / Oscars / Cine de guerra / Video



U^{FUNDACION}
NIVERSIDAD DEL CIN E

La Fundación Universidad del Cine se complace con la existencia de *El Amante*

Barton Fink: Polémica, Rey, Oubiña, Tarruella y Kupchik / 2

Jungle Fever: por Sergio S. Olguín / 10

Cabo de miedo: por Gandolfo, Noriega y Rey / 12



Más allá de la gloria: entrevista a Samuel Fuller / 15

El cine de guerra: degustación de Leonardo Sacco / 18

Un lugar en el mundo: informe especial / 20

Minimalismo ecológico: por Rodrigo Tarruella / 30

Greenaway: Elogios de Daniel Hakim / 31

Vertov y Tinelli: por Jorge Laferla / 34



Carta desde Hollywood: por Ricardo Freixá, que no ganó el Oscar / 36

37°2: El amor en el cine por Sergio S. Olguín / 37

Fantasia y Terror: por el culpable Gustavo Noriega / 38

Disparen sobre El Amante: correo de lectores / 39

Desde el sillón: novedades en video / 42



Las buenas, las malas y las feas: tabla de estrenos en video / 48

Agenda: los ciclos de cine / 49

Fotos arriba: las tres películas que ganaron los cinco Oscars principales: *Lo que sucedió aquella noche* (Capra, 1935), *Atrapado sin salida* (Forman, 1975) y *El silencio de los inocentes* (Demme, 1991).

Consejo de redacción:

Eduardo Antin (Quintín)
Pedro B. Rey
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega
Sergio S. Olguín

Colaboradores:

Mercedes Alfonsín
Valeria Devicienti
Elvio E. Gandolfo
Daniel Hakim
Eduardo Hojman
Christian Kupchik
Jorge Laferla

Marcelo Motto Rouco

David Oubiña
Alejandro Ricagno
Leonardo Sacco
Lucio Schwarzbarg
Rodrigo Tarruella
Laurence Thouin
María Clara (publicidad)

Corrección:

Gabriela Ventureira

Corresponsales:

Ricardo Freixá (Los Angeles)
Elvio Gandolfo (Piriápolis)

Jefe de Arte:

Elías Abdul

Cadete:

Lisi

Composición:

Mario Spina

Impresión:

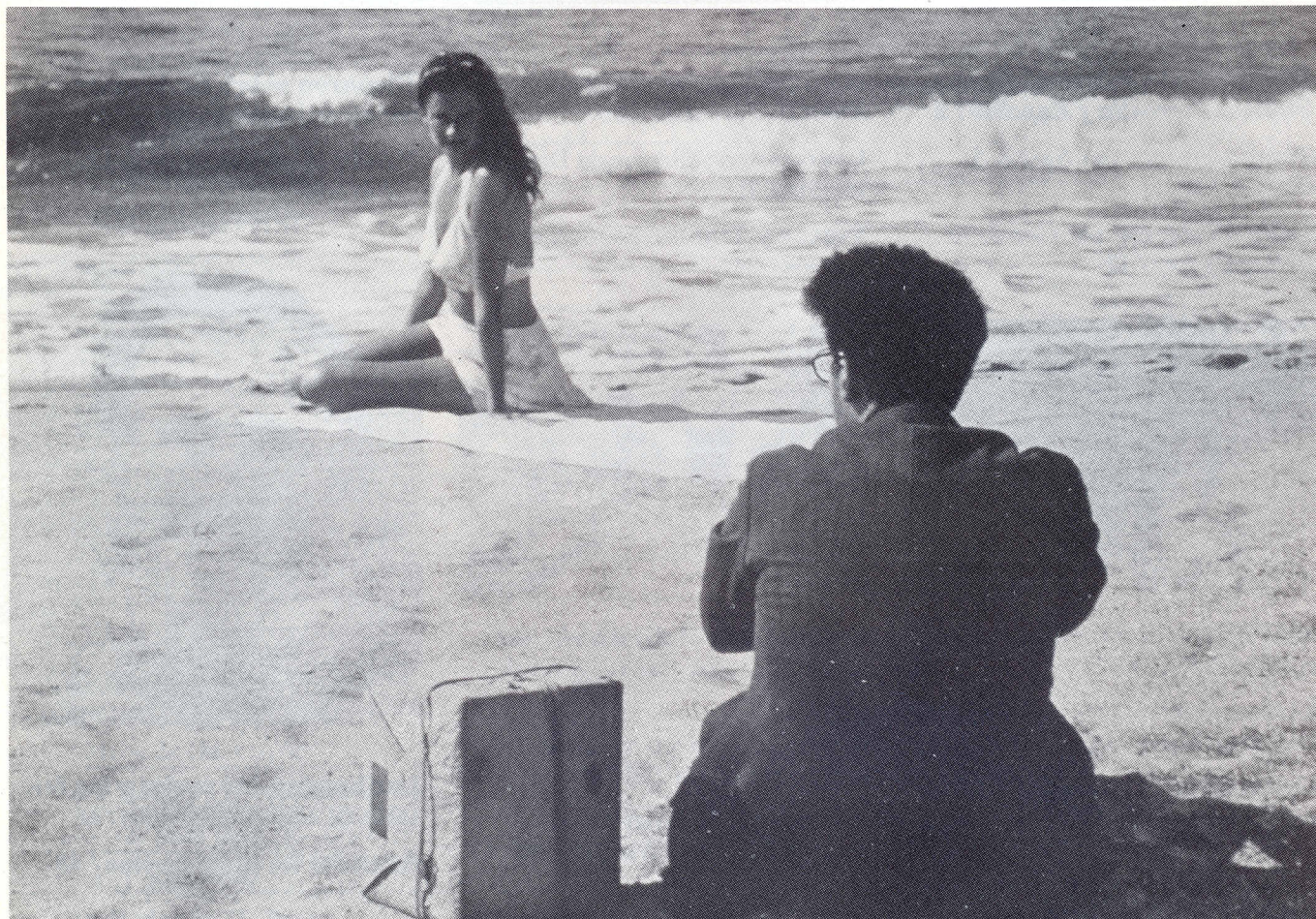
Gráficas y Servicios
Río Limay 1641

Distribución:

Trapacs -Tel: 381- 8671

Polémica Barton Fink

Es posible que El Amante sea la única revista de cine del planeta que no adhiera unánimemente a la generalizada admiración por Barton Fink. Con la amplitud y ambigüedad que nos caracterizan, publicamos una serie de notas que reflejan distintas visiones del film de los hermanos Coen.



Un film cartesiano

por Pedro B. Rey

1. Títulos. Para comenzar una crítica —en el sentido más literal del término— de *Barton Fink*, el último film de los Coen, parece inevitable caer por un momento en un horror vacui semejante al del personaje principal de la película frente a la página en blanco. Se sabe que las primeras líneas, sobre todo cuando se intenta hacer una disección que va contra la corriente, son claves y de ellas depende la lectura o no del artículo por venir. Por eso, para evitar esa forma del terror paralizado y adelantar tangencialmente las próximas líneas, conviene enumerar algunos de los títulos que se barajaron para esta nota: la lista es numerosa y valgan como ejemplos la amplia gama que va desde el liviano “De la sobrevaloración como una de las bellas artes” hasta “Simplemente sueño o crónica de un bostezo anunciado”,

desde los metafísicos “La nada como metatextualidad empírica” o “El mosquito que hacía zsssss” hasta llegar al casi epigramático, y más contundente, “Coen Brothers, fuck you!”. Nada de ello quedó. El título dejó de lado lo visceral para adaptarse a la racionalidad enmascarada que subyace en la película: un film cartesiano. Los títulos, también se sabe, pueden ser un trampa de doble filo.

2. La irritación de Barton Fink. *Barton Fink* irrita: irrita el personaje e irrita la película. La irritación como modelo a seguir es realmente riesgosa. Ese extrañamiento al que puede ser conducido el espectador puede ser casual, lo que no habla muy bien de la película en cuestión, o simplemente voluntario, como pretenden los Coen.

Tratándose de un escritor, dramaturgo para más datos, contratado por Hollywood que padece un síndrome de abstinencia, no es descabellado imaginar una historia que retome el laberinto mental de esa psique, una especie de espiral sin salida que parece desembocar en la locura, y que esa forma se adhiera a la estructura narrativa de la historia imbuyéndola de una imprevisibilidad acorde con esa madeja crispada de la conciencia del personaje, una tinta que se derrama sobre todos los ángulos del film. Sin embargo, y a pesar de que la imprevisibilidad fue siempre considerada uno de los fuertes del dúo, la película de los Coen irrita en los dos sentidos: irrita voluntariamente porque nos introduce en la ríspida neurótica de un Barton Fink que traslada esa cualidad a los ambientes en que se desenvuelve (entre ellos el hotel y la habitación en la que vive que, después descubriremos, están teñidos por la locura de su vecino, Madman Mundt, acaso la del propio Barton) y a la pulsión narrativa de la obra, pero también produce una gran incomodidad porque aburre infinitamente con su pretensiosidad glacial y su falsa sumisión en el delirio. Y esto, en ellos, es imposible de perdonar.

3. Fantasma. *Barton Fink*, la película, se parece demasiado quizás a una de las páginas en blanco que Barton Fink, el personaje, no puede llenar de palabras. Es un film supuestamente para pensar y relacionar, pero detrás de lo que se puede descubrir no hay más que fantasmas. El más absurdo es el fantasma de Hollywood, exageradamente sobrevalorado por la crítica y quizás uno de los mayores defectos de la obra ya que no sólo desplaza gratuitamente el centro de atención del personaje individual interpretado por John Turturro hacia otro personaje, el de la industria y sus capostotes como forma de engranaje que desencadena la neurosis de Fink, sino que es una simple cáscara vacía. A los Coen dejar bien o mal parado a Hollywood, y esto es muy claro en el film, les importa realmente un comino. Es simplemente una excusa para llevar adelante un paso de comedia disfrazado de sátira, sembrado de chistes grotescos y trazos gruesos que se contraponen abruptamente con el tono de las escenas del hotel.

Y hay otro fantasma que es otra excusa: el fantasma histórico de 1941, agazapado detrás de los detectives (Mastionotti y Deutsch, nombres que recuerdan vagamente al fascismo y al nazismo) y de la súbita irrupción demoníaca de Mundt con un "Heil Hitler" como enseña. El apocalipsis histórico que quiere confundirse con el del personaje.

4. La superficie del estilo. *Barton Fink* es también la historia de un exceso gradual en el amaneramiento estético y narrativo de los Coen. Podría decirse que esta tendencia ya era divisable en sus otros films, pero también es cierto que una nueva película nos reenvía con una perspectiva totalmente diferente a los previos. Ahí están los pescados abandonados sobre la mesa del despacho o la sangre derramada de Dan Hedaya en *Simplemente sangre*, o el sombrero de Gabriel Byrne que se le escapa de las manos en *De paseo a la muerte* o el infernal motociclista que se le presenta primero en sueños y después en la realidad a Nicolas Cage en *Educando a Arizona*. Todo esto daba un distintivo toque de estilo a sus películas, pero a la vez enlazaba las distintas historias y el mundo de los objetos o los sueños.

De paseo a la muerte, el anterior film de los Coen, es en todo caso el que más se asimila a *Barton Fink* por su estructura pesadillesca. De hecho, el guión de este último

fue escrito durante una suerte de bloqueo en lo referente a la historia de gangsters. *De paseo a la muerte* mantiene, sin embargo, una conexión muy peculiar entre historia externa y psique del personaje, tal vez al tratarse de un relato violento que, al ser narrado con una frialdad absoluta, creaba fuertes contrastes. En la nueva película, los contrastes han muerto.

5. El estilo superficial. *Barton Fink*, en cambio, dejó de lado aquel sutil equilibrio (que se mantenía incluso en films tan hiperbólicos como *Educando a Arizona*) que le daba interés a sus historias y sobrepasó el límite con el que coqueteaba maravillosamente su película anterior. Los Coen se decidieron a transformar definitivamente en un manierismo a ultranza lo que antes eran simples pinceladas. Ahí está todo, entonces, reducido a la falsa profundidad y a la aburrida superficialidad de una cuestión de estilo, a una imprevisibilidad inocua que en realidad no significa nada porque en el fondo no importa si significa algo o no. De la comedia social (de un hiperrealismo exasperante) se salta abruptamente a lo fantástico mediante una escena que puede sospecharse como el quiebre en que la mente de Barton comienza su descenso definitivo al infierno (uno de los datos más interesantes de la escena, ya sea calculado o no, es que los mosquitos no pican a los muertos).

Los personajes mismos son la afectación encarnada: basta ver la manera de frasear del escritor famoso arruinado por Hollywood (John Mahoney), un grosero y arbitrario antihomenaje a Faulkner, y sobre todo la de su compañera y secretaria (Judy Davis), que se suman al estereotipo crispado de escritor que es Barton Fink, que parece en algún aspecto la continuación a mayor escala del Bernie Birnbaum de *De paseo a la muerte*, también interpretado por Turturro. El único personaje inigualable es el personificado por el inefable John Goodman, que incluso en su aparición final, ya metamorfoseado, se muestra inmenso. Y todo eso a pesar de que los personajes no son otra cosa que una simple *macchietta*, el último firulete artificioso del estilo.

Los juegos de cámara aliados a la iluminación son los únicos que importan. Sólo queda intentar descubrir si la introducción a la que somos sometidos, tras un prolongado travelling, por la cañería de una pileta se relaciona con la evidente represión del protagonista o si el continuo color bruñido del hotel tiene algo que ver con el estado de locura de su vecino (que encontrará su summum en el incendio del vestíbulo) o si el empaquetado que se despega, viscoso, no es otra cosa que una analogía de la cabeza de Mundt que gotea por uno de sus oídos infectados la savia de su enfermedad. Pero esta afectación de las imágenes no sería tan dramática si no fuera porque la película padece de una frialdad que se transforma con el correr de los minutos en pura y simple frigidez.

6. Cabeza-mente-cuerpo. Esta frialdad deriva de un simple razón: *Barton Fink* no es la historia de una historia: es la historia de una idea.

Una de las mayores obsesiones de los Coen es la relación mente-cuerpo. El norteamericano Richard Jameson, en un muestra cabal de hasta dónde pueden llegar los críticos, hizo un relevamiento sobre la cantidad de veces que en los films de los Coen se nombra o se hace referencia a la cabeza. Sus resultados fueron los siguientes: en *De paseo a la muerte* aparece la módica suma de 64 veces y en *Barton Fink* 77 veces, frente a la miserable cifra de 24 en *Qué bello es vivir!* de Capra.

Algunas de sus supuestas influencias también tenían estas

obsesiones. Recordar *El inquilino* de Polanski: "Si me corto mi pierna, soy yo y mi pierna. Si me corto los brazos, soy yo y mis brazos. Pero, ¿si me corto la cabeza, soy yo y mi cuerpo o soy yo y mi cabeza?". O la fascinación continua de Sam Raimi, contracara y Doppelgänger de los Coen, por los cuerpos sin ellas.

Esta obsesión se plasma doblemente: la cabeza separada del cuerpo de Audrey Taylor, que nunca vemos y sólo suponemos, a lo que se suma el ritmo insoportable que Barton Fink imprime a la narración con los movimientos pendulares de su cerebro.

7. Un film cartesiano. Se dice que los Coen tienen la pasión, pero que la expresan a través de su mente; lo que parece querer decir a través de su evidente inteligencia. Este exceso de inteligencia es lo que bloquea definitivamente la expresión de *Barton Fink*. Escenas que tendrían que sorprender y noquear al espectador por su imprevisibilidad, por ejemplo la espectacular escena en que Mundt-Goodman avanza al trote por el corredor incendiándolo a su paso, lo dejan frío, como si se tratara del "fuego congelado" del que alguna vez habló Chesterton.

Uno puede imaginarse a los Coen sentados junto a la fogata en que Descartes inició el famoso *Discurso del método*, demasiado sabios, demasiado concentrados. Y así resulta esta película. Una película que hace uso del delirio, la locura y la imaginación sobre el fríamente calculado plano de unas coordenadas cartesianas.

8. El banquete crítico. *Barton Fink* parecería ser una película construida para hacer sentir a la crítica inteligente. Para que se relacionen sus pasillos con ciertos pasillos y ciertos planos de cierta película de Kubrick donde otro escritor no podía escribir y para que se vean similitudes entre una caja vacía que no se sabe qué contiene y cuál es el contenido de la palabra Rosebud. Para que se lo relacione con el Nathanael West (a estos chicos siempre hay que buscarles una fuente literaria) de *El día de la langosta*, olvidándose del de *La vida soñada de Balso Snell* —él era un poeta, él era un creador— y de *Miss Lonelyhearts* y para que vuelva a hablarse de la analidad de los personajes coenianos y de que "Fink" tiene una obvia relación con el verbo "to think". Y es ahí donde seguramente se equivocan, porque *Barton Fink* queda así expuesto al desmenuzamiento y a la mutilación de clase de anatomía que deja al descubierto apenas nada: un horror vacui idéntico al de Fink, la claridad inútil de una página en blanco, un banquete de signos que se niegan. Dicen, algunos, que contradice también una de las reglas más universales de todos los tiempos: la tercera es la vencida. *Barton Fink*, una película para pensar, gusta a la cuarta. Este pobre escriba la vio apenas tres veces y promete definitivamente no reincidir.



Una caja vacía, con una cabeza adentro

por David Oubiña

El juego del teléfono roto. *Barton Fink* es, sin duda, una gran película. Un film sobre la creación, sobre la página en blanco, sobre la claustrofobia. Sin embargo, su grandeza consiste en que se trata, ante todo, de un film sobre nada. La abstracción de un puro mecanismo en funcionamiento: el mecanismo productor de ficciones.

Esta bien podría ser una definición sobre los géneros y, en ese caso, puede argumentarse que, aunque coquette con varios, *Barton Fink* no pertenece a ninguno en particular. Es cierto, pero en el nivel de la trama sería posible rastrear esta presencia: su protagonista viaja a Hollywood en la época dorada del cine de géneros y allí se le encarga el guión de una película de catch para Wallace Beery. Se trata de reiterar la misma fórmula de siempre: un boxeador bueno contra uno malo; el primero acepta pelear por una causa justa (para defender a una dama o a un huérfano), etcétera. Por otra parte, los hermanos Coen ya habían recurrido a las convenciones genéricas en sus films anteriores: el thriller en *Simplemente sangre*, la comedia dislocada en *Educando a Arizona*, los films de gangsters en *De paseo a la muerte*. Y, si bien no realizan films de género, los aprovechan como punto de partida. Toman de ellos el marco de lectura que proporcionan y el horizonte de expectativas que producen. Porque lo que caracteriza a un género es su conjunto de convenciones; de donde, lo que

importa es la capacidad de los films para repetir los procedimientos de la serie. La estrategia con que los Coen se acercan a esta red consiste en introducir una variación disonante y lograr que, a pesar de esa perversión, el mecanismo continúe funcionando aceitadamente. En todos los casos, se trata de obtener —por saturación de los rasgos arquetípicos— la matriz que estructura a la serie para, luego, llevar esta matriz hasta el límite de su resistencia, en donde el código amenaza con dejar de funcionar. Este desmontaje obliga al género a exhibir su artificio y, de ese modo, el film puede actuar como un puro laberinto o un juego de ajedrez.

Ya en su primer film, los Coen partían del thriller para socavar el pilar sobre el que se sostenía el género: la figura del detective. El escándalo que provoca *Simplemente sangre* consiste en que la función asesino es encarnada por el personaje del detective. La función detective se volvía nómada y circulaba por el relato, sin identificarse más que por un momento con cada uno de los que tomaban fugazmente la investigación en sus manos. En *De paseo a la muerte*, la figura del investigador se hallaba ligada a una personalidad maquiavélica que urde intrigas, trampas y emboscadas. En lugar de atar cabos y encontrar explicaciones, la investigación servía para enredar las causas y alejar la verdad hasta volverla inasequible. En



ambos casos la función detective no se asocia con la resolución del enigma. Así, lo atípico de un film como *Simplemente sangre* radica, en gran medida, en la carencia de saber que produce el relato. Ausente la mirada aglutinante del detective, los puntos de vista se fragmentan y se multiplican. Por lo tanto se desjerarquizan. Ya no será posible reconstruir el rompecabezas porque, como en el juego del teléfono roto, es el malentendido lo que —paradójicamente— hace avanzar el relato.

Lo que va de *Simplemente sangre* a *Barton Fink* es el pasaje de la confusión como producto del malentendido, a la confusión como forma de la ambigüedad. El malentendido consiste en una falta de sincronización entre saberes parciales (es decir, una confusión alimentada por un discurso que siempre acepta la doble lectura); la ambigüedad, en cambio, se constituye como indefinición absoluta de la verdad. Y así, si en su primer film los Coen convocaban la opacidad de los hechos al hacer tambalear la función detective, en su último film, la imposibilidad hermenéutica se construye a través de un ataque a la consistencia del enigma.

La caja de Pandora. *Barton Fink* posee una estructura centrífuga. En este sentido, es lo opuesto a un film de enigma pese a que no cesa de generar enigmas. Pero no se trata de un misterio a develar, sino de una proliferación permanente de pequeños interrogantes furtivos. Hasta la mitad del film, la trama ha acumulado datos sobre ciertos conflictos profesionales de Barton Fink —un dramaturgo neoyorquino, comprometido en retratar la vida de los hombres comunes—, repentinamente convertido en guionista de la Capitol Pictures, en el Hollywood de los años 40. De pronto, una joven aparece muerta en su cama. En este punto podría comenzar un relato policial. Tenemos un cadáver y un enigma: ¿quién es el asesino? Esto bastaría para poner en marcha la compleja máquina de una pesquisa detectivesca. Sin embargo, a partir de la muerte de Audrey, en lugar de anudarse la trama, todo se confunde. Como en los jardines de senderos bifurcados, un dato no se asocia con otro para establecer una relación de causa efecto. A diferencia del film negro, en este caso el delito no orienta la investigación sino que la dispersa. En *Barton Fink* se vacía la función enigma. No es un dato oculto, sino aquello que no tiene explicación. Es lo insoluble. Habría que decir, entonces, que es lo contrario de un enigma, ya que éste constituye la zona opaca del relato, a la que el desarrollo del conflicto debería conferir luminosidad. Y sin embargo, en los Coen, esa voraz multitud de interrogantes intrascendentes persevera. Se

trata entonces de vaciar el contenido del enigma y, a la vez, mantenerlo como función vacía. ¿Qué hay en la habitación de Charlie? ¿Qué hay en el paquete? ¿Se trata, en efecto, de la cabeza de Audrey? ¿Ha sido Charlie el asesino? Y, en ese caso, ¿ha asesinado también a W. P. Mayhew y a la familia de Fink en New York? El enigma es una pura superficie, no un contenido sumergido cuya verdad deba buscarse en la profundidad de la imagen.

Tomemos, por ejemplo, el misterioso paquete que Charlie entrega a Fink. Apresuradamente se diría: “allí está la cabeza de Audrey”. Sin embargo, nada, en la materialidad de la imagen, se interesa por confirmar esta presunción. No es posible juzgar sobre la veracidad o la falsedad de las apariencias porque son las categorías mismas de Verdad y Falsedad las que están siendo cuestionadas. Las cosas no son lo que aparentan ni son, tampoco, algo diferente de lo que aparentan. Son sólo apariencias. Es decir, son una mera superficie. Invariablemente, cuando se les pregunta qué hay en la caja, los Coen responden: “Francamente no lo sabemos”. La caja es sólo una caja. Ya no se trata de averiguar si esconde o no una cabeza porque, puesto que la oscilación no está llamada a dilucidarse, la disyuntiva se anula. Sería tan erróneo afirmar que adentro de la caja no hay nada, como aseverar que contiene una cabeza. De lo que haya allí, nada puede decirse, porque carece de toda representación. Así como la muchacha de la foto, de espaldas a cámara, no posee ningún rostro, así el interior de la caja significa, precisamente, en tanto hueco. Lo que hay en la caja es un interrogante; por lo tanto, su profundidad es de otro tipo: digamos, semiótica. Y la pregunta no será por el contenido, sino por el sentido.

Viaje al centro del Averno. El espacio de la ficción es, en este sentido, análogo al espacio del hotel. Un fenecido hotel art déco, habitado por un conserje, un ascensorista y una tribu de zapatos. Sobre todo una tribu de zapatos sin dueño. Porque ¿qué es este hotel sino sólo las huellas de presencias invisibles que de tan escamoteadas podría presumirse inexistentes? El hotel Earle se opone al mundo de los grandes estudios de Hollywood. Si en la relación del escritor con la gente de la industria cinematográfica se privilegia una veta satírica, grotesca y de caracteres fuertemente marcados, el hotel, en cambio, es el territorio de lo ambiguo.

La muerte de Audrey funciona como una bisagra del relato, dado que lo hace girar sobre su eje y lo abre a otra dimensión. Es cierto que hay un momento en que la narración vacila, indecisa: cuando Fink despierta y encuentra el cadáver a su lado, recurre a su vecino; Charlie abre la puerta del cuarto y, por un segundo, su mirada parecería expresar tanto perplejidad como espanto. ¿Yace la mujer sobre el colchón ensangrentado o acaso todo es producto de la alucinada mente de Barton Fink? En ese momento el film se convierte en un film fantástico. Pero, en seguida, Charlie exclama horrorizado y corre a vomitar en

Barton Fink. EE.UU., 116 min., 1991. **Dirección:** Joel Coen. **Productores:** Ethan y Joel Coen. **Coproductores:** Graham Place, Ted Pemas, Jim Pemas. **Guión:** Ethan y Joel Coen. **Fotografía:** Roger Deakins. **Música:** Carter Burwell. **Montaje:** Roderick Jaynes. **Intérpretes:** John Turturro (Barton Fink), John Goodman (Charlie Meadows), Judy Davis (Audrey Taylor), Michael Lerner (Jack Lipnick), John Mahoney (W. P. Mayhew), Tony Shalhoub (Ben Geisler), Jon Polito (Lou Breeze), Richard Portnow (Mastionotti), Christopher Murney (Deutsch), Steve Buscemi (Chet).

el baño. Allí la película inaugura una línea de fuga y entra en una vía sin retorno. Porque la mujer está ahí, en efecto; pero a la vez, debería decirse: está *inexplicablemente* ahí. Normalmente, lo fantástico diseña una segunda dimensión dentro del espacio real. Por eso, acepta una doble explicación: una realista y una sobrenatural. Y, de alguna manera, siempre sería posible reducir los datos a una u otra interpretación, que será momentáneamente cierta a condición de que la otra no lo sea. Este movimiento de oscilación entre dos series paralelas define la duda característica del género. Pero si la muerte de Audrey provoca un quiebre no es porque, en el medio de una narración realista, se introduzca una nueva serie; sino porque ambas resultan convergentes, divergentes y paralelas al mismo tiempo. Es decir, se tornan imposibles.

Como en una pesadilla, toda la narración trabaja sobre operaciones sutiles de desplazamiento y condensación. "Mi trabajo es escarbar hondo en la vida de la mente", dice Fink. "No hay mapa para ese territorio". Tal vez, como en el guión que escribe para la Capitol, la única acción de *Barton Fink* es la de un hombre luchando contra su mente. Allí, el escritor reordena los datos que su percepción le entrega (así como reinterpreta la fórmula canónica de las películas de catch en su guión) para hacerlos actuar su drama interior. Porque Fink, el escritor comprometido con el hombre común, en realidad no sabe escuchar sus historias. "Tú eres sólo un turista con una máquina de escribir. Yo vivo aquí", le reprochará Charlie. Es natural que el bloqueo creativo constituya un suplicio y que el calor abrasador transforme el hotel en un infierno y que el modesto vendedor de seguros contra incendio vista los ropajes de un demonio. "¿Por qué yo?", preguntará Fink, sintiéndose víctima. "Porque tú nunca escuchas", dirá Charlie mientras sus oídos supuran la misma sustancia pingosa que chorrea por las paredes. No obstante, el film resultaría poco interesante si todo consistiera en la sustitución de un punto de vista por otro,

a partir de un momento clave que dividiría al relato en dos mitades. En la lógica del film, esos puntos de vista no son excluyentes. No se trata de la oscilación característica de la duda, sino de un circuito infinito, dominado por la contradicción: como en el anillo de Moebius, la discontinuidad no es, en definitiva, más que una forma de la contigüidad entre dos alternativas posibles. Habría que pensar, entonces, que —como en *Repulsión* de Polanski, como en *El resplandor* de Kubrick— el espacio no es topográfico sino que es el espacio psíquico de la pesadilla. Y en ese mapa irreal de la conciencia se vuelve imposible toda pretensión de un anclaje en lo real. Lo inconcebible, en la película de los Coen, no es el cambio del modo de enunciación sino esta imposibilidad de fijar un centro que organice el relato. Un film sobre nada.

Fotos sobre la vida de la mente. En *Simplemente sangre*, el alto poder de verosimilitud que inspira la imagen fotográfica trucada servía para garantizar el simulacro de asesinato. En *Barton Fink*, la imagen precede a lo real porque no hay, entre ellos, un límite claro. A lo largo de la película, el escritor observará hechizado, en la pared de su habitación, la imagen de una muchacha asoleándose en la playa. La observa como observaría un preso el mundo que se despliega ahí afuera, a través de los barrotes de su ventana. Por eso, cuando finalmente abandone el hotel en llamas (que se hundirá —seguramente— como la casa de los Usher) y encuentre en la playa a la muchacha de la fotografía, sólo podrá observarla como si fuera un espejismo. Como se observa a un aparecido o, tal vez, porque Fink ve con la mirada ausente de un fantasma.

Quiero agradecer a José Martínez Suárez quien, no sólo me presentó a los Coen cuando eran simplemente sangre, sino que sigue descubriéndolos en cada estreno, para el que quiera oírlo.



Los 1000 ojos del Dr. Mosca en el bazar sin sorpresas

por Rodrigo Tarruella

Es un brillante mundo culpable. Glenn Anders en *La dama de Shangai*

El mal cine es aquel que no tiene centro. Roberto Pagés

1. La vida, el arte, el cine y las canchas están pobladas de hermanos famosos, desconocidos y olvidados. Los Karamazov, destrozados por Richard Brooks, los Corsos (evocados por Gregory Ratoff), los dos Louis Hayward de *El hombre de la máscara de hierro*, las siamesas de *Sisters* (Margot hay una sola), Dalí y su referente ejemplar, los Marx, los Ritz (intérpretes junto a las Andrew Sisters de *Argentine Nights*, 1940). Ermindo y Daniel Onega, los Castro Ruz (gallegos del Caribe), los Taviani, los Mekas —Jonas & Adolfas—, los Kaurismaki de Laponia, mis tíos, los doce hermanos de mi padre y una de las formaciones de

Los Tres Chiflados vienen a mi memoria, junto a los Tuñón y los De Caro. Hubo conjuntos que parecían hermanos, pero que no lo eran: los Beatles, Laurel & Hardy, Abbott & Costello, Villa y Zapata, Inodoro y Mendieta, Roy Rogers y Trigger, Cisco Kid y Pancho, Labruna y Loustau, D'Artagnan, Athos, Portos & Aramis, D'Agostino-Vargas, Bustos & Domecq, etc. Entre los auténticamente hermanos no olvidemos mencionar a los Canaro, los Discépolo, los Cedrones, los Dorsey, los Dalton (ver *My Darling Clementine*, de Ford), los Gena (cf. *Los Seis Hermanos Rápidos Dedos en el Gatillo*, esa joyita de Tuñón) y los Wolf, Sergio y Gaby, este último, integrante de los Macocos, un team de humoristas musicales que parecen hermanos pero no lo son. Hay o hubo hermandades apócrifas, como Les Luthiers o De Sica-Zavattini y otras

efímeras, en que trabajaron juntos el chanta & el talentoso (Bardem & Berlanga). Hubo precursores de lo que hay: los Borgia (ver *Bride of Vengeance*, de Mitchell Leisen, 1948), antecedentes señeros en contaminación, muzzarellas, malas leches, tetraetilo de plomo, Gastres y Capitanes de la Industria. Una lista para terminar con todas las listas, y con todos nosotros, posibles futuros hermanos e "hijos únicos" (?), talentosos o mediocres.

2. Hubo una vez en el Oeste una película sobre hermanos y con hermanos. Se llamó *The Long Riders* (*Cabalgata infernal*, 1979) y la hizo a golpes el machetero Walter Hill. Fue un hermoso ceremonial melancólico. Ahí estaban cabalgando los James, los Younger, los Miller & los Ford. Los interpretaban otros brothers: David, Keith & Robert Carradine, James & Stacy Keach, Dennis & Randy Quaid, Christopher & Nicholas Guest. Los Carradine —en la vida— son ocho hermanos y Kung Fu —David— quería ser dentista. *The Long Riders* emociona aún. Ahora pasemos a una película que elude el dolor gracias a los métodos modernos de anestesia total.

3. **Del salón en el ángulo oscuro.** Cada película emite el punto de vista de su autor. Michael Powell ponía en escena y Emeric Pressburger escribía, los Taviani se turnan secuencias para rodar, un Coen filma y el otro pela palabras. Muchas manos en un plateau hacen mucho garabato, pero aquí el arte vivo del garabato está suprimido por el pulido.

4. *Barton Fink* es una brillante cáscara vacía, una trampa para colonizados. Comienza con los credits impresos sobre el empapelado de una pared. Luego, Coens & Fink amenazarán varias veces —en vano— con que debajo o detrás del papel que se despega, se esconde, yace, algo ominoso. El vecino de cuarto de nuestro atribulado protagonista pasa de ser "el hombre medio de la calle" a un posible (en todo el film nunca queda claro qué ocurre, ni qué es, imaginado o real) demente descuartizador. Sin embargo no hay cadáveres ocultos, ni ríos de sangre, ni apoteosis de efectismos *gore*, como hoy se usa. El detalle subrayado del papel amenazante que se despega queda olvidado como una amenaza de nada. Todo *BF* está metafóricamente en este barato empapelado, feo, neutro y standard en las paredes de un hotel hollywoodense, más muerto que los muertos hoteles de Marcel Carné, que se despega malignamente para nada revelar. Empaquetar obsesivamente el vacío de todo, como los empaquetamientos escultóricos de Christo. El "cinéma-de-qualité" de hoy —aburrido pariente de Altmans, Sauras, Lynchs & Greenaways—, continuadores de los beneméritos Carnés, Duviviers, Leans y etcéteras del pasado. El duro fatalismo prévertiano de Gabin se degrada en la estereotipada paranoia de Turturro. Gente muy seria, toda.

5. **Para seguir con el búlgaro Christo.** El paquete que Goodman le confía a Turturro puede guardar la cabeza de una mujer, su cuerpo descuartizado (estilo Burgos), la cabeza de alguno de los Coen, o sencillamente estar vacío. Todo es posible en Finklandia. Frío Hotel de inválidos.

6. **Dark Page.** El tema del "escritor ante la página en blanco", introducido en Occidente en la Europa de fin del siglo XIX, previa a la Gran Guerra europea, que liquidó la cultura del XIX y abrió la del XX, por Mallarmé, compite numéricamente en el vasto océano de lugares comunes, vaguedades y objetos perdidos con los consabidos reflejos



pavlovianos de llamamiento al atribulado fantasma de Kafka, otro inocente inculcado. Demencia, escritura y hoja en blanco, más aventura, vida y búsqueda aparecían —con iluminaciones y humor— en *Pierrot Le Fou* del poeta Godard. El *Barton Fink* de Turturro no semeja un escritor, ni un aprendiz de tal, sino un estereotipo de un escritor. Como una *macchietta* de burlesque pero... serio.

7. **Hermanitos del Diablo.** *Barton Fink* se nutre —como buitre posmo— de cadáveres de mal cine, cine tramposo. Esta carroña culturosa incluye las variaciones sobre Polanski, Schlesinger y el peor Kubrick. Virtuosismos, brillos, espejismos, seducción, histeria. Recuerda (mejorándolos) al mundo de *The Day of the Locust* (*Como plaga de langosta*), con su gimnástico tour de force o aquelarre final, pero sobre todo, a otro experto tecnócrata de la factoría, el autor de *El inquilino*. Polanski logró engrupir a mucha gente con su paseo turístico por la Serie Negra en *Chinatown* y convertir a Macbeth en una apoteosis de ketchup bancada por Hugh Heffner. Un punto tramposo importante fue *Rosemary's Baby*, la existencia del Diablo filmada por un ateo. *Barton Fink*, en cambio, sigue una moral de shopping-center. Usted puede encontrar o no lo que se le antoje, total lo importante es que pase por caja. Las góndolas están llenas de relucientes vidrios de colores. John Goodman (Charlie, "el vecino") puede ser Jack the Ripper o no, puede ser el mismo Diablo o no, el mortuorio Hotel puede llegar a convertirse en el Infierno o vaya usted a saber, o no. El resultado de todo esto es el despliegue técnico seductor de un pretendido punto de vista ausente, tan inmoral como *Lo que el viento se llevó*, con más intelecto. (*Gone with the Wind*, 1939, fue una suma de la elusión de punto de vista y del arte de la manipulación. La maltrataron diez guionistas —entre ellos Hecht, Van Druten, Scottie Fitzgerald & el zar Selznick— y tres directores —Cukor, Fleming, Wood—. El resultado fue

una película más mentirosa que la histeria de Scarlett O'Hara.)

8. Manierismo. Estamos lejos de Hitchcock, de Buñuel, de Welles, del Scorsese de *After Hours*. Finklandia está más cerca de *American Psycho* y de los video-games con los que la CNN narró la cruzada de Exxon & Texaco contra la dictadura Hussein de lo que se supone. Una pesadilla de

aire acondicionado sin Miller. Un piso atrocemente pulido para que muchos resbalen. Un mundo tan muerto como el ascensorista-zombie del finiquitado *inferno*. La sangre simplemente está tapada por íconos y empapelado. O no. Quizá *Barton Fink* sea un síntoma de una cultura muerta. Tocamos un nervio muerto, sin dolor. Anestesia y amnesia de la Amebalandia actual. Asesinato llevado a cabo por un mosquito en el desolado corazón de Sunset Boulevard.



Los Coen y la crítica: la historia sin Fink

por Christian Kupchik

I. Radiografía del miope. El muchacho es miope. Enfundado en su ridículo smoking, sigue con nerviosismo al otro lado del telón la letra que él mismo escribió y que los actores repiten con fluidez. Estamos en Broadway, 1941. El muchacho, Barton, detrás de sus gruesas gafas redondas, sueña con interpretar los sueños del "hombre común". Por sus "obras sociales", este hijo de un matrimonio contra natura entre las figuras de Clifford Odets y Arthur Miller, da vida a vendedores de pescado, mecánicos y trabajadores de diversas especialidades. El éxito teatral es inmenso: la crítica neoyorquina lo aclama como uno de los nuevos genios de la dramaturgia americana. No obstante, Fink, Barton, advierte que también los críticos padecen una suerte de miopía, aunque de otro tipo. Los elogios no le alcanzan, en la medida en que siente que no llegan a definir la esencia de su obra. Durante la cena de agasajo que le brinda su productor, una mujer que dista mucho de pertenecer al reino del "hombre común", le confiesa: "encontré su obra genial, Mr. Fink. Lloré todo el tiempo".

II. Hollywood: El zoo de cristal. (Chimpancés). Hacia mediados de los 50, Joe Gillis (William Holden), guionista de poca monta, esconde su endeudado auto en el garage de una mansión de Sunset Boulevard. Ingresa a la casa, habitada por un viejo mito del cine mudo (Gloria Swanson) junto a su mayordomo y ex-director tanto en la vida real como en la ficción (Erich von Stroheim). La actriz confunde al guionista con el empleado de una funeraria para animales y le entrega el cadáver de su chimpancé para ser embalsamado. El mico muerto es el primer eslabón del trágico vínculo que une pasado y presente de Hollywood, a la vieja diva con el pobre guionista, a *El ocaso de una vida* con *Barton Fink* y, por qué no, al genial Billy Wilder con los hermanos Coen. (Langostas). Mediados los 70, John Schlesinger también necesitó dar testimonio del infierno hollywoodense durante su edad de oro. La escena final, protagonizada en forma excepcional por Donald Sutherland, muestra la histeria colectiva de una multitud de inocentes fans del séptimo arte que asiste al encuentro con sus estrellas favoritas. La película en cuestión se llamó *Como plaga de langosta*, y también merece situarse como uno de los antecedentes más preclaros de la obra de los Coen. (Mosquitos). Barton, en la blanca desesperación de su aridez creativa, abre los ojos y descubre un mosquito sobre la piel de la mujer dormida. Al aplastarlo, un río de sangre escapa por los diques de una nueva pesadilla.

En algunos cineastas la sensibilidad adopta las elásticas formas de una frontera. A horcajadas entre la poesía y la realidad, ésta encuentra su fuerza vital en el deseo mismo de la fabulación. Parecía casi inevitable que los hermanitos Joel y Ethan prosiguieran su vuelo de reconocimientos sobre los singulares recortes de Hollywood, allí donde el límite entre lo que es y lo que parece ser a menudo se diluye en sombras siniestras.

La crítica de todo el mundo aceptó esto como la coordenada central de *Barton Fink* y, si bien es indudable que existe, lo hace únicamente como soporte de una abstracción mayor. Al igual que en sus predecesores, Hollywood es sólo un guiño de la locura y no la locura en sí. Barton ya se encontraba en cortocircuito con Broadway a pesar del éxito que lo acompañaba. En una película de la complejidad de BF, que presenta varios niveles de lectura, aludir a Hollywood como núcleo de su temática es aludir a lo obvio, a lo más fácil. Por si no fuese suficiente, basta consultar con los propios directores, quienes en el último Festival de San Sebastián declararon: "No pretendimos burlarnos de Hollywood porque vivimos en Nueva York. Ni siquiera conocemos a nadie en Los Angeles...".

También se preocuparon por aclarar que nunca filmarían allí, pero no hace a lo esencial. Lo esencial es que reducir la complejidad de *Barton Fink* a una mera crítica sobre Hollywood resulta una ingenuidad o bien una imbecilidad sin límites apoyada en el automatismo más superficial.

III. Presencia del semblante. En un bar de Villa Freud, Buenos Aires, vuelan medialunas de grasa con aforismos lacanianos. Uno de ellos reza: "Sos lo que es tu semblante". El laciano con la medialuna clavada en el ojo recarga el café con leche: "Dije semblante, no máscara". Bien, bien. Veamos cuál es el semblante de la crítica, si es que tiene alguno. En su edición del domingo 22 de marzo, Angel Fernández Santos, uno de los principales críticos españoles, publicó en el prestigioso matutino madrileño *El País* su reseña de *Barton Fink* bajo el siguiente epíteto: "Fascinante disparate". Dos días antes, su colega Ricardo García Oliveri, de *Clarín*, titulaba: "El infierno, con la liviandad del talento", en tanto que María Núñez, de *Página / 12*, prefirió una fórmula mucho más ingeniosa para designar la película: "Hollywood es puro cuento" (se ignora si tal crítica estaba subvencionada por el escritor Mempo Giardinelli). Las tres críticas son "positivas" respecto de la obra de los hermanitos C., pero los elogios quedan atrapados en el banco neblinoso de las tautologías.

Designar *Barton Fink* bajo el epíteto de "fascinante disparate" resulta tan disparatado como usar el mismo epíteto para el *Ulises* de Joyce o *El ciudadano* de Welles, aun salvando las distancias que pudiesen existir entre las tres obras. Si por lo menos el contenido de tales críticas se adentrara en la médula de la obra para aportar al espectador datos que le iluminen la visión, los creativos rótulos quedarían justificados, pero nada aclaran, ni al espectador ni a nadie. Como muestra, vaya este ejemplo de claridad periodística de García Oliveri: "Aquellos que sigan fieles al '¿Qué me significa?' encontrarán un material riquísimo para desmenuzar ya fuera del cine, a la noche, la mañana siguiente y aun durante todo el fin de semana. Sin embargo, lo primero que conviene hacer con la película es disfrutarla". Conmovedor. La sagacidad de García Oliveri parece no reconocer fronteras en caso de que el film en cuestión sea visto un jueves o un viernes: el fin de semana podrá estar ocupado en "desmenuzarlo" durante el bailongo sabatino o la raviolada dominguera. El lunes, no obstante, lo olvidará. Pero, ¿qué ocurre en caso de que Ud. decida asistir a una función del martes o miércoles? En tal caso, es mejor no emitir opinión hasta llegado el fin de semana. La segunda frase del fragmento citado también merece una seria reflexión: lector, aunque su masoquismo se vea defraudado, haga un esfuerzo e intente, por una vez en su vida, disfrutar una película. Al fin y al cabo, hoy en día no vale la pena sufrir por casi cinco dólares. María Núñez, en cambio, es mucho más profuuuunda. Después de afirmar que los Coen parecen "dispuestos a ultranza a hacer cine del que les gusta" (sic), y de recalcar diez veces en media página que se burlan de la industria que les da de comer, la bueeena de María acaba diciendo que "descarnan a la 'Meca del cine' con un discurso barnizado de humor pero a prueba de balas" (esta chica tiene indudables dotes para la poesía), para rematar asegurando: "Modernos en el mejor sentido de la palabra, los Coen no reparan en medios para hacer puro cine". Fantástico. Barton mira a la chica del cuadro. Busca un horizonte. Moderno. En el mejor sentido.

IV. Me saqué los anteojos, nena. En el reino de los miopes, Barton es el rey. Los críticos parecen incapacitados para distinguir las confusas formas de su delirada historia. Acostumbrados a kilos de literatura light, de minimalismo mal digerido, creen que todo comienza y acaba con "saber contar una historia, ja, ja". Es lícito que a uno le gusten más o menos las obras de carácter "contenidista" (por llamarlas de alguna forma), pero lo que no se puede hacer, de ningún modo, es negar que el contenido existe cuando el contenido existe. Y es evidente que *Barton Fink* presenta varios niveles de interpretación posible. Nada es lo que parece: el productor de la Capitol es un loco peligroso que actúa en nombre del sentido común; el hotel Earle —en el que se instala Barton Fink— parece ser un cuerpo vivo, preso de una fiebre agobiante; el otro guionista que conoce bebe como una esponja y se asemeja físicamente a William Faulkner, aunque su drama moral está más cerca de la naturaleza de Scott Fitzgerald; pretende contar una historia típicamente americana, pero lo hace bajo una óptica europea, etc., etc. *Barton Fink* escapa a todos los tópicos para inscribirse en un universo propio, "coeniano", que no admite categorizaciones en compartimentos estancos ni puede disfrutarse a través de su simple lectura manifiesta. En algún sentido, el gran acierto de los Coen fue lograr el grado cero de la lectura visual: sabemos más de lo que ocurre por los sonidos al otro lado de la pared que por las palabras que nos llegan con claridad. De lo que se

Citas citables

Usted sale de *Barton Fink*. Le haya gustado o no, no la entendió. Como un servicio especial, *El Amante* le ofrece frases para usar en reuniones o charlas con la madre, el amigo o la novia:

"B. F. es el Fausto, pero no el de Goethe, el de Thomas Mann." || "Todo lo que ocurre a partir de la muerte del mosquito no es real. Ocurre en la mente del protagonista." || "Los que dicen que todo ocurre en la mente del protagonista están locos. La película sólo cuenta una historia." || (En caso de ser creativo publicitario, escritor o tener relación con el cine): "Barton Fink soy yo. Me sentí muy identificado." || (En caso de ser viajante de comercio): "Los viajeros de comercio no son así. El personaje de John Goodman no es verosímil." Lo que no debe decir: "No entendí nada." || "Es una crítica a Hollywood" (ya lo dijeron todos los críticos).

E. E. G.

trata entonces es de romper el muro, o de quitarse los anteojos. No hay nada que esperar al otro lado del espejo. Algo así llegó a entender Silvia Hopenhayn en su artículo "La sórdida ilusión", publicado en *El Cronista* el 22 de marzo, donde plantea una interesante hipótesis: "la disolución de la fantasía". No hay fantasía, ni desilusión, ni sorpresa, nos dice la cronista. "Todo es inesperado porque no hay espera alguna", asegura. Sin embargo, Barton espera. Espera un horizonte perdido en su neurosis paranoica. Inmerso en la ficción de una mujer pintada con la mirada en el mar. Quien mejor se acercó, en todo sentido, a la laberíntica obra de los Coen, fue Claudio España en su crítica publicada en *La Nación* el 20 de marzo. Allí el análisis es exhaustivo, nada queda librado al azar, ni siquiera "el pánico del sexo", al que por algún extraño motivo todos los demás cronistas se dignaron a obviar. La crítica de España conoce momentos de absoluta brillantez intelectual que, empero, no impiden que un profano del cine pueda llegar a aprovechar. Incluso se permite paralelos literarios de gran agudeza. Barton se ve mejor a través de sus ojos. Y agradece.

Al igual que ante *Corazón Salvaje*, de David Lynch, o bien algunas películas de Jim Jarmusch, la crítica parece moverse con cierta incomodidad frente a obras que escapan al análisis conceptual convencional, como es el caso de *Barton Fink*. Ya no alcanza con decir "muy buena historia", "excelentes actuaciones de...", "la fotografía crea atmósferas sublimes", etc. El cine, quizás acuciado por los avances del video y la televisión, está renovando continuamente sus lenguajes. Se mueve girando el centro de su espiral. Rod Lourie, crítico del *Los Angeles Magazine*, alienta a sus lectores diciendo: "Ve a ver *Barton Fink* y experimenta lo que sintieron los espectadores en 1941 cuando vieron *El ciudadano*". Interesante reto. ¿Qué habrán experimentado los cinéfilos de hace cincuenta años al ver la obra maestra de Orson Welles? Con seguridad, no lo mismo que nosotros al ver *Barton Fink*, aunque puedan existir puntos de contacto entre los espectadores de entonces y los de ahora; en particular, la confusión y los sentimientos encontrados. En eso consiste la autenticidad de toda gran obra: en abrir los planos de la conciencia. Alguien puede "gustar" de *La metamorfosis* de Kafka pero, a menos que cuente con una alta dosis de cinismo y un muy bajo nivel de autoestima, no podrá "disfrutar" al identificarse con una cucaracha. A la crítica cinematográfica, no obstante, no le vendría nada mal repasar la experiencia de Gregor Samsa. Todo lo demás no resulta más que un "fascinante disparate".

Una cuestión de piel

por Sergio S. Olguín

Paradojas. *Jungle Fever*, la película de Spike Lee que se estrena aquí con el título de *Fiebre de amor y locura*, es uno de esos raros exponentes artísticos que pueden ser criticados y alabados a la vez, aunque las críticas y alabanzas sean consecuencia de desmenuzar la película desde distintas perspectivas. Si por un lado *Jungle Fever* confirma las excelentes dotes de Spike Lee como director (ya perfiladas en *Haz lo correcto* pero impensadas en su desastrosa *School Daze*), por otra parte deja también sospechar que su cine de denuncia del racismo esconde, paradójicamente, cierto tufillo racista. Este aspecto ambiguo y discutible no quita a la película su capacidad de transmitir una belleza y un ritmo que superan las producciones anteriores de Lee además de mantenerlo como el más talentoso del denominado grupo de "directores negros norteamericanos" que hizo su mayor eclosión el año último.

Amores. *Jungle Fever* es, ante todo, una historia de amor. O mejor: una historia sobre los efectos sociales que puede producir un amor condenado por algún tipo de prejuicio. Flipper (Wesley Snipes) es un negro del neoyorquino barrio de Harlem, casado, tiene una hija y lleva una vida acomodada y sin mayores problemas. Angie (Annabella Sciorra) vive en el también neoyorquino barrio de Bensonhurst, un lugar donde predominan los descendientes de inmigrantes italianos. Tiene un novio cariñoso, Paulie (el siempre eficaz John Turturro), y debe convivir con su familia, un padre y dos hermanos que nadie desearía ni para su peor enemigo. Flipper y Angie se conocen en la oficina donde trabajan (ella es su nueva secretaria) y muy pronto sentirán una fuerte atracción física que los convertirá en amantes, arrojando, junto a los pantalones y el vestido, los prejuicios raciales. El amor ilegal rápidamente se convertirá en el secreto peor guardado de Nueva York y no habrá negro ni blanco que conozca a Flipper y Angie que no esté en contra de este romance. Lo que se plantea como una historia de amor se va diluyendo a favor de una historia sobre el contexto social. Ya no importa si se quieren, se desean o si extrañan a sus ex parejas. Importa, en la mirada que proyecta Spike

Lee; la reacción de los otros, la intolerancia que va creciendo cada vez más, el predominio del espíritu tribal sobre los códigos de la amistad.

Fórmulas. La historia no es nueva. La fórmula sigue siendo efectiva: amores desparejos. Ya sea de una joven y un viejo, de una chica pobre y un muchacho rico, de una monárquica y un anarquista, pasiones despertadas entre miembros de grupos enemigos (sociales, nacionales, religiosos), son siempre historias que han dado argumento a más de una película. Pero mientras ya no sorprende que un príncipe despose a una plebeya siguen despertando recelos las relaciones interraciales entre blancos y orientales, indígenas o negros. Particularmente, en un país como Estados Unidos donde los derechos de las minorías raciales fueron conseguidos con dificultades y donde la integración no es más que un mito alimentado por el establishment. Cuando el *Black Power* hizo su aparición en las calles de los barrios negros, en las universidades y en los juegos olímpicos, cuando Luther King predicaba a favor de los derechos civiles y Malcolm X alentaba a los suyos a hacer lo correcto, una película se animó a tratar el tema de las parejas mixtas. ¿Sabes quién viene a cenar? era el título del film de Stanley Kramer (1967) que contaba la historia de una chica blanca (Katharine Houghton) que presentaba a su novio negro (pero de ojos azules: Sidney Poitier) a sus padres (Spencer Tracy y Katharine Hepburn). La visión edulcorada de Kramer evitaba mostrar toda la virulencia con que se vivían los problemas raciales en los Estados Unidos. Pero dos décadas más tarde llegó Spike Lee para lanzar su mirada amarga, hiperrealista (¿tendenciosa?) sobre los amores mixtos.

Virtudes. Spike Lee, 34 años, fue un alumno aventajado de la Universidad de Nueva York, la misma donde estudió cine su admirado y casi compañero (estaba en un curso superior a él) Jim Jarmusch. Si hoy se volviera a filmar *Historias de Nueva York*, sería un acto de justicia que un episodio lo dirigiera Lee ya que como Allen, Scorsese y, en menor medida, Coppola, es un observador sagaz y apasionado de esa ciudad. Si bien su obra es despareja (al menos parte de ella, la que pudo verse en cine o en video), se puede notar en *Jungle Fever* que Spike Lee ha madurado como director. Si la primera escena de *Haz lo correcto* sorprendía con la negra bailando rap al ritmo de *Public Enemy*, la presentación de los títulos de *Jungle Fever* acompañada con la música de Stevie Wonder es deslumbrante. Spike Lee combina como pocos directores de hoy un guión sólido, un manejo de planos y un montaje inteligentes, un ritmo medido y un elenco con algunas actuaciones notables. Sobre la solvencia de todo el casting emerge con una presencia sin par la breve actuación de Anthony Quinn en el papel de padre de Paulie, el novio engañado que está a punto de caer, él también, en un amor





interracial. Si los cines proyectaran solamente la escena donde el magnífico Quinn monologa en el baño con su hijo, eso solo bien valdría la entrada. Pero la película ofrece todavía mucho más.

Escenas. Hay en *Jungle Fever* más de una escena antológica pero pocas resultan tan atractivas y sorprendentes (al menos para el público masculino) como el diálogo que tienen las mujeres negras al hablar de los hombres de su raza. Esa mezcla de obscenidad e inocencia, de indignación y orgullo, de lucidez y arbitrariedad que caracteriza al discurso femenino al hablar de los hombres, aparece con toda su fuerza y su chispa en este diálogo sin desperdicio. Spike Lee, a diferencia de Woody Allen, no trata de meterse en el mundo femenino para filmar desde él. Por el contrario, la cámara de Lee es un invisible y azorado testigo masculino que recorre con sorpresa los rostros divertidos de las sentenciosas mujeres.

Defectos. Algunos críticos remarcaron que en *Haz lo correcto* (una película que reflejaba un día en la vida cotidiana de un barrio negro) no aparecía el tema de la droga, lo que le confería, según ellos, un toque inverosímil a su obra. Spike Lee se defendió (ver entrevista publicada en el número 1 de *El Amante*): "¿Por qué se debería hablar de droga en un film sobre los negros? ¿Por qué soy el único cineasta de la historia al que se le pregunta '¿por qué sus films no hablan de droga?'". La respuesta del director era atinada. Es una lástima que no haya insistido en su postura ya que en *Jungle Fever* aparece el tema de la droga pero no como lo tratan sus camaradas John Singleton (*Los dueños de la calle*) o Mario Van Peebles (*New Jack City*) sino que es insertado en los pliegues de la historia principal quitándole fuerza y, a su vez, malgastando un tema que da para mucho más que lo mostrado en esta película. Así y todo, Spike Lee se permite otra escena magistral: la del tugurio de los drogones. Pero es de otra película. "¡Unidad temática!" aconsejaban las poéticas renacentistas. No estaban tan desacertadas.

Prejuicios. Imagínese el lector una película donde se

describe con trazo grueso a una familia ítalo-norteamericana. Sus integrantes son burdos, bestias, reaccionarios, agresivos, con un padre capaz de matar a patadas a su hija. La primera sospecha es que quien está detrás de la cámara es un WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant) más o menos fascistoide. No señor, es un negro que dice rechazar el racismo pero que cae en actitudes análogas a las de sus criticados. Spike Lee también remarca a lo largo de toda la película el predominio del espíritu tribal ante todo. El amigo (el propio Spike Lee) divulga el secreto de Flipper sin que éste reaccione (por menos el corpulento Flipper le podría haber puesto un buen cross al diminuto lengualarga). Otro tanto ocurre por el lado de Angie. Se es fiel a un grupo de pertenencia más que a una pasión. La transgresión se detiene ante las puertas sagradas de los ancestros (gesto reaccionario por excelencia: remitir a los antepasados, a los tiempos donde todo era perfecto) y no se anima a saltar el abismo que significa todo amor loco. Spike Lee, en la entrevista citada, dice que todos somos prejuiciosos pero que sólo los blancos son racistas porque tienen poder. Spike Lee olvida que dirigir una película es ejercer, de alguna manera, un poder. De tal manera, cuando Spike Lee muestra a los italianos o resalta actitudes poco recomendables de sus personajes negros, cae en actitudes racistas.

Apuntes. Pero cuando gran parte de la industria cinematográfica está puesta en función de un cine simpático, partidario de las buenas costumbres y de los temas menos molestos, no es poco que un director joven se anime a patear el tablero de los buenos modales para incursionar en un cine polémico, para nada complaciente y provocativo. En *Jungle Fever*, Spike Lee pone todo su talento y sus mañas para realizar una película tan entretenida como desafiante.

Pieles. Angie y Flipper se han quedado trabajando después de hora. Están solos en la oficina. Hablan de ellos, de su barrio, pero la sensación es que quieren hablar de otra cosa. El tono a media voz y las pocas luces de la oficina son buenos aliados para comenzar una historia de amor. El le confiesa que nunca le fue infiel a su esposa, de allí a besarla hay un solo paso, o dos. La cámara se mueve de tal manera que los cuerpos de Angie y Flipper quedan a contraluz. Sólo son dos cuerpos en penumbras. Y en la oscuridad todos los amantes tienen la misma piel. La toma dura un segundo, o dos. Es suficiente. Spike Lee acaba de decir (sin palabras) lo más inteligente, lo más contestatario y, en consecuencia, lo más hermoso de su film.

Jungle Fever (*Fiebre de amor y locura*). EE.UU., 121 min., 1991. **Dirección:** Spike Lee. **Producción:** Spike Lee, Monty Ross. **Guión:** Spike Lee. **Canciones originales:** Stevie Wonder. **Intérpretes:** Wesley Snipes, Annabella Sciorra, John Turturro, Spike Lee, Anthony Quinn, Ossie Davis, Samuel L. Jackson.

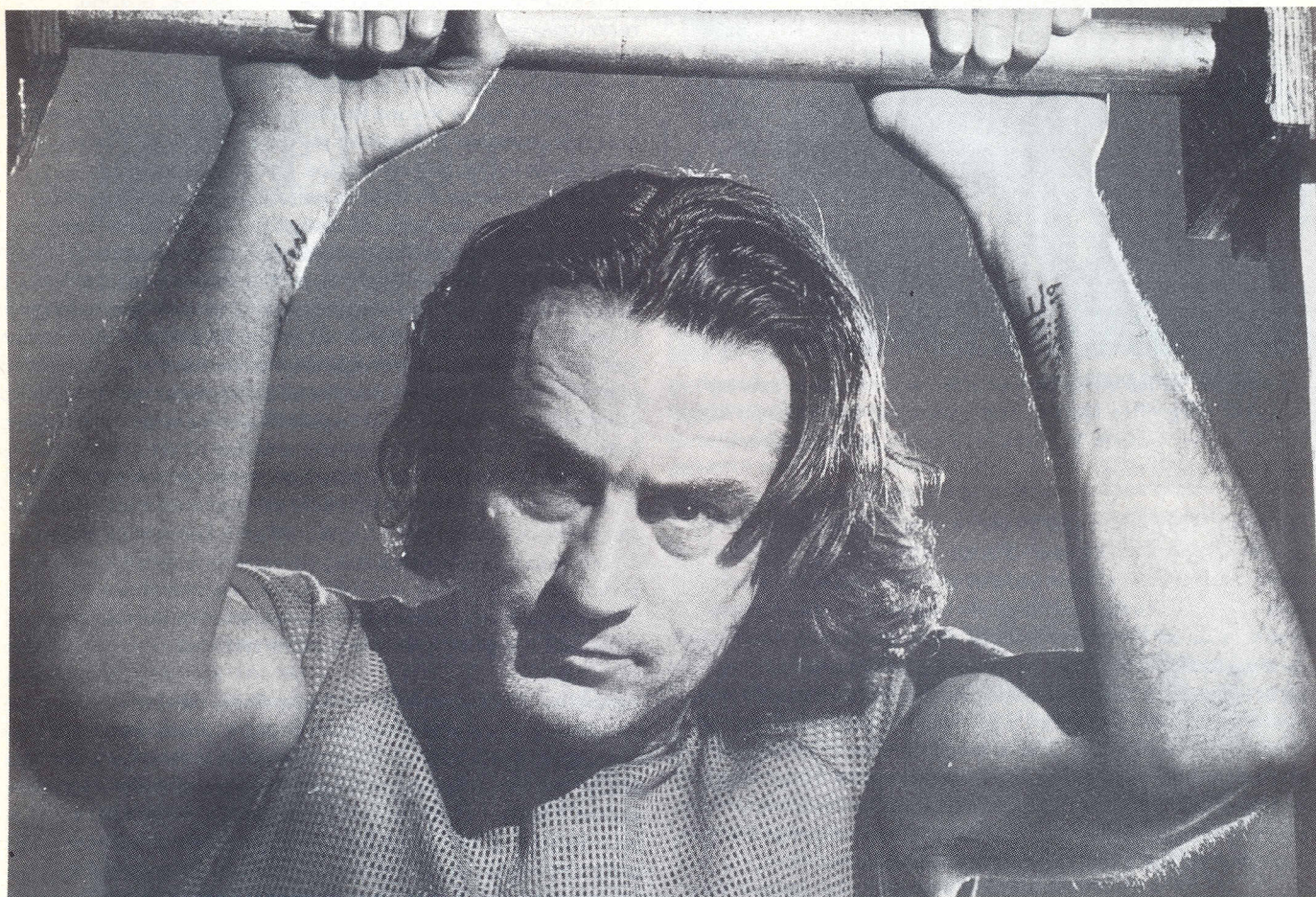
GUION ARTE

PRIMERA ESCUELA
ARGENTINA DE GUION

Producción y gestión de proyectos / Equipos U-Matic High Band. / Todos los niveles
Directora: Lic. Michelina Oviedo
(de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Gabriel García Márquez.
Prof. U.B.A.)

Seminarios y talleres: Dirección de actores (puesta en escena en estudio) - Intensivo de video - Edición (teórico-práctico) - Efectos especiales - Creatividad (narrativa a través de todas las artes) - Psicología de los personajes - Semiología de la imagen y otros

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 543-6766



Un thriller partido en tres

por Elvio E. Gandolfo

En sus elementos básicos, el argumento es simple: un convicto por violación y violencia contra una mujer sale de la cárcel, ubica al abogado defensor que no supo conseguirle una condena liviana y empieza a hacerle la vida imposible a él y a la familia, en el contexto de un pueblo chico y tranquilo del "Sur profundo" estadounidense.

En las primeras secuencias Scorsese vuelve a asombrar por su capacidad de encontrar en cada nuevo film un elemento formal nuevo, impactante, que parece usado por primera vez: la cámara lenta y el sonido crujiente de los golpes en *El toro salvaje*, el empleo diversificado de la voz en off y de la foto fija en *Buenos muchachos*, la cámara lenta con "cuerpo multiplicado" para comunicar el impulso creativo de un pintor en su episodio de *Historias de Nueva York*.

Aquí lo que impresiona es el empleo del primer plano, en especial dos momentos en que los personajes avanzan hacia la cámara en un registro de nitidez absoluta y parecen "pisarla" con el rostro o en un diálogo entre Nick Nolte y Jessica Lange donde el primer plano del primero y el segundo de su esposa ficticia tienen una nitidez extrema, hiperrealista. Son trucos que la publicidad ha empleado con frecuencia, pero muy poco explotados en cine.

Lo curioso es que esos elementos no pasan a integrarse mediante la repetición en el resto del relato: impactan esa primera vez y desaparecen. También llama la atención en

otro plano (y esto sí se repite, con un sentido que veremos más adelante) el empleo de nubes aceleradas que brotan del fondo de la pantalla. A esos factores se agregan la actuación, subrayada, intensa, el empleo machacante de la banda sonora y el carácter paradigmático, cortante, de cada personaje: De Niro no sólo es psicótico, sino que además lleva inscrita esa psicosis en el cuerpo con múltiples tatuajes que son parodias o referencias cinéfilas (el *love* y *hate* —amor y odio— de las manos, como saludo a la distancia a *La noche del cazador* de Laughton); Nolte no sólo es tímido, sino además cobarde, débil afectivamente ante la mujer, inclinado a la hipocresía; tanto Gregory Peck como Robert Mitchum componen caricaturescamente a un juez populista y un representante de la ley que invita a ejercer la violencia privada.

En ese sentido, la primera media hora del film apuesta a una hazaña difícil y atractiva: reconstruir el tono operístico, desahogado, pesadillesco que tuvieron *Psicosis*, *Bésame mortalmente* o *¿Qué pasó con Baby Jane?*, todo un cine previo incluso a la primera versión de esta novela de John MacDonald (realizada por J. Lee Thompson en 1962). No sólo Mitchum y Peck están incluidos como homenaje a esa primera versión, además los títulos iniciales están hechos por Saul Bass (creador de introducciones memorables a films de Hitchcock) y la música obsesiva pertenece a Bernard Herrmann, otro colaborador clave del maestro anglosajón del thriller.

Ese tono, sin embargo, hecho de personajes biplanos, arquetípicos, oníricos, incluso, se resquebraja cuando Scorsese acentúa otro bloque: el de la familia atacada. Allí aparece la psicología, la culpa, el nadie-es-del-todo-malo-ni-del-todo-bueno. Esa hora central de lento desmoronarse de la familia, y de complejidad especial en cuanto al personaje de De Niro, es lo mejor del film, porque Scorsese sabe equilibrarlo con el tono operístico y pesadillesco. Hay allí secuencias tan inolvidables como la seducción filosófico-psicoanalítica del psicótico entrenado sobre la hija adolescente, en el marco de un teatro estudiantil, que le ganó justificadamente a la debutante Juliette Lewis una nominación como actriz de reparto.

Pero el film sufre un nuevo quiebre, que por desgracia lo desdibuja y le quita dimensión. Cuando la familia se refugia en la casa para soportar un supuesto asedio final, la perspectiva psicológica desaparece, y tanto el argumento como la realización visual sufren un exceso de inverosimilitudes que destruyen incluso el marco irrealista elegido. Desde un detective privado supuestamente astuto que no vacila en mostrarse en las ventanas cuando debería permanecer oculto, hasta un travestismo acartonado. Allí se presentan nuevamente —en el comienzo de la secuencia— las nubes aceleradas desde el horizonte, y esta vez sí uno no puede dejar de recordar que el sello productor es Amblin de Spielberg, nombre que tiene como marca de

fábrica ese tipo de nubes trucadas (en *E.T.*, en *Encuentros cercanos...*, en *Poltergeist*).

Esa referencia no es un dato menor. La inverosimilitud del film se acentúa cuando la familia huye a un pantano o cuando el psicópata viaja aferrado a la parte inferior de una camioneta se supone que durante cientos de kilómetros (al menos eso es lo que sugiere la imagen) en el peor estilo James Bond. Allí cualquier matiz queda eliminado, el personaje de De Niro pasa a ser una especie de Terminator con fondo evangélico, y toda la larga secuencia en el barco multiplica las vacilaciones de ritmo en el simple nivel de la acción, sobrecargando de espectacularidad en desmedro de una auténtica tensión, haciendo pasar a primer plano los efectos especiales: el barco filmado desde todo el ángulo posible, las trombas de agua, etc.

No hay por qué echarle toda la culpa a Spielberg, sin embargo. Al propio Scorsese, neoyorquino, tano y católico, parece escapársele por completo de las manos la raíz profunda del personaje criminal, sureño, evangelista y nietzscheano. Su idiosincrasia profunda le permitió tratar con mano maestra el tema de la culpa y de los vínculos familiares (que escasean en los neoyorquinos a secas, sin cordones umbilicales ancestrales en Europa), pero le hace perder pie en esos veinte minutos finales, adosados al excelente transcurso previo como un final adocenado del Hollywood más espectacular y hueco.

El vengador del pasado

por Gustavo Noriega

Por insistencia de Spielberg y su amigo Robert De Niro, Martin Scorsese, reacio a las remakes, encaró el proyecto de reeditar *Cape Fear*, la película que hace treinta años protagonizaron Robert Mitchum y Gregory Peck bajo la dirección de J. Lee Thompson. La condición fue la de meter mano libremente en el guión. La historia es la de un convicto que, luego de cumplir varios años de prisión por una violación, sale en libertad con una nueva cultura y una sola idea: vengarse del abogado que lo mandó a la cárcel.

En el transcurso del acoso por parte del psicópata vengador, el abogado, tratando de defender a su familia, va mostrando algunos comportamientos *non sanctos*. El mal puro saca lo peor de la gente normal.

En la versión moderna Scorsese se preocupó por incluir en dos pequeños papeles a los protagonistas de la primera. Pero el homenaje es algo más. Mitchum, el psicópata de la primera, en la segunda es el policía encargado de perseguirlo. Peck, el abogado víctima que defiende a su familia contra Mitchum, hace en la segunda el papel del abogado del peligroso psicópata (De Niro). La idea es: es la misma película pero algo está puesto patas para arriba. Esta inversión está relacionada con una doble posición ética típica de los films de Scorsese. Pocos directores han sido capaces de pintar villanos al borde de la psicopatía con una mirada tan neutra. Travis, el taxista de *Taxi Driver* deseoso de barrer con la mugre de la ciudad, o los chicos piolas de *Buenos muchachos* no son mostrados con el enfoque tradicional que se dispensa a un malhechor o a un loco peligroso sino que son observados neutralmente como si el director fuera un antropólogo que investiga una cultura nueva despojado de categorías morales. Este distanciamiento desaparece cuando la mirada cae sobre las estructuras más tradicionales de la sociedad. Aquí Scorsese se erige como un

juez severo que desaprueba las costumbres burguesas, la alienación ciudadana, la familia, etc. No es casual que en una filmografía casi íntegramente carente de figuras heroicas su aproximación más cercana al arquetipo del héroe resulta ser Judas, el eterno marginal.

Bajo el prisma de este doble enfoque es interesante observar las modificaciones que Scorsese hizo a la primera versión de esta película.

El pecado original. Peck, la víctima de la primera, había sido testigo de la violación efectuada por Mitchum. Cumple su deber testificando contra el psicópata que luego busca venganza. En la segunda Nolte era originalmente el abogado defensor del psico De Niro, pero las atrocidades cometidas por éste lo llevan a ocultar información que podría reducir la condena de su defendido. El abogado de la primera es un hombre de bien que cae bajo para defender a su familia. El abogado de la segunda es, básicamente, un mentiroso. La intromisión del psicópata no es una injusticia, entonces, sino una hipérbole de la culpa, un castigo ejemplar enviado por otro hombre de leyes: Dios.

¿La familia? Bien, gracias. En la versión de Thompson la familia del abogado es unida, sólida, cariñosa y asexual. En la segunda hace agua por todos los costados. Nolte engañaría a su mujer con la secretaria de no ser por algo que lo contiene. Su naturaleza hipócrita hace suponer que el control no se debe a ideas acerca de la fidelidad sino al hecho de vivir en la era del SIDA. Su esposa, Jessica Lange, viva imagen de la infelicidad, es una máquina de decir sarcasmos y expresar su disconformidad con caras. La hija, la extraordinaria Juliette Lewis, está a punto de abrir sus ojos al sexo para terror de sus padres con quienes

tiene un nivel de comunicación cero. La intromisión del psicópata no es una injusticia, entonces, sino una expresión de la descomposición de la familia y del pánico al sexo. Al propio y al que está por descubrir la adolescente.

Buenos y malos son. En la primera versión Mitchum era una versión menos atractiva y más vulgar del asesino de *La noche del cazador*. En los únicos momentos en que Scorsese se desvía de su neutralidad valorativa es para mostrarnos un villano encantador. De Niro compone un personaje tan seductoramente repulsivo que uno se pasa la mitad de la película hinchando por él. La apoteosis es la escena del teatro donde seduce a la adolescente golpeando donde más duele: en la incomunicación patente con sus padres y en sus incipientes devaneos sexuales. La escena comienza haciendo gritar al espectador la advertencia clásica de los thrillers —¡no te metas ahí sola!—, para finalizar dejándonos tan confusos y seducidos como la adolescente. Salimos de nuestro shock para entrar en otro

cuando —casi inmediatamente— el padre la maltrata hasta llegar casi al castigo físico. La intromisión del psicópata no es una injusticia, entonces, sino una muestra de lo atractivo y seductor que puede ser el Mal puro cuando se enfrenta con el Bien convencional, hipócrita y engañoso.

Dejenlo que se gane la vida. Algunos críticos han lamentado esta incursión de Martin Scorsese en el llamado cine comercial. Ahora bien, si en esta película se encuentran varios de los temas clásicos del director, si está filmada con la calidad habitual, si de paso la película es entretenida y ágil, ¿cuál es el problema de que el pobre Scorsese gane dinero? ¿Es necesario que pierda plata como en *New York, New York* para que se lo pueda elogiar? ¿No es mejor pensar que esto jerarquiza el cine comercial? La intromisión del psicópata no es una injusticia, entonces, sino una metáfora de lo que se merece cierta crítica falsa, hipócrita y acartonada como el maldito leguleyo encarnado por Nick Nolte.

Las formas del paroxismo

por Pedro B. Rey

Las películas de Scorsese son siempre una puerta que invita al debate. Defendido a ultranza en los últimos tiempos (de lo cual fue un claro ejemplo *Buenos muchachos*, un film sobrevalorado en más de un aspecto), es extraño que su última película haya sido recibida con críticas, frías o decididamente belicosas, en las distintas revistas especializadas que andan por el mundo. Y es extraño porque *Cabo de miedo* es, por un lado, un típico producto Scorsese, más allá de las novedades que incorpora y, por otro, un film maravilloso y avasallante. Que el enano endemoniado que es Martin Scorsese agregue a su obra una bruñida espectacularidad que lo emparenta con los efectos especiales, que sume a su película una producción fortísima y que incluso explote la faceta comercial del film no sólo no es un pecado sino que permite dilucidar hasta qué punto el director americano (por favor, no lo llamemos italoamericano) es capaz de permanecer el mismo y mutarse, llevando sus preocupaciones básicas hasta límites insospechados. He aquí uno de los ángulos desde el que se mueve la crítica. Otra de las razones esgrimidas para rechazar el film se dirige hacia su condición de remake. Parecería que, en el fondo, éste es el problema mayor que se le achaca. Es, al menos, lo que puede deducirse cuando vemos que el grueso de las críticas apuntan a la tan meneada comercialidad del film y a su vez a un supuesto sentido paródico de la película y que tendría tres puntos de apoyo: a) no respetar la estructura del film original, b) sumirse en un *in crescendo* que le quitaría e hiperbolizaría cualquier sentido y c) los guiños centrados en la aparición de Mitchum-Peck y las referencias a films como *Psicosis* y otros. Dadas estas condiciones de contradicción crítica, la película se ve sometida a una tensión entre opuestos que algunos críticos enlazan con un copulativo, en lugar del disyuntivo de rigor. Teniendo en cuenta esas premisas absurdas, no existiría a priori ningún hueco por donde pudiera escabullirse la película para llegar a buen puerto. La ilusión de la teoría de la parodia se origina en un prejuicio sobre las remakes. Las remakes son excusas para no contar nuevas historias y *Cabo de miedo* es justamente eso: una remake que es una falsa remake que es una metamorfosis.

Poniéndonos a buscar cuál es la característica que emerge como predominante en *Cabo de miedo* descubrimos su carrera inevitable hacia el paroxismo, quizás una de las características más fuertes y menos tenidas en cuenta de la última producción de Scorsese. Este paroxismo es una de las formas más perfectas y refinadas de la culpa, otra de las inevitables constantes scorsesianas. Este, mucho más evidente en esta película debido a la ya nombrada espectacularidad, puede rastrearse en otros de sus films, aunque bajo distintas claves.

Los ejemplos: *Después de hora*, en que el personaje agobiado por una persecución que llega a límites insospechados y también hiperbólicos, se arroja y mirando a la cámara, que cumple la función ubicua de un Dios, se pregunta qué hizo para merecer eso (versión comedia negra); la persecución tal vez imaginaria helicóptero mediante a la que es sometido el personaje principal de *Buenos Muchachos*, totalmente cocainizado, nueva forma mística (versión película de gangsters); el paroxismo final de Cristo que deja lugar a múltiples interpretaciones en *La última tentación de Cristo* (versión religiosa).

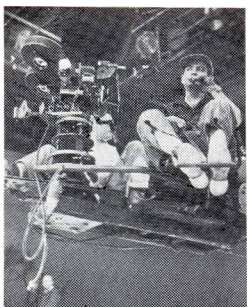
Cape Fear se convierte en la visión suprema de esa tendencia. El maravilloso personaje encarnado por De Niro no sólo lleva en sí todas las versiones apocalípticas que la culpa del abogado deposita en él. Es también un personaje hiperbólico que se niega a ser símbolo. A la cárcel entra analfabeto y aprende una diversidad de lenguas, estudia abogacía para entender dónde y cómo fue traicionado y cultivó un físico casi inigualable. También es ubicuo. No es Dios y tal vez sea Satán. O tal vez no sea ninguno de los dos. O ambos. En todo caso llega al paroxismo por excelencia. No el paroxismo narrativo de la persecución sino el del delirio lingüístico: cuando se hunde en la escena final y habla en lenguas. La glosolalia es el éxtasis más terrible y perfecto.

Cape Fear (*Cabo de miedo*). EE.UU., 128 min., 1992.

Dirección: Martin Scorsese. **Producción:** Barbara DeFina, Universal, Amblin Entertainment. **Guión:** Wesley Strick (basado en la novela *The Executioners* de John MacDonald).

Fotografía: Freddie Francis. **Música:** Bernard Herrmann.

Montaje: Thelma Schoonmaker. **Interpretes:** Robert De Niro, Nick Nolte, Jessica Lange, Juliette Lewis, Joe Don Baker, Robert Mitchum, Gregory Peck.



C L A S S I C O S

El mar rojo

Samuel Fuller habla de su película Más allá de la gloria

¿*The Big Red One* fue primero un libro o un guión?

Desde hacía mucho tiempo tenía el proyecto de escribir un libro, la historia de mi división, la Big Red One. Recibí un llamado telefónico de John Wayne. Se había enterado por mi agente de que yo quería hacer un film sobre ese tema. Me dijo: "Yo soy su estrella, yo me ocupo de todo". Esto apareció en los titulares de *Variety*. Nos sacaron fotos. Yo no firmé nada. Wayne quería un "memo", no quería un contrato. En síntesis, el film ya estaba anunciado. En ese momento, se puso en contacto conmigo el editor de libros de bolsillo más importante del mundo, Oscar Dystel, de Nueva York. Me propuso que escribiera el libro antes de hacer la película, que era más importante. Me propuso un contrato. Le conté esto a Wayne pero a él sólo le interesaba una cosa: la película.

Comencé a buscar locaciones por toda Europa. Mi historia aún no estaba escrita. La Warner quería financiar mis viajes. Veinticinco mil dólares, tres semanas. Todo iba muy rápido. Mi abogado me aconsejó no mostrarme tan crédulo, no tenía todavía nada firmado.

Escribí muchas veces el comienzo del libro, pero cambiaba sin cesar su continuación. Y no quería que la película fuera un film de guerra más. Wayne estaba impaciente. Un día, nos encontramos en un restaurante. Se me acercó y me dijo: "Y, ¿para cuándo ese guión?". Le respondí que no estaba en eso en ese momento. Y le pregunté qué hacía él. Me respondió:

"Estoy filmando con uno de sus amigos, Huston, la historia de un bárbaro y una geisha.

—¿Qué?

—La vida de Townsend Harris".

(Era un académico, un nombre de esos que se aprenden en la escuela, el primer embajador en el Japón. Un lingüista brillante.)

"¿Usted interpreta ese papel?". Me contestó que sí. Yo no lo podía creer. La única actividad física que este intelectual eminente había realizado era levantarse y sentarse en una silla...

—¿Por qué lo aceptó?

—El dinero.

(Por su acento, Wayne pronunciaba "monia" en lugar de "money".) Para mí era sublime. Era como si viera a Edward G. Robinson haciendo de Papa, con un fusil en la mano y la Biblia en la otra.

A medida que pasaba el tiempo, me iba dando cuenta de que tenía una gran resistencia para escribir *The Big Red One*. Había escrito unas cuarenta páginas sobre África. Le habían gustado al editor. Este esperaba la continuación, y yo no lograba escribirla.

El Pentágono me ofrecía tres cuarteles. Cada uno contaba con 15.000 hombres, con las divisiones armadas de California y de Utah. ¡Todo lo que yo quería! ¡Gratis! En comparación con el mío, un film de DeMille no era nada. Y

era eso lo que volvía loca a la Warner. Era como *La guerra y la paz*. Nadie más podía hacer un film contando con tantos medios. ¡Me ofrecían financiarme una batalla! La división estaba muy excitada por mi proyecto de filmar sobre ella.

Y de pronto comprendí. En mi film, la división debía estar representada por un hombre que fuera su símbolo. Y ese hombre no podía ser un héroe. ¡Imposible! Porque no hay nada de heroico en el acto de matar. Entonces decidí contar la historia de otra manera.

En lugar de interesarme por los soldados que mueren en el campo de batalla, por los que reciben cartas de sus mujeres, me interesé por los que logran sobrevivir, como símbolos. Quería mostrar lo que realmente habíamos vivido. Uno avanza e inmediatamente olvida. En el cine nunca se muestra la verdadera frialdad del avance forzoso. Avanzar, avanzar, y dejar gente atrás. ¡Avanzar!

Me hacían falta elementos como el humor duro de los infantes de marina, su simplicidad, su honestidad, su frialdad. Allí no puede haber emociones normales. La emoción que quiero mostrar no existe. Si logro hacer que la ausencia de emoción se convierta en la emoción de mi historia, entonces tengo una historia.

Cuando casi había terminado de escribir, Bogdanovich me propuso hacer *Más allá de la gloria* con la compañía que él había fundado con Coppola y William Friedkin. ¿Podría hacer un film por ese dinero? Contesté: "No. No hablemos más". No sabía cuánto costaría exactamente el film, pero ellos estaban muy lejos de lo necesario. Luego, Peter me llevó a ver al director de la Paramount, Frank Yablon. Este último comprendió que hacía falta discutir muchas cosas, porque yo no quería hacer un film de guerra más. Y, luego, se fue de la Paramount. Continué escribiendo. Peter me llamó de nuevo. Había hablado con un abogado, Jack Schwartzman, que representaba a las producciones de Lorimar. Peter quería producir la película, Martin Scorsese quería hacer de soldado italiano y Peter el papel de Zab, es decir, yo. Y, sobre todo, Peter me decía que podíamos tener a McQueen. Era formidable, pero McQueen no tenía la edad de mi personaje. Necesitaba a alguien que pareciera el padre de esos chicos. McQueen es un muy buen actor. Me gustó mucho en el film de Don Siegel, *Hell is for Heroes*, pero no lo veía en este papel. Además, yo tenía un amigo con el que había hecho una serie de televisión, Lee Marvin, y a él sí lo veía muy bien para el rol. El rostro de la guerra, el rostro más arrugado, más fatigado, más cadavérico posible, pero al que, precisamente por eso, la muerte no lo puede alcanzar.

—¿Qué haces en este momento?

—Escribo un guión, e imagina que es para ti.

—¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Vamos a ver!"

Le di el guión. Al día siguiente, Marvin me llamó por teléfono:

"Hola. Acá está su sargento..".

La gente del Pentágono había querido leer el guión. Por supuesto, querían cambiar muchas cosas. Y yo necesitaba conseguir algunas facilidades. No podían impedirme el rodaje del film. Pero iba a ser difícil pedirles material con frases como ésta, dicha por el sargento:

"Es malo para nuestra imagen matar locos.

—¿Quiere decir que es bueno matar gente normal?

—Por supuesto."

Era, sin embargo, una respuesta bien simple.

Finalmente Lorimar produjo la película...

Dispusimos de cuatro millones de dólares para hacer la película. Al principio debían ser diez. Debía rodar en Yugoslavia. Era el lugar más conveniente. Pero mi contacto no logró obtener la autorización escrita firmada por Tito. Gene Corman, que producía el film para Lorimar, me dijo: "Después de todo, como un desierto es siempre un desierto, ¿por qué no Israel?". Mi primera reacción fue: "¿Qué?". Pero no se podía rodar en Argelia. Los lugares habían cambiado demasiado. Staoueli no existía más, todo era demasiado moderno. ¿Por qué no Israel?

En cuanto llegué a Tel-Aviv fui a la playa. Pensaba que servía para rodar el desembarco nocturno en Staoueli. Caminé y caminé por la playa. Para Omaha Beach, era muy complicado. Me hacía falta una gran playa con un acantilado. Finalmente se me ocurrió que se podían apilar rocas para crear la impresión del acantilado. Le dije a Gene que podíamos rodar allí. Se puso muy contento.

Seguí buscando lugares donde filmar. Encontré un bosque: vi un árbol con una placa. Ese árbol había sido plantado el año que Truman reconoció a Israel. Había otros árboles con placas en las que los distintos países de la ONU expresaban su reconocimiento a Israel. Si pudiéramos sacar las placas sería una locación formidable. Comencé a creer que era posible.

Para las escenas que transcurrían en Sicilia, encontré en Jordania un pueblito que databa de la misma época, con las mismas formas, los mismos contornos. Gene se ocupaba de las relaciones con el gobierno y la armada. Para el campo de concentración, fue mucho más complicado. Había reparado en un edificio en el centro de Jerusalén, en el centro del judaísmo mundial, frente a una escuela tradicional, el "Camp Schnella". Es un depósito de municiones que fue utilizado por primera vez durante la Guerra de los Seis Días. Gene me había advertido que era imposible filmar allí y, más aun, hacer un campo de concentración. Pero, finalmente, obtuve la autorización del general responsable.

Naturalmente, fue muy difícil lograr que los soldados israelíes se vistieran de soldados alemanes. Ya había tenido este problema en las Filipinas, donde la gente no quería vestirse de japoneses. En un principio, creía que no querían ser reconocidos. Les propuse, entonces, que usaran capucha. Pero no. Al contrario. Ellos querían ser reconocidos. De hecho, los soldados alemanes de mi película llevaban su kipá debajo del casco alemán. El hijo de David O. Selznick, Danny, vino a hacer un reportaje sobre el rodaje para el *New York Times Magazine*. Poco a poco, los israelíes comprendieron el espíritu del film. Pero era totalmente paradójico. Había que apurarse para descolgar los retratos nazis y las esvásticas que decoraban el campo de concentración antes de que la gente de la escuela talmúdica de enfrente

las viera.

Para la escena del horno crematorio trabajé muy duro con Mark Hamill y el joven que había elegido como SS (bello, sin emoción, podía ser el retrato de un santo). Era un joven estudiante de religión de diecinueve años. Cuando le expliqué la escena, me dijo que no sabía que se habían encontrado esqueletos en los campos. Le respondí que no iba a la escuela adecuada... Le pedí que mirara sin expresar nada, como un mueble. Durante el rodaje de esta escena, todo el mundo lloró. ¡Un SS asesinado por un soldado americano! Y todo volvía, así de simple. Era la conflagración de dos ideologías: la ideología alemana y la ideología americana. Y estaban aquellas que no podían decir nada, la de los esqueletos.

¿De dónde viene la idea del reloj y la sangre sobre el océano?

Está en el guión. Lo vi así. Vi la mancha roja. De sangre. Hace falta tiempo para que el mar se vuelva rojo. Las horas van y vienen y el rojo aumenta progresivamente. Y bueno, lo vi cada vez más y más rojo. Me pareció que era una buena forma de mostrar el tiempo que pasa.

FILMOGRAFIA FULLER

1948	<i>I Shot Jesse James</i>	Yo maté a Jesse James
1950	<i>The Baron of Arizona</i>	El barón de Arizona
1950	<i>The Steel Helmet</i>	Cascos de acero
1951	<i>Fixed Bayonets!</i>	Bayoneta calada
1952	<i>Park Row</i>	
1953	<i>Pick up on South Street</i>	El rata
1954	<i>Hell and High Water</i>	Proa al infierno
1955	<i>The House of Bamboo</i>	La casa del sol naciente
1957	<i>Run of the Arrow</i>	El vuelo de la flecha
1957	<i>China Gate</i>	
1957	<i>Forty Guns</i>	Dragones de violencia
1958	<i>Verboten!</i>	Me prohíben quererte
1959	<i>The Crimson Kimono</i>	El kimono escarlata
1960	<i>Underworld USA</i>	La ley del hampa
1962	<i>Merrill's Marauders</i>	Los invasores
1963	<i>Shock Corridor</i>	Delirio de pasiones
1967	<i>The Naked Kiss</i>	El beso amargo
1967	<i>Caine</i>	
1973	<i>Dead Pigeon on Beethoven Street</i>	Ritmo de asesinato
(*) 1980	<i>The Big Red One</i>	Más allá de la gloria
(*) 1982	<i>White Dog</i>	Perro blanco
1984	<i>Les voleurs de la nuit</i>	
(*) 1989	<i>Street of no Return</i>	Calle sin retorno

(*) Disponible en video



Los clásicos están en
VIDEOCIRCULO

Más de 600 joyas del cine clásico y
todas las novedades
en un ambiente distinto pensado para usted

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 615 1º piso
(1393) Buenos Aires / 326-1863 • 326-3513



Con el aspecto "Danza macabra" de todo el film...

Tenía muy en cuenta el aspecto "ballet" de la cosa. No digo "ballet" en el sentido de bello, gracioso, estético... No. Se ejecuta un "ballet" cuando se mata. En una coreografía, como decía Capa, se va de derecha a izquierda, un pie para acá, un pie para allá. Aquí es la cabeza de uno la que va de acá para allá. Trabajamos muy duro sobre este ballet. Sobre cada uno de sus movimientos.

En *Más allá de la gloria*, está Lee Marvin, que es una estrella, y Mark Hamill, que acababa de convertirse en una con *La guerra de las galaxias*.

En *Más allá de la gloria* son utilizados de una manera terrible y voluntariamente "impersonal"...

Hamill no fue una idea mía. A mí me parecía ridículo. Era muy solicitado en esa época. Le enviamos el guión y respondió que no quería ser el segundo de Lee Marvin, que no se veía en absoluto en este tipo de films. Le expliqué que no había ninguna estrella en este film, que incluso Lee Marvin no tenía nombre. Era un símbolo, el sargento. Cada uno de los jóvenes soldados era también un símbolo. Un símbolo de los sobrevivientes. Todos se fundían en uno. En realidad, no hay diferencias entre los personajes. Hamill aceptó hacer el film. George Lucas se lo había aconsejado vehementemente.

El grupo de los cuatro soldados sobrevive a toda la guerra. Eso le da al film una dimensión realista y alegórica a la vez. Los soldados son una suerte de seres inmortales y ejecutan una danza de la muerte. El fin de la película tiene una significación muy precisa y muy importante. Marvin había asesinado a un hombre después del fin de una guerra anterior. En cambio ahora, hará todo lo posible para que otro hombre siga con vida. Es una cuestión personal y tiene que ver con su conciencia. Terminé como comencé. En aquel entonces él buscaba a alguien. Había oído una voz y había disparado. Ahora va a morir si el tipo muere. Esto es lo que quería mostrar: no podía soportar dos veces lo mismo.

Hay mucha poesía en *Más allá de la gloria*. Por momentos hace pensar en Apollinaire.

Adoro a Apollinaire. Pero su visión de la guerra está más cerca de John Wayne, la amistad viril. Para mí, la poesía de *Más allá de la gloria* está en el contraste. El tono "Sueño de una noche de verano", las poesías de Keats, de Byron o de Shelley cuando están en el bosque, en plena bruma. Tomemos el ejemplo del horno. Un horno es un lugar para cocinar cosas adentro, para después comerlas. Esto es hermoso. Pastoral. Es el campo. La mamá. El olor

de la harina, del pan casero. Y entonces, ver esqueletos adentro, eso sí que choca. En el bosque, pasa algo parecido. El ahorcado, lo grotesco de la cosa, los pies que cuelgan trabados entre dos ramas. Oscila como un péndulo.

Eso estaría más cerca de Villon que de Apollinaire.

Totalmente de acuerdo. Y el contraste con el sol que pasa a través de los árboles. Magnífico.

¿Cortó muchas escenas en el film? ¿Cuánto tiempo duraba la primera versión?

Seis horas. No tenían nada de malo, sólo era muy largo. Hice una versión de cuatro horas y media, pero aún era demasiado. Y lo cortaron. Un montajista logró una versión de dos horas. No me gusta. Se podría haber dado en la televisión en seis capítulos, uno por hora por cada país. Tenía una idea musical al respecto. Quería contratar al mejor compositor africano para escribir la versión africana del tema musical, al mejor italiano, al mejor belga y al mejor francés... Partiendo de Beethoven, evidentemente, para Alemania. La música de esta versión está bien, pero nada más. Paul Anka había escrito una partitura para el film mucho antes de que se hiciera... Y Zanuck la utilizó para *El día más largo del siglo*.

¿Qué es lo que pudo controlar del montaje?

¡Pude supervisar la supresión de escenas!

Acepté que el montajista hiciera su trabajo, pero me irritó profundamente que su interés por mi film no tuviera nada que ver con el mío. Después iba a hacer el montaje de otra película. Algo parecido pasa con el cameraman. Ese tipo de gente no haría lo mismo si yo le pagara con mi propia plata.

La versión de dos horas es, de todas maneras, coherente. No es una "masacre". Es, sin duda, un film de Samuel Fuller, si bien el montaje no le pertenece.

Creo que el film no tiene la longitud justa. Si el dinero hubiera sido mío, habría conservado la versión de cuatro horas. Obviamente, está el problema de la duración en las salas. Pero creo que podría haber sido el film más rentable de Lorimar. Fue vendido en tres millones y medio de dólares a ABC, nada más que por mi nombre y el de Marvin. Si hubieran sido más vivos, y con las críticas que tuvo el film, habrían ganado mucha más plata. Hubo buenas críticas en todos los diarios. *Wall Street Journal* dijo, por ejemplo, que no sólo era el mejor film del año, sino uno de los mejores del género. "Una visión sin compromiso de la guerra y de su necesidad, aun cuando es antimilitarista."

Extraído de *Il était une fois... Samuel Fuller* de Jean Narboni y Noël Simsolo, *Cahiers du cinéma*, 1986.

Traducción de P. B. R. y F. F.

The Big Red One (*Más allá de la gloria*), EE.UU., 113 min., 1980. **Dirección:** Samuel Fuller. **Productor:** Lorimar. **Guión:** Samuel Fuller (adaptación de su libro del mismo nombre). **Fotografía:** Adam Greenberg. **Música:** Dana Kaproff. **Interpretes:** Lee Marvin (sargento Possum), Mark Hamill (Grieff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinci),

COMPOSICION LASER

A CUATRO

ESMERALDA 779 6º "A" CAPITAL

322-7518

El vuelo de la flecha

por Leonardo Sacco

En la historia del cine las películas de guerra ocupan un lugar preponderante. Ya sea en gestas, actos de heroísmo o en grandes batallas, la Muerte masiva ejerce la fascinación que, para algunos teóricos, es en realidad el motor de la Historia. El cine de guerra es, en general, la representación de un "hecho histórico". El espectador se asegura un testimonio o una interpretación ideológica y la forma más creíble de disfrutar de la crueldad en todas sus formas. En la guerra se mueven sociedades enteras con el objeto de destruir al enemigo. En el cine se mueven sociedades enteras (las que agrupan a los extras) para lograr que la masacre esté expresada de un modo interesante y entretenido. Las películas de guerra se pueden dividir en tres clases: 1) guerra terrestre, 2) guerra naval y 3) guerra aérea que corresponden a los tres volúmenes de esta enciclopedia. Hoy, la primera parte de la guerra terrestre dedicada a las flechas en el cine.

Si bien la guerra es el acto político más detestable que los Estados y sus gobiernos tienen para sus congéneres, a mí particularmente el cine nunca me hizo tomar conciencia de nada. Simplemente no lo hizo. Me ha seducido mucho más el espectáculo cinematográfico que sus verdades, la presentación más que la representación. Soy un admirador de esos seres gigantescos, hombres, mujeres y niños mayúsculos, balbuceantes, debatiéndose entre lo ¡INCREÍBLE! o creíble, según la clase de película o el director o los actores o el monto del dinero invertido. Mucho tiene que ver en la constitución misma del cine de guerra la imagen del Enemigo: será incomprendido en su malicia y por lo tanto cruel e inhumano o será comprendido en alguna medida y entonces le adjudicaremos un rol más habilidoso e inteligente. Será un enemigo capaz y valeroso o estúpido y desconcertante. Dime cómo es el enemigo y te diré qué aprecias en una película de guerra.

1) Guerra terrestre: el Imperio Romano aportó al cine una gran cantidad de películas. Cierta imagen de Hollywood sobre los emperadores de Roma, presentados como verdaderos hedonistas del poder, de trato bárbaro con los bárbaros, exuberantes y caprichosos, dependientes de sus generales o ellos mismos militares, posibilitó hasta fines de la década del sesenta un auténtico apartado de la batalla terrestre.

Un imperio se sostiene en un gran ejército y las cohortes romanas sólo fueron vencidas por la idea de un solo Dios, pero nunca en un campo de batalla o en un gran estudio de cine.

La espada corta, el movimiento disciplinado, el escudo pequeño y redondo pero maniobrable y eficiente y la

estrategia de sus generales, posibilitaron su invencible fuerza militar.

El Enemigo lanza su caballería en veloz carrera, el ejército romano espera tranquilamente el topetazo del contrincante. Detrás de las filas propias salen unos personajes, vestidos con túnicas breves y sencillas, pero con arcos y flechas.

¿Detendrán a la caballería enemiga? Unos de pie apuntan al cielo, otros de rodillas esperan con el arco distendido. El enemigo carga con sus lanzas en posición. De pronto y sin que haya mediado el correspondiente y esperado

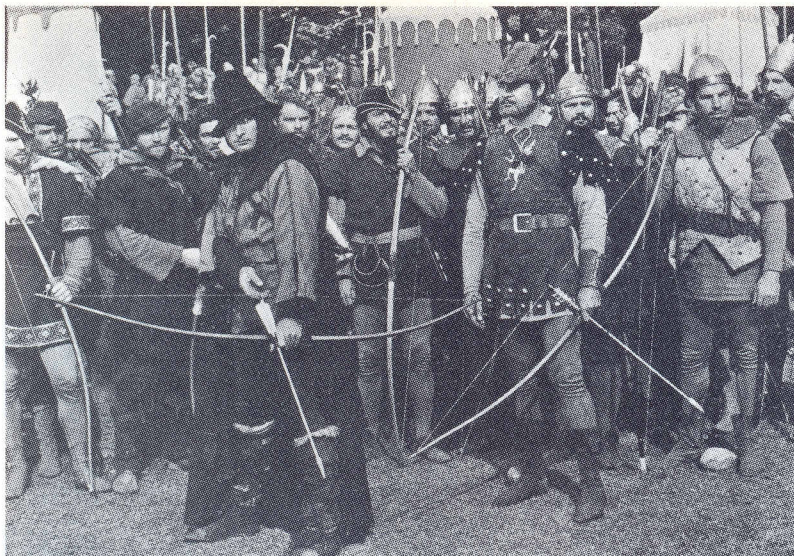
"¡disparen!", vemos las flechas que cruzan el cielo, siempre despejado (no es usual que esas batallas cuerpo a cuerpo se libren en días lluviosos). No es lo mismo que la flecha impacte en un jinete montado a caballo que en un soldado de infantería. Por lo menos no era lo mismo para mí. Si bien en la caballería caen el jinete y el caballo y esa doble caída hace que la imagen sea más espectacular, pierde sutileza. El efecto depende de dos factores: a) dónde impacta la flecha y b) cuál es la sorpresa que expresa el actor ante la supuesta flecha que ingresa febrilmente en su cuerpo. No olvidemos que el actor-extra realiza la escena con la flecha atravesada en su garganta. La Muerte siempre sorprende. Es justamente una de sus tantas rarezas. En los jinetes las flechas atraviesan gargantas o hieren en la pierna; en el soldado terrestre, la flecha atraviesa corazas y se clava en el pecho. Aunque nada es más impresionante que una buena flecha en la espalda. La Muerte por flecha tiene la espectacularidad de lo visible. Siempre cabe la posibilidad de deshacerse de ella con un sencillo gesto de dolor. Por suerte los caballos nunca son heridos por el primitivo misil aéreo, evasivo y naturista con las bestias, que sólo rodaban cuando sus amos eran detenidos por la muerte.

No podemos olvidar los trescientos espartanos que detuvieron al ejército persa por defender las leyes de Licurgo. Miles de flechas atacaban a los héroes de las Termópilas y uno veía cómo, lentamente, uno aquí y otro allá, iban cayendo como para que un día insistieran con el tema. Pero no. Conozco una sola versión sobre este tema. Finalmente los flecheros no podían detener a la caballería (era mucho exigirles) y se retiraban apesadumbrados entre sus propias filas. Era el momento en que se preparaban nuestros propios corceles, briosos los animales, excitados los jinetes, ya prestos para entrar en la batalla (algunas escenas remarcaban este hecho). A veces uno notaba cómo nuestro héroe cargaba contra el enemigo, si se quiere de

ESTUDIO DE POST-PRODUCCION TV • VIDEO • RADIO

Música Original, jingles, 2.000 títulos musicales exclusivos para la musicalización de todas sus producciones. Colección SOUND IDEAS. Efectos Digitales. Estudio MIDI sincronizado con Computadora Macintosh y Video 3/4 U-Matic, VHS NTSC/PAL, TIME CODE, Multipistas AKAI de 12 canales, Sampler AKAI S1000 10 años de experiencia en Canadá y Europa. Masters DAT 1/4 Pouce Time Code, o Nagra.

INFORMES: TEL/FAX: 566-1484



una manera exagerada. Un sablazo y caían dos o tres contrarios. Como si el golpe en el aire hubiese cortado los corazones de todos los que lo rodeaban. Pero esto no era lo importante.

La verosimilitud —como decía Hitchcock, ay de los verosímiles— estaba en el sonido. En las de Victor Mature, el ruido de las espadas llegaba inexorablemente unas décimas después.

La flechicida, en segundo lugar, es muy utilizada en las películas medievales. Las disputas de los señores feudales con los siervos, con los otros señores o con el rey, posibilitaron nuevas películas. Los héroes tipo Robin Hood o Ivanhoe, el rey Ricardo "Corazón de León" y últimamente Enrique V, como también leyendas a lo Guillermo Tell, traen nuevas innovaciones en el arte bélico.

Los señores feudales salen al campo de batalla encorsetados en sus fundas de acero, cierran el casco y es poco lo que queda del cuerpo al aire libre. Los movimientos son imprecisos, lentos y elocuentes. Necesitamos, ciertamente, la precisión en el tiro. Ya no son las andanadas de los romanos. Los hombres de Mr. Hood se esconden en el bosque, tensan el arco buscando introducir la flecha en el pequeño y miserable espacio de carne, más allá de la coraza y de la malla de fibra de hierro que los hombres enfundan, a la manera de una combinación femenina de satén. Así vemos a los soldados del Señor caer heridos por flechas que penetran de formas muy extrañas. A la buena puntería se le une un arma tiradora terrorífica: la ballesta. La muerte se ha transformado en algo pesado. Siempre he sentido que esta gente se moría más por la caída que por el impacto. La muerte en el cine medieval es torpe, lenta e inadecuada. Respecto de los caballos, hay que decirlo, también venían acorazados... los brutos, por suerte, siguen indemnes.

Las espadas se alargan, pesadas, a dos manos. Un toque por la izquierda y otro cruce por la derecha y el cansancio que algunas películas registraban en los contendientes. Y no es para menos, uno realmente los comprendía muy bien. Algunas escenas de *Highlander I* le dan muchísima más velocidad al choque de espadas. Son necesidades de un cine con otras necesidades, con una velocidad inimaginable en una buena película medieval. En la batalla a campo abierto, los contendientes se enfrentan de manera muy poco ortodoxa. Los une el grito de guerra mientras la masacre se desarrolla en masacotes indiferenciados de seres humanos donde la lentitud es sinónimo de buen

gusto. El imperio carolingio e incluso las cruzadas fueron movimientos históricos en cámara lenta.

En tercer lugar encontramos al western. Nunca los colonizadores blancos usaron la flecha (hasta Daniel Boone prefería el mosquete). El combate nunca fue parejo. En el genocidio de los indios mucho tiene que ver el uso del arco y de la flecha. El combate siempre fue desigual. Por un lado los blancos, ya sean colonos o del ejército azul, armados con fusiles (en general el cine reflejó el uso del Winchester a repetición) y por otro lado los indios desarmados con flechas. Quién quería ser indio en ese juego. En todas sus versiones, la derrota del general Custer se debió a una proporción a favor de los indios de diez a uno. Mucho, si tenemos en cuenta que los indios siempre caían muertos mientras los blancos sólo eran heridos de distinta gravedad. Si bien las últimas palabras son un derecho de los que

cuentan la historia (o en este caso de los que filman la película) y si bien no son un invento del cine del Oeste, es en estas películas donde con mayor fuerza la Muerte tiene palabra, mensaje y discurso. La Parca abandona el silencio en un intento de despejar la pregunta ¿por qué? Dichas las últimas palabras, que pueden estar mechadas con toses o gestos de dolor, el hombre muere, pero lo hace con algún sentido claramente explicitado en el subtítulo. En general el vaquero, colono o soldado del 7º de Caballería hace un movimiento de abandono. El cuerpo se abandona luego que la muerte ha hablado y se abandona de tal manera que yace sin movimiento, aunque todos miramos el cielo de una manera sugerente. Los indios sólo caen pesadamente heridos por el poderoso, moderno y occidental proyectil denominado vulgarmente bala, sin ninguna trascendencia.

Pero no siempre fue así. Aun los blancos se corrompían y bandas de delincuentes sin escrúpulos les vendían armas y alcohol a los indios. No obstante, no les vendieron las suficientes y nadie entregó jamás el mayor de los secretos: el tiro al blanco. No hemos visto nunca a los indios practicar el tiro al blanco y sí hemos visto mucho valorizar al gran tirador, ya sea en las versiones de pistoleros contratados o en la lucha del ejército contra los indios. Estos siempre fueron imprecisos y atacaban aglomerados, sin táctica ni estrategia. No conformaban ejércitos organizados sino bandas de guerreros comandadas por algún actor mexicano.

Terminamos aquí esta primera parte de la enciclopedia. Restan los fusiles, las aéreas y las navales. Tal vez esto no le interesa a nadie. Ya saben, las pasiones son inútiles y subjetivas. En todo caso les recomiendo no atravesar un cementerio indígena; es el único caso en el cual todos sabemos que está justificado un certero flechazo.



LIBRERIA
ENTELEQUIA

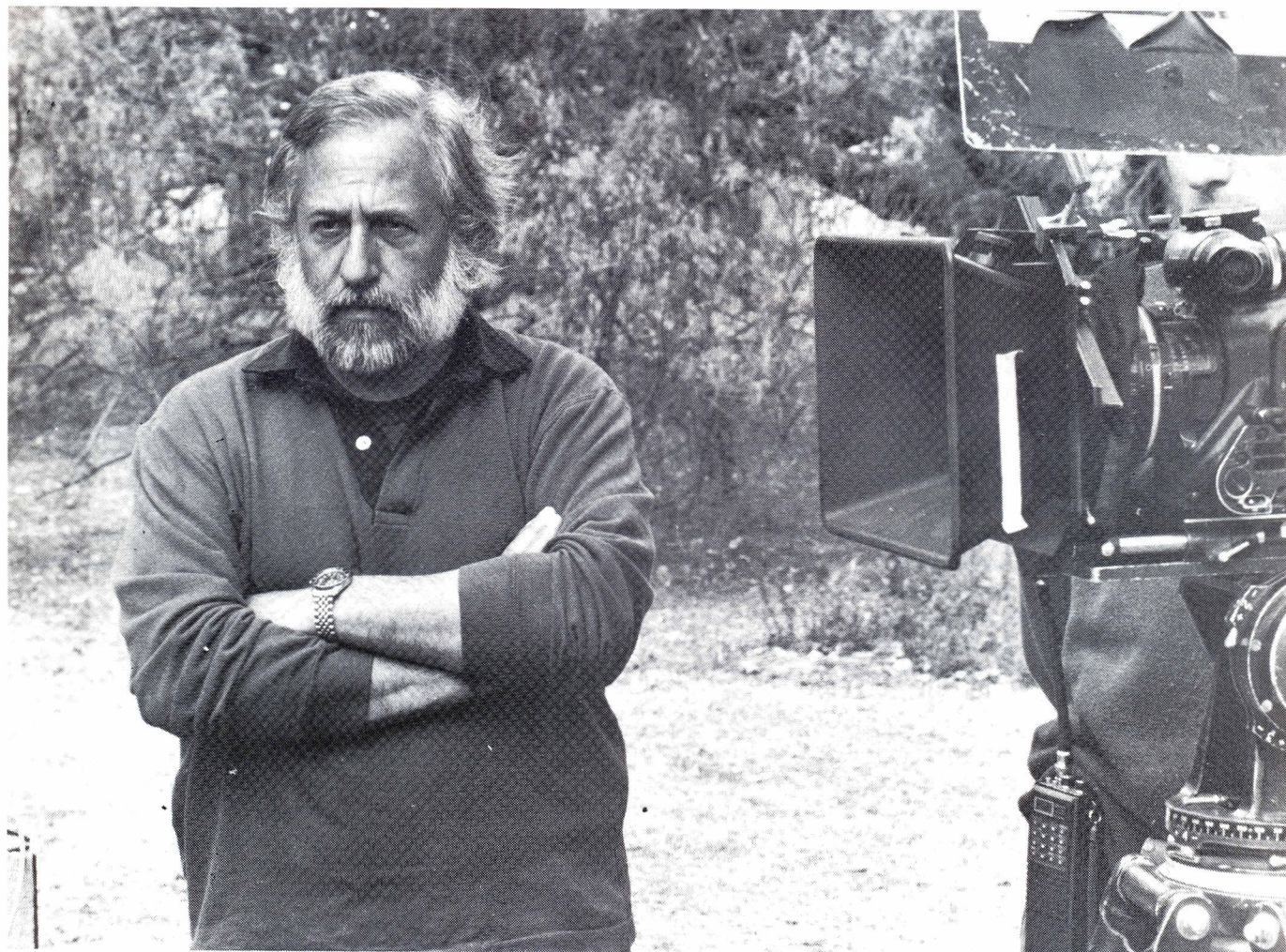
C O M I C S • C I N E
I L U S T R A C I O N

TODAS LAS HISTORIETAS / LIBROS Y FOTOS DE CINE
ILUSTRACION - MUSICA ROCK / MATERIAL NACIONAL E IMPORTADO
ENVIOS AL INTERIOR

TALCAHUANO 470 (1013) BS. AIRES - TEL. 40-0886

Informe especial:

Un lugar en el mundo



En el número 2 de El Amante, Adolfo Aristarain habló largamente de su visión del cine. El estreno de su última película, un feliz acontecimiento, nos lleva a dedicarle este informe que incluye una nueva entrevista al realizador que parece gozar del dudoso privilegio de estar abonado a nuestras páginas.

Un invierno para recordar

por Quintín

En *La parte del león*, en *Tiempo de revancha*, en *Ultimos días de la víctima*, Aristarain se fue convirtiendo en uno de los pocos directores argentinos capaces de contar una historia. A este oficio casi insólito para su medio le agregó la extraña costumbre de que en sus películas los actores de cine parecieran actores de cine. *Un lugar en el mundo* es también una gran historia. Pero marca una variación importante en su carrera. Del paisaje urbano, del tono de policial negro, del mundo de personajes mediocres, corruptos y desesperados que poblaban los films anteriores, no queda prácticamente nada. Esta es una película de espacios abiertos, un western y una historia de héroes, de gente que posee una consistencia edificada sobre la nobleza, el valor y la sensibilidad. En definitiva, un salto temático y ambiental en el que el realizador se ha manejado con un nuevo y luminoso entusiasmo.

Ernesto (Gastón Batyi, un adolescente creíble, logro insólito en el cine nacional), que nació alrededor de 1970, es el narrador y testigo permanente de una historia que ocurre en el Noreste de San Luis hacia 1984. Su padre, Mario Dominici (Luppi, que alcanza otra vez una dimensión y una presencia gigantescas), sociólogo que vuelve del exilio para convertirse en maestro rural y líder de una cooperativa lanera de pequeños propietarios, está casado con Ana (Cecilia Roth), médica y hermana de un desaparecido. Ambos son amigos de Nelda (Benedetto, que al igual que Roth evita con expresiva sobriedad el personaje de la mujer "sufrida" y "profunda"), una monja peronista y anticlerical. Hans (Sacristán, controlado y lejos del pintoresquismo) es un geólogo español, cínico y brillante que llega como empleado del mandamás del lugar, el terrateniente y concejal Andrada (Ranni). Ernesto vivirá su primer amor enseñándole a leer a Luciana, hija de Zamora (Hugo Arana), el servil capataz de Andrada y presenciará otros acontecimientos que harán inolvidable ese invierno. La historia se compone de pequeñas fuentes de interés e incertidumbre que se integrarán paulatinamente: incógnitas amorosas, sociales, económicas, cuyas respuestas se aglutinarán para decidir el destino de los protagonistas y de la comunidad. La fuerza del relato se apoya en tres constantes que son, al mismo tiempo, tres restricciones: una tradición cinematográfica, un punto de vista y una ideología, que condicionan respectivamente al autor a la grandeza, el pudor y el olvido.

La tradición es la de la obra de John Ford: los espacios abiertos, la serenidad del tono, la heroicidad de los hombres y las mujeres, la familia, las ceremonias. Dominici es el arquetipo fordiano: duro, obstinado, generoso, poseedor de una secreta sabiduría. Las mujeres son absolutamente impulsivas pero aportan amor y equilibrio de una manera típicamente femenina. Ernesto aprende a ser hombre de sus padres, a no flaquear, a vivir con el código de la dignidad. El geólogo es el personaje ilustrado y moderno que William Holden interpreta en *Cabalgata de valientes* y James Stewart en *Liberty Valance*. Es el símbolo temido y anhelado del progreso, el hombre que conoce el ritmo de su tiempo y del que la

heroína no puede evitar enamorarse.

La restricción del punto de vista consiste en mirar con los ojos de Ernesto y contar, por lo tanto, sólo aquellos acontecimientos de los que el niño es testigo. El relato es así consistente y, al mismo tiempo, se mantiene en la ambigüedad porque la cámara observa, aparentemente, hechos cuya interpretación puede ser distinta para el protagonista y para los espectadores, sin que éstos posean ninguna información adicional a la que manejan los protagonistas. Pero además, permite instalar una zona de reserva y de secreto que quedará oculta para siempre y que de otra manera habría resultado un mero escamoteo.

La restricción ideológica reside en haber borrado cincuenta años de historia argentina. El pensamiento que alimenta las acciones del protagonista es alguna variante del socialismo iluminista de los años 30. Una posición que le permite despreciar olímpicamente la decisión de los miembros de la cooperativa so pretexto de que éstos se han aburguesado. Para Dominici, el peronismo no existió y su conducta es la de un anarquista polaco que carece de cualquier mala conciencia frente a los vasallos de los señores feudales que rigen muchas regiones argentinas. Los años de la dictadura, a su vez, son un recuerdo doloroso pero no evocan una derrota sino la posibilidad de volver a las fuentes, en un contexto en el que el tiempo ha disipado algunas confusiones.

Pero además, en *Un lugar...* no hay ni violencia ni erotismo explícitos, climas que Aristarain domina notablemente como lo demostró en *Ultimos días* o en la miniserie *Pepe Carvalho*. A estas exclusiones deliberadas se les agrega una absoluta parquedad en la visión de los paisajes, hasta llegar casi a ocultar la naturaleza. No hay tampoco color local, personajes secundarios pintorescos ni distracciones de ninguna especie. (En esto, la estética se aparta rotundamente de la de Ford.) Este ascetismo se traduce en un alarde de economía expresiva que atenúa los picos dramáticos para hacer crecer pausadamente la emoción y permitir al espectador involucrarse en el drama mediante una simpatía cada vez más profunda y fraternal con los protagonistas. La solidaridad que los envuelve, la nobleza y seriedad de sus pasiones brillan frente a la inexorable tristeza de su destino.

Hay una rara alegría que brota de la voluntad de desafiar lo irreparable, ya sea la muerte o la velocidad de los trenes, el control de las multinacionales o el éxito del cine complaciente. *Un lugar en el mundo* dice algo sobre esa alegría.

Un lugar en el mundo. Argentina, 1992, 120 min. **Dirección:** Adolfo Aristarain. **Argumento original:** A. Aristarain y Kathy Saavedra. **Guión:** A. Aristarain y A. Lecchi. **Diálogos:** A. Aristarain. **Fotografía:** Ricardo De Angelis. **Música:** Emilio Kauderer. **Música interpretada por:** Camerata Bariloche. **Sonido:** J. L. Díaz. **Editor:** E. López. **Vestuario:** Kathy Saavedra. **Director de arte:** Abel Facello. **Productor Ejecutivo:** Isidro Miguel. **Directora de producción:** Noemí Nemirovsky. **Intérpretes:** Federico Luppi (Mario), José Sacristán (Hans), Cecilia Roth (Ana), Leonor Benedetto (Nelda), Gastón Batyi (Ernesto), Rodolfo Ranni (Andrada), Hugo Arana (Zamora), Lorena del Río (Luciana) y Mario Alarcón (Juan).

El cine es más grande que la vida

¿Cómo nace la historia?

No me acuerdo muy bien. Nació, en principio, de una idea de Kathy y mía de hacer una historia de un maestro rural. Empezamos a buscar datos. Después se mezcló la historia de la monja que es una amiga de unos amigos nuestros. Charlamos, recabamos datos de cómo funcionan las cooperativas y ahí quedó. Esto viene del año 83.

¿Cómo eligieron el lugar?

Por el mapa. Yo no conocía San Luis. Necesitaba un valle. Tenía que ser en la cordillera o la precordillera. Me fui para el centro porque no quería tirarme para el lado de La Rioja o Salta. Ahí la cooperativa iba a estar integrada indefectiblemente por la comunidad indígena y ése habría sido otro tema más. Una cuestión que no podía dejar simplemente de telón de fondo. Habría tenido que contar qué pasaba con la relación entre indígenas y blancos. Busqué entonces zonas con una población más cosmopolita, más similar a la mezcla que hay en Buenos Aires. En San Luis no hay una característica étnica clara. Podría ser San Luis, podrían ser algunos valles en Córdoba. Pensé en principio en el valle de Conlara pero es tan grande, tan extendido que visualmente no da la idea de algo que se puede inundar como ocurre con el Valle de las Quijadas que es el que finalmente utilizamos.

¿Quién es Lorenzo Aristarain, el geólogo de la familia que figura en los créditos? ¿El preparó la clase?

Es un primo hermano mío. Es un tipo de sesenta y pico, un profesor de la Universidad de México que ha estado en Columbia, Boston y finalmente decidió quedarse acá. Ahora está de director del Museo de Ciencias Naturales. La mitad del living de su departamento está ocupado por archivadores metálicos llenos de piedras. Tiene otra habitación que se supone que es el comedor que consiste en más piedras y una mesa para mirar piedras. Ahí es donde aprendí lo de la luz. La clase se me ocurrió a mí. Lo que hice fue llevarle el guión para ver si había metido la pata en algo. Pero todo este asunto de la luz lo descubrí con él, antes de escribirlo.

¿Qué pasó con el primer título que iba a llevar la película: *Canto de abejas*?

A mí no me gustaba. No se sabía qué carajo era, qué quería decir. Le daba un aire como de película rusa, con campesinos laburando... O peor, no se tomaba literalmente sino como una metáfora. Le gustaba a Kathy, pero a mí me sonaba demasiado poético. Para mí era piantapúblico. Y cuando hablé con Alejo, el distribuidor, le pareció lo mismo. Y dicen que un título que lleve abejas no funciona. Además la gente no lo retenía, me decía, "¿Cómo se llama, *Panal de abejas*?".

¿Cuánto costó la película?

Cash, cuatrocientos cincuenta mil dólares. Y costo real, un millón cien, con todo lo que tenemos que pagar después del estreno, más los sueldos nuestros, la publicidad. Tuvimos mucho apoyo del gobierno de San Luis. Hotelería, transporte. Fue fundamental para que el costo no se elevara muchísimo. Y logramos diferir el alquiler de cámaras,

moviolas, luces, laboratorio, etc. En cambio, no le quitamos nada a la película desde el punto de vista de producción. Todo lo que era necesario, estaba. Lo que hicimos fue sacrificar la guita nuestra, la de los actores.

¿Cuánto tiempo llevó hacerla?

Hacer el guión, tres meses. Después cinco o seis semanas de preparación. Dos meses de filmación y dos meses más de posproducción.

¿Cuánto duró la filmación?

Cincuenta días trabajando inclusive los sábados. Vivimos todo el tiempo en Merlo salvo para filmar en Las Quijadas, cuando estuvimos un par de días en San Luis. Hacíamos todos los días 50 km hasta el lugar. Fue un invierno medio raro, en el que hizo bastante calor. Pero el primer día, filmando la llegada del micro, hacía catorce grados bajo cero. Me volcaron un vaso de café y se congeló en el pulóver.

¿Cómo la pasaron?

Fue una filmación muy particular porque la gente la disfrutó mucho. Creo que se nota en la película. Había muy buen humor, estábamos todos pasándolo de puta madre. Una película sin broncas donde todo el mundo ponía el hombro, se deslomaba para hacer lo que tenía que hacer.

¿A qué lo atribuí?

En general en mis películas hay buen clima. A pesar de que por el peso de la responsabilidad estoy muy nervioso, a mí me divierte mucho filmar. Yo filmaría todo el tiempo. Y creo que eso se transmite. El director es el que marca el clima en el rodaje. Y como no soy un tipo histérico de gritar o tratar mal a la gente sino todo lo contrario...

¿Modificaste el guión, hubo improvisaciones durante el rodaje?

Este fue uno de los guiones que menos pude cambiar. Le sacaba algo, le agregaba algo y se desmoronaba todo. Antes yo siempre cambiaba los guiones, con éste no pude. Improvisaciones no hago jamás. Puede cambiar un poco el diálogo. Por ejemplo, Sacristán cambió algunos giros, pero no hay nada improvisado.

¿Hubo alguna escena difícil de filmar, o que hubo que repetir?

No, lo normal. No repito para obtener tomas iguales sino que repito hasta obtener la toma que yo quiero. Generalmente copio una sola toma, dos como mucho. Pero repito hasta ver lo que quiero ver. Hay un par de planos que repetimos hasta 48 veces. Nos sacábamos fotos con la pizarra porque era un record histórico. Era una boludez, pero a veces los actores se empelotan con una frase que la dicen mal o no la pueden decir.

¿El elenco que tenías pensado de entrada era éste o tuviste que hacer algunos cambios?

Luppi y Cecilia estaban desde el vamos. Después sabía que Hans tenía que ser español, pero no sabía quién. Y para la monja, Leonor me vino de perillas. Ya estaba pensando en meter una locutora. No veía entre las actrices una tipa que



tuviera la edad de ellos pero que fuera una mina tan atractiva para que las jodas de Sacristán no fueran ridículas. Y para los pibes hicimos un casting. Corrimos la bola en las escuelas de teatro, entre los representantes, pusimos un aviso. Y vimos unos cuatrocientos. Primero les hicimos entrevistas y, con los que la pasaban, pruebas de video.

¿Andar a caballo era una condición?

No, si el pibe no sabía lo pensábamos mandar a un picadero a que aprendiera. Pero Gastón dijo "Yo andar al paso, más o menos, lo que hago es correr carreras" (risas). Es verdad, corre carreras de caballos con los amigos en William Morris.

Sacristán es de tierra firme...

Sí, en la carrera está doblado. El que sí corre es Arana. Anda muy bien, pero se cayó. En la escena en que descubre al pibe en el establo, se le paró de manos el caballo y voló. Se fisuró dos costillas.

Habláenos de los actores.

Fue como un paseo. Lo pasé muy bien con ellos. Son tipos muy creativos y que tienen materia como para exigir. Eso te da mucho placer. Cuando hacés una toma y podés hacer variantes o ir a más, ya entrás a jugar con sutilezas. No estás preocupado porque los tipos estén bien, eso lo das por descontado. Con el pibe sí, la preocupación era que estuviera bien. Pero resultó una bestia, pescó enseguida la mecánica del cine. No hizo cine ni escuela de teatro, nada. Tiene una banda de rock. Nada que ver con el cine. Kathy lo vio el primer día y me dijo "Si este pibe actúa tenemos el protagonista". Era el único que tenía vida interior. Los demás eran como vacíos. Luppi lo quería matar, decía "hijo

de puta, llevo toda la vida en esto y vos laburás con una técnica terrible". Con los actores, viendo los ensayos tenés que calcular lo que te van a dar en la toma. Pero el pibe hacía lo mismo que en los ensayos. Más suelto todavía. El pibe oía "¡cámara!" y se metía en la piel del personaje. Lo único en lo que le insistí es en que pensara en lo que decía. Que no tratara de poner caras o actuar. Y que tratara de hacer de cuenta que no sabía lo que le iban a decir los actores. Que se acordara de su texto pero que se olvidara del texto de los demás. Y que reaccionara y tratara de entender y pensar en lo que le estaban diciendo. Esto se dice fácil pero no es fácil que un pibe sin experiencia lo pesque.

¿El sonido es directo?

Totalmente directo. Se doblaron solamente algunos gritos, por ejemplo en la carrera con el tren, pero en general todo es directo.

¿Siempre trabajaste así?

Salvo la primera, *La parte del león*, siempre trabajé con sonido directo. Inclusive en la serie, donde había actores españoles y franceses, usé en directo lo que estaba en español y doblé a los franceses.

¿Te metiste mucho en la música?

Yo tenía pensado el tipo de música. Quería que fuera música barroca, que fueran sólo cuerdas y que fuera la Camerata. Después vino el trabajo habitual, que es marcar en el guión las partes donde Kauderer o yo veíamos música y con eso él se puso a trabajar. Creo que es lo mejor que hizo Emilio.

Tenemos la sensación de que Luppi es una especie de alter ego tuyo... Incluso se parecen físicamente, tienen la misma mirada...

El otro día estaba en el programa de radio de Masllorrens y un oyente llamó y dijo que yo tenía la misma voz de Luppi. Masllorrens jodía con que Luppi tiene la voz toda finita y que Aristarain vive de doblarlo (risas). Hay gente que encuentra al pibe muy parecido a Bruno, mi hijo. Nosotros buscamos que tuviera similitudes con Luppi y por ahí viene la cosa, ¿no?

El personaje de Luppi dice que su familia tiene tendencia a morirse joven

Y... (murmura) algo de eso hay.

¡Apagá ese pucho! (risas)...

Aparte del parecido físico, ¿hay algo tuyo en el personaje?

Hay algo en todos los personajes. Están metidas experiencias mías, un poco lo que soy y un poco lo que me gustaría ser. No es una película autobiográfica. Obviamente es muy personal, pero no autobiográfica. Nunca viví en el campo ni mis viejos eran maestros, ni nada por el estilo. Pero uno mete opiniones, mete ideas, mete cosas propias permanentemente.

Los denuestos de la monja contra la Iglesia dan la impresión de que tuviste algún antepasado gallego y anticlerical.

El personaje de la monja para mí es clave por una cosa. Creo que la única persona que puede seguir en donde está es la monja. Como ha cortado lazos con el mundo, es la única que puede seguir en una postura absolutamente ideologizada. Yo soy muy anticlerical pero lo mío tiene que ver con la parte italiana, no la española. El hermano de mi vieja, que vive todavía, se llama Ateo de primer nombre y Giordano por Giordano Bruno de segundo nombre. Mi abuelo era un anarco de la primera época de los librepensadores y se vino acá a los veintipico de años. Y andaba siempre por las provincias porque era inspector de granos, tuvo un periódico en 25 de Mayo que se llamaba *Prometeo*. Y dicen las malas lenguas que lo envenenaron los curas (risas).

En el reportaje anterior (ver El Amante nº 2) hablaste mucho de Hawks, pero a nosotros nos pareció que *Un lugar en el mundo* tenía más que ver con el cine de Ford, al que prácticamente no nombraste. ¿Vos cómo lo ves?

Sí, es una historia muy de Ford. Para mí es una mezcla de *Shane* y de *Qué verde era mi valle*. *Shane*, por ejemplo respetaba mucho el punto de vista del pibe. Hay cosas de Ford a las que no me animé, por ejemplo un plano maravilloso de *La legión invencible* que sólo él pudo hacer, con Wayne hablándole a la tumba de su mujer. Más o menos me animé a meter al pibe sentado frente a la tumba, pero de ahí a que hablara...

El pibe está presente todo el tiempo, pero lo que uno ve no es exactamente igual a lo que ve él, como si hubiera dos relatos.

La película es lo que ve el pibe. Hay sutilezas que capta el espectador, pero no se sabe si el pibe las ve y además las registra. Se supone que el pibe ve las miradas después de la carrera aunque uno no sabe si las entiende. Respetar el punto de vista de él fue una de las cosas que me propuse en el guión y de las más difíciles. Lo que yo no quería era meterme a seguir el personaje de Luppi, o el de Cecilia y entrar a hacer concesiones y narrar a partir del punto de vista de otro. Creo que la película es muy honesta en ese sentido. Si no hubiera hecho eso, podría haber metido cosas

más fuertes para enganchar más al espectador. Si entrás a contar los diálogos o las cosas que pueden pasar entre Cecilia y Pepe te metés al público en el bolsillo. Pero deliberadamente no lo mostramos. Hay varias historias que no están contadas, yo tiro puntas. Contamos con un espectador, no sé si llamarlo inteligente, pero que participa mucho en la película. No sabía si iba a funcionar o no, pero aparentemente funciona. Y, como el espectador está enganchado, participa emocionalmente de la historia.

Cuando Cecilia Roth y Sacristán se van en la ambulancia, ¿pasó algo o no pasó nada?

Para mí no. Mi idea era que no pasara nada pero me parece que si hubiera pasado algo el personaje de Cecilia lo habría planteado de antemano a Luppi y si hubiera habido un desborde pasional se lo habría contado después. Hay una cuestión de lealtad entre estos tipos que es indestructible.

Estos personajes tienen una grandeza que no tenían los de las otras películas. En realidad van creciendo, en *La parte del león* eran una desgracia (risas)...

Algo de eso hay. Incluso el personaje de Luppi de *Tiempo de revancha* tenía bastante de traidor.

... y van creciendo hasta llegar a éstos héroes de western. ¿Aceptarías que es un western?

Sí, totalmente.

¿Te sentís más cómodo con estos personajes que con los otros?

En su momento me siento cómodo con todos pero aquí se me ha hecho mucho más querible todo, la historia, los personajes. Sentía mucho más cariño al filmarlos. A lo mejor no se nota, pero la cámara está más cerca que en películas anteriores. Charlando con tipos de cine parece que hubiera épocas en las cuales hay una cierta distancia con la cámara, trabajás todo con planos más abiertos, planos generales, plano americano. Acá estoy más metido en los personajes, tal vez por ese cariño.

Cuando salen del cine, Sacristán dice "El cine debe ser más grande que la vida".

El cine tiene un sentido, una lógica que la vida no tiene.

Otra innovación es el espacio abierto, ya que tus anteriores películas eran muy urbanas.

Para mí el paisaje funciona igual que un living. Lo importante es mostrarlo a través de la acción, no hacer una tarjeta postal sino planificar la escena sabiendo que tenés un decorado que mostrar. La preocupación era cómo mostrar el decorado sin mostrarlo, sin hacer lo clásico que es un plano general del fondo y después pasar a la acción. Traté de contar la acción como se debe contar y después, según la planificación por tamaño de plano o por movimiento, dar una idea de la geografía del lugar. Eso lo he venido ensayando en todo lo que he hecho y acá es lo mismo, lo único que cambia es el fondo. En vez de tres paredes, tenés montañas.

¿El llamado de la selva tiene algún significado personal?

Es lo que se lee a la edad de este pibe y es cuando te enganchás o no con la literatura. Con todo un mundo de ficción. London, Stevenson, Conrad, Julio Verne, si tenés algo adentro te van despertando un espíritu aventurero muy particular. El amor por los viajes. Quería un libro de London y tenía que encontrar un texto que tuviera significado en sí mismo. "La ley del garrote" tiene que ver con toda esta historia.

Ninguno de los pobladores tiene acento muy marcado.

A propósito. Tengo una cierta aversión por las tonadas y además el acento de San Luis, muy similar al cordobés, puede arruinar cualquier escena dramática. Funcionaría en San Luis pero en el resto del país distraería la atención.

La gente del lugar no queda muy bien. No son ni valientes ni solidarios ni nada.

Depende del punto de vista en que te pongas. No es porque sea gente de ahí. En cualquier lado, ese proyecto de cooperativa muy ideologizada, muy pura, se habría ido a la mierda igual. La gente reacciona de acuerdo a sus necesidades.

¿Por qué Luppi quema la lana? Parece un poco antidemocrático.

Yo no lo veo como antidemocrático. Lo veo como una cosa muy ideologizada de Luppi. Ellos están entrando en un esquema totalmente burgués. Porque tienen algo se aferran a eso poco que tienen y se olvidan de todos los principios por los cuales se formó la cooperativa. La idea de Luppi es que vuelvan a estar como al principio.

¿Es de otra época?

Estos personajes son de otra época, son muy arcaicos. En sus convicciones, en su ética.

¿No es contradictorio que Luppi encuentre un lugar en el mundo ahí?

Lo del lugar no lo veo como una cosa geográfica. Se encuentra cuando uno se encuentra a sí mismo y hace lo que quiere hacer. Va más por el hacer que por el lugar donde se hace. Si uno tuviera que continuar la historia de lo que hace Luppi, creo que seguiría ahí luchando y de última se metería en la represa para tratar de sindicalizar a los obreros. Está todo muy atado a la posición ideológica de Luppi. Tiene que ver con algo de lo que él sí es consciente y es que el proyecto masivo se ha perdido. Lo que puede funcionar son proyectos mucho más chicos, en comunidades más cerradas. Si su lugar no fuera éste, sería uno muy similar. Lo que no volvería a hacer el personaje de Federico es volver a militar en un movimiento político grande. Hay una cosa que estaba en el guión pero lo sacamos porque era muy largo. Luego de que le dice a Pepe que habiendo perdido la guerra quería darse el gusto de ganar una batalla, se lo ejemplificaba con el caso de los maquis en España. Veinte años después de que ganara Franco los tipos seguían luchando. Y cuando les preguntaban para qué luchaban, si ya había ganado Franco decían: "Para que sepan que estamos".

¿Cómo ves el personaje de Cecilia Roth?

Cecilia acompaña al personaje de Luppi. El en ningún momento va a flaquear porque ahí está parte de su placer, poner en práctica su ideología y sacarla adelante. Lo que a Cecilia la hace flaquear es la falta de practicidad, lo que ella ve como algo que no va a funcionar. El personaje de Cecilia es más sensual, va más a lo práctico. Piensa que quizás estén perdiendo el tiempo. Es también el personaje más contradictorio. La idea de que el geólogo sea español no es arbitraria. No se enamora del personaje de Sacristán sólo por cómo es ese personaje, sino porque el tipo viene del primer mundo en serio, de un país que ella ha conocido, con un consumo del carajo, donde ha vivido desligada de todo tipo de compromiso político, casi como turista. Disfrutó mucho de esa época sin quilombos políticos. Tiene ese mundo de nuevo al alcance de la mano, basta con que diga que sí, se enganche con el gallego y se las tome.

¿Políticamente, qué son los personajes?

Ella viene del peronismo. Luppi no, además lo dice claramente: "izquierda infiltrada", es un tipo de izquierda, supongo que no PC pero de izquierda y cree que la única forma de cambiar la cosa es infiltrándose en el peronismo. La monja sí es peronista. Yo estoy en la izquierda, no soy peronista, no fui nunca infiltrado. Nunca pensé que la infiltración pudiera copar el peronismo como para modificar la cosa.

El tratamiento del tema de los desaparecidos es distinto del habitual. Hay como una distancia que les da otra dimensión a los personajes. ¿Cómo pensás que lo va a ver la gente?

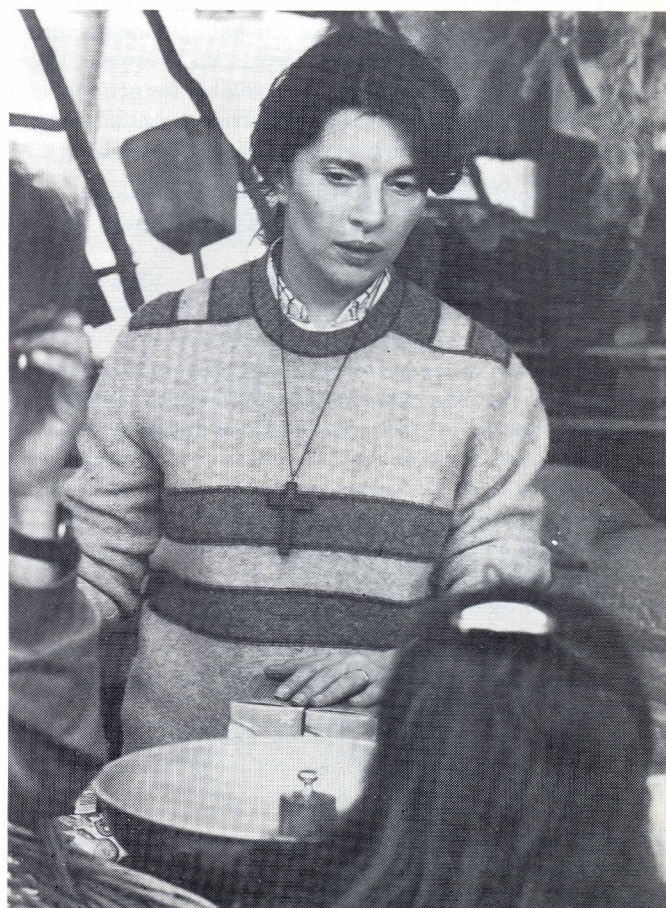
Como algo que ha sucedido, que está ahí y no se debe olvidar. Si yo evito la denuncia es porque doy por sentadas muchas cosas que para mí no son materia de discusión. Para mí hubo un plan represivo perfectamente orquestado. Y ésa es la actitud que transmiten los personajes. Esto pasó, fue una época del país. Bueno, a sufrirlo, a vivir con esto y a joderse. No entraría a discutirlo porque no hay ni por dónde empezar a discutirlo.

Hay un cierto optimismo en la película a pesar de que todo el mundo sale llorando.

Es que está el pibe. Yo no quise que al final reafirmara los conceptos del viejo o su ideología. Quería que fuera más ambiguo, que siguiera buscando. Pero lo que queda claro es que un pibe que fue testigo de todo esto, que entendió qué era lo que le pasaba a todos ellos, tiene que tener la misma fuerza y la misma ética que todos los que estaban ahí. Por eso está contada como un flashback. Es una manera de decir que la cosa sigue.

¿Por qué no filmaste la muerte de Luppi?

Siempre me planteé esquivarla en el guión porque quería esquivar la cosa melodramática. No me resultaba





importante mostrarla. No podía llegar de un salto a la muerte aunque era bastante cercana en el tiempo.

Hay una cosa en común entre *Qué verde era mi valle* y esta película y es una oposición entre lo positivo de la ilustración y el progreso presentado negativamente. ¿Cómo lo ves?

No es que intente atacar el progreso, sino cómo se maneja este progreso. No estoy por una vida salvaje y pastoril. La ilustración, los libros, la cultura, el ser geólogo no creo que marquen un rumbo. El desarrollo intelectual, la capacidad que tengas no significa que vayas a ir para un lado o para otro. Eso depende de cosas más simples, de la ética personal, de cómo te formaste y qué valores te hicieron respetar. Podés ser un bruto o un ilustrado y nada indica que por ser una cosa u otra te vayas a ir a la mierda.

Es una película que pasa entre gente de Buenos Aires que vive en ese lugar. Hay una ausencia de los lugareños.

Yo quería dar una idea de enquistamiento de ellos en el lugar. A propósito traté de no mostrar una mayor participación de la gente de allí. Para marcar este distanciamiento de los personajes con respecto al lugar en donde están. Por otro lado, no le hacía mucho a la historia. Contar la historia de estos tipos me llevó dos horas y cuatro minutos. Si me pongo a contar en profundidad las historias de los que los rodean me queda una película de tres horas. La única alternativa habría sido que el pibe tuviera algún amigo, pero también la deseché porque quería dar idea del pibe desterrado, que lo han sacado de su medio. No tiene amigos, su único amigo es la lectura.

El pibe dice que no se vuelve loco por los paisajes y vos los mostrás medio a escondidas, al principio los tapás con los títulos.

Es un poco una manía mía. A mí me gusta mucho viajar, pero me di cuenta de que no viajo por los paisajes. Es otra cosa lo que me atrae, más que nada la gente.

Ese principio con el micro que llega desde la nada es una referencia a los westerns.

Cuando hice la estructura yo me planteé, ¿a qué se parece

esto?: bueno, a un western. Y después las cosas aparecen por gusto, por intuición. No es buscado. Te sale solo. Y si te gusta tanto el western como me gusta a mí, te sale naturalmente.

¿De dónde sale eso de "frontera"?

Es de un crítico español, Manolo Marinero, que empezó a romper las bolas con ese término en los 70. En cierto ambiente intelectual de izquierda de España todavía se sigue usando. Está puesto para pintar ese ambiente, para el personaje de Sacristán. La discusión a la salida del cine es un poco un homenaje al western, pero fundamentalmente da información sobre los personajes. Incluso había una conversación más larga que después se sacó. Los

personajes de Luppi y Cecilia hablaban del cine intelectual década del 60, la onda Bergman, Fellini, el cine europeo. Y el gallego los cargaba, les decía "A uds. les gustan las películas rusas, Bondarchuk, Eisenstein, váyanse a cagar con eso". Lo quité porque era demasiado cinéfila toda la charla. A este tipo de personajes tipos de una izquierda muy dogmática, les gustaban esas películas. Yo me acuerdo de que en la época del Lorraine tenía discusiones y me miraban como a un pelotudo. "Este pobre imbécil se va a ver *Una trompeta lejana* de Walsh y le gusta, y dice que le gusta el cine". Yo me iba a la mitad de *El desierto rojo* y me puteaban.

Hay una imagen que tiene bastante fuerza simbólica al final, cuando el chico arría la bandera.

Sí, pero fue casual. Viendo la película me di cuenta de que se iza la bandera al principio y se arría al final. Fue absolutamente circunstancial. Viéndolo con la película terminada es un símbolo perfecto.

Dos curiosidades para terminar. ¿No había peligro en la escena en que el carro cruza por delante del tren?

No, porque al estar la cámara fija vos cortás uno o dos minutos y no se nota. El primer día lo probamos de verdad pero era muy riesgoso. El temor era que el caballo se asustara y se parara de manos, se fuera contra el tren.

Y por último, ¿Luppi aprendió a esquilar?

Sabe. Laburaba en un frigorífico. Laburaba ahí y estaba en un elenco vocacional de Berisso. Tenía un campo, sembraba trigo y esas cosas. El sueño de Luppi es tener un campo, retirarse de todo este quilombo y estar feliz, pero por su profesión no lo va a hacer nunca. Salvo que estuviera en Hollywood: le pagan cinco palos por una película y se va dos años a descansar al campo.

Se puede ir a vivir con Solá.

Lo de Solá es más por lo ecológico. Lo de Luppi es por la cosa pánica.

Entrevista de Pedro B. Rey, Flavia de la Fuente, Gustavo Noriega y Quintín

Un lugar...

Shane en San Luis

por Gustavo Noriega

Amanece. El paisaje es abierto, inmenso e inmóvil. A lo lejos se acerca un forastero. No a caballo sino en micro. Porque esto no es Arizona sino San Luis. Y no es el siglo pasado sino ahora. *Un lugar en el mundo* comienza con una imagen que refiere a las películas del Oeste. Y la estructura general del film, más compleja, tampoco es ajena al género.

El western ha cantado habitualmente la travesía del héroe solitario, símbolo del origen de los EE.UU., navegando —buscando su lugar en el mundo— entre el establecimiento de la Ley y el desvaneciente reinado de la Barbarie. Alternativamente —y paradójicamente— las categorías de este caballero errante se opondrán al caos favoreciendo el desarrollo del progreso o serán un canto nostálgico a los valores individuales, prontos a ser barridos por la sociedad. De acuerdo con su momento en el desarrollo del género el destino de este pistolero será el establecimiento e inserción en el nuevo orden (*La diligencia*), el vagar eternamente en la inmensidad (*Shane*) o la muerte enmarcada en un clima de decadencia y desaparición (*La pandilla salvaje*).

El western más estilizado y arquetípico ha sido *Shane*. En aquella película de George Stevens el forastero errante (Alan Ladd) llega desde la nada al hogar de Van Heflin, ocupado con su esposa (Jean Arthur) y su hijo en la utopía de crear una granja en semejante desierto. Los enemigos son los dueños de la tierra, poderosos y pendencieros. Shane los ayudará a vencer en su lucha conquistando de paso el corazón de la mujer. En el transcurso de la batalla es obligado a matar: su pasado de pistolero se le impone y hace imposible su inserción en la sociedad. Debe partir y perderse en la inmensidad dejando atrás los gritos desconsolados del hijo de Van Heflin y la silenciosa angustia de la esposa.

Un lugar en el mundo repite el esquema pero lo modifica significativamente. Es verdad que un extraño (Sacristán) llega a una casa ubicada en el medio de un paisaje desolado. Es verdad que allí también un hombre (Luppi), idealista y testarudo, trabaja duramente y se enfrenta con

los poderosos. Y es verdad finalmente que el visitante se hará amigo del hombre, deslumbrará al hijo (Baty) y desgarrará el corazón de la mujer (Roth) para luego partir. ¿Estamos entonces ante una remake (como *El jinete pálido* de Clint Eastwood) o una de esas películas homenaje que parecen un catálogo de guiños cómplices entre el director-historiador del cine y su público avisado? Nada menos cierto. Aristarain rescata una imaginería bella y eficaz —la del western— habitualmente desdeñada por nuestra *intelligentzia* y la pone al servicio de su historia. Lo que el director nos cuenta en esa historia es la continuación de *Shane* (como si fuera *Shane II* o *Shane en San Luis*) y no una mera representación. Lo que sucedió es que después de todo la familia de Van Heflin fracasó en su intento de crear un jardín en el desierto. Ganaron los poderosos y la familia debió huir a un lugar alejado. El nuevo Van Heflin, Federico Luppi, terco como una mula, se establece ahora con su familia en San Luis para organizar la cooperativa a espaldas de los poderosos. El viajero imprevisto no es una reedición de aquel pistolero sino su contracara moderna. No viaja, como aquel mítico Alan Ladd, desde la ilegalidad a la legalidad, de la ley de la selva a la utopía. El geólogo Hans viene de la utopía (fue anarquista) para finalmente instalarse al amparo de los poderosos (trabaja para la Tulsaco). Como aquel personaje de *Shane* al que se le impone su propio pasado, tampoco le resulta fácil su nueva situación: su corazón sigue más del lado de los utópicos que del de los poderosos que le pagan el sueldo. Por último, estos utópicos son alcanzados y derrotados nuevamente por los dueños del botín, sin poder darse el gusto de ganar al menos una batalla habiendo perdido la guerra. Como un personaje heroico de sus queridas películas americanas —y emparentado con este maestro encarnado por Federico Luppi—, Adolfo Aristarain navega contra la corriente de la mano de una hermosa película que tiene mucho de paradoja. La paradoja es que el western y las ideologías han muerto. Y que a contrapelo de estos decesos Adolfo Aristarain ha hecho un western ideologizado pero lleno de vida.

Entrevista a Cecilia Roth

“Lo que se dice una película...”

¿Qué te pareció la película?

Me encanta. Me cuesta verme a mí y a la película después de participar en ella. Pero siento orgullo de haber estado en esa película. Tengo ganas de defenderla a toda costa. No siempre pasa con los laburos que uno hace. Muchas veces te sentís un apéndice.

Esto no te pasó muchas veces...

No muchas. Proporcionalmente a la cantidad de laburo que he hecho, no todo el tiempo. No mucho. Y es bueno que no pase mucho, porque cuando pasa es una sensación única.

¿Por qué te sentiste tan partícipe en general?

Desde el vamos, hace dos años, cuando Adolfo me dio el libro y me mató. Además tenía que ver con cosas de historias mías. La sensación que yo tenía era que mi vida no tenía nada que ver con la vida de esa mujer, pero que podría haber sido así. Que mi historia fue otra pero que salíamos de lo mismo. Y que nos envolvía lo mismo. Además yo conozco muchos personajes así. Sé de esta gente y parte de mí tiene que ver con eso. Y me pasó una cosa tremenda que no me pasó nunca con un guión: no paré de llorar desde que lo

empecé a leer hasta que lo terminé. Me mataban las situaciones que planteaba. El dolor, estar quebrado así para siempre. Y además, una cosa que tiene el libro, y que la película también tiene, es que lo que le pasa a ella es que está haciendo una elección en la que hay que decidir no entre blanco y negro sino entre colorado y verde. Es una elección con mucho de pérdida. Y eso es lo más doloroso. Es tan sutil la decisión o la elección que ni siquiera sé si se la plantea. Que queda en el aire, que algo se convierte en parte de su vida. Hasta que deciden por ella de alguna manera. Bueno, en realidad, creo que deciden por ella las situaciones, las circunstancias.

¿Vos qué habrías hecho?

Creo que en ese contexto habría hecho lo que hizo el personaje. Seguirlo a Luppi, seguirse a ella. Ser coherente con la vida que eligió. No la traición, obviamente. Porque si se convierte eso en una traición, se empequeñecería la historia.

Enamorarse no es una traición.

Claro. Enamorarse no es una traición. Pero sí dejarlo.

¿Por qué se enamora tanto Ana de Sacristán?

Yo no sé si le queda tan claro a ella que lo que le pasa es que se enamora. Creo que le muestra lo que ella tuvo en un momento y ya no tiene. Y que no va a tener nunca más. Y que ella, en un momento lo dice, extraña más España que Buenos Aires. Creo que no es solamente un hombre sino que es el hombre que Federico no fue. Es una historia en la que juega mucho eso del podría haber sido y no es. Y ya pasó, el futuro ya pasó también. Está todo cantado desde el principio. Es como si le pusieran de nuevo, otra vez, la posibilidad de decidir sobre lo mismo. Es muy duro. A mí el personaje me descarnaba todo el tiempo. Me daba mucha melancolía.

¿Cómo te llevaste con Gastón?

Muy bien. Muy bien. No es fácil el entorno familiar de este chico. Y es increíble. Se le nota que se va a salvar. ¿Viste cuando decís a este tipo se le puede cagar la vida pero éste se va a salvar porque la tiene clara? Quiere vivir, vivir. Y se dio cuenta de que le empezaba a gustar ser actor. Que le empezaba a gustar lo de las emociones y eso de vivir otra vida distinta de la de uno. Fue notorio.



Muy buena relación con él.

¿Tuvieron dificultades porque él no era actor?

No, nada. Entregadísimo.

¿Cómo ves la relación de tu personaje con el de él?

Creo que está más cerca de una relación con un hermano que de una relación con un hijo. No sé si el tener un hijo me habría ayudado a entender la relación con él. La complicidad, la cosa seductora y contenedora pero con mucho de fraternal. La relación con el personaje, Adolfo la plantea con una distancia física, tanto de Federico como mía con el pibe. Porque creo que Adolfo también es un poco así. Que es un vasco que cuando te abraza no sabés lo que es. Lo que le cuesta.

Ya habías trabajado antes con Aristarain...

Había laburado bastante con él antes. No como director. Porque yo hice dos películas antes de irme aquí en Buenos Aires que eran *No toquen a la nena* y *Crecer de golpe*. Y en las dos Adolfo era asistente de dirección. Y nos amamos. Super enganche. Yo lo admiraba y le prestaba mucha atención a sus indicaciones...

Deben ser muy distintos Almodóvar y Aristarain...

Sí, son distintos. Pero todos los directores en un set son directores. O sea, que las personalidades distintas convergen todas en un mismo "¡Cámara, acción!".

¿Y cómo es en la dirección de actores?

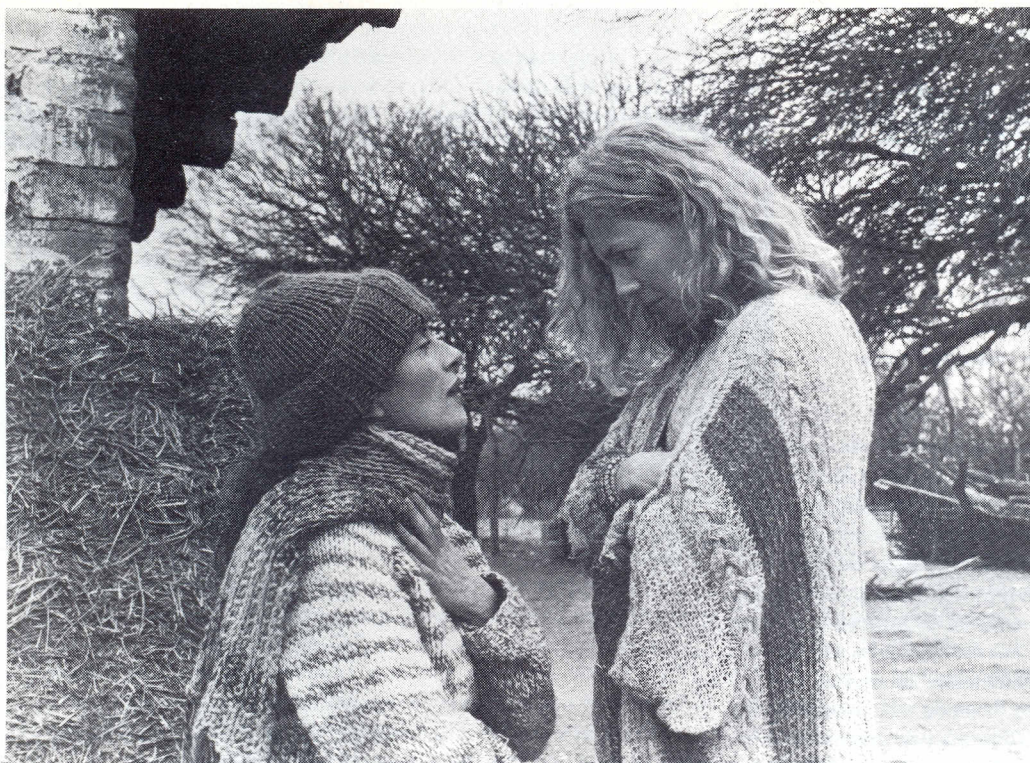
En esta película en particular las puestas las hacía a partir de los movimientos de los actores. Sobre todo, en interiores.

¿Cómo fue filmar las escenas de las comidas? En las dos llorás.

Comentábamos con Adolfo... Che, es la quinta vez que lloro. Y él me decía "Mirá, hay cinco momentos en la película en los que tenés que llorar". Fueron bárbaras las escenas de la cocina. Complicadísimas de hacer porque era en un ámbito muy muy pequeño. Hacía mucho calor, por las luces y por la gente que había. Sin embargo, parece que estuviéramos solos en la cocina. Y, sobre todo en la primera, que para mí era complicadísima, todo el tema de mi hermano y todo ese mambo. Cambiar así...

Se vienen cagando de risa y de pronto...

Sí, Adolfo había puesto un skate sobre la mesa con la cámara arriba para ir acercándose a mí. Hacía dos días que estaba con la historia del skate, del skate, del skate. Cuando llegó el momento de hacer la toma, el skate hacía ruido, se desviaba. El sonido era directo. Era tremendo. Entonces, cinco tomas. Seis tomas. Y yo estaba haciendo esa escena, que no era fácil en ningún sentido. Yo estaba reconectada y cargada..., pero de tantas veces que la hicimos me bloqueé. Se cambió el skate, se puso cámara fija, y después se fue haciendo de otra forma. Pero yo me había bloqueado. Entonces, Federico me agarra, me lleva a un costado y me dice "¿Cuántos años tenía tu hermano?". Como una cosa puntual que te abre el mundo. Y



buahhh!!!! “¡Cámara, acción!” Y despertó todo. Estaba todo adentro.

Esa escena de la despedida de Sacristán, que no lo soltás...

Adolfo sacó un par de cosas al final. Tiene que ver con lo que hablábamos antes de la traición. De la no traición, de la honestidad del personaje. Originalmente, ésa no era la despedida final. Después, ella iba a la estación de tren y veía pasar al tren. Y el nene la veía. El tren pasando... El tren pasaba al lado mío y yo lloraba... La sexta vez... (risas) Y entonces el pendejo venía con el caballo y veía esa situación. Era como hacer una traición a escondidas del otro.

En la despedida, Luppi se la banca...

Totalmente. Se la banca y entiende sin hablar de la situación. En la escena cortada había una cosa sottovoce que no hacía bien al personaje, ni al de Luppi ni a ninguno de los otros.

Aristarain dice que, para él, cuando tu personaje se va con Sacristán, no pasa nada.

No, no. No pasa nada. Y, además, están metidos en una situación muy concreta. Y ante todo, ella es una profesional. Lo que más le importa es la gente, el parto... En esta escena hay algo de no claro que me gusta. Podría ser que algo hubiera pasado, a lo mejor se dieron un beso, a lo mejor hablaron y se dijeron “Yo te quiero. Pero no puede ser”. Y basta. Algo, seguro, que no sabemos nosotros pasó. Pero no sé si hicieron el amor. No creo. Pero sí, yo como personaje sí pensaba que algo se había especificado que no estaba antes. Alguna mirada. Algo había cambiado.

Aristarain dijo que si hubiera habido un desborde pasional, ella se lo habría dicho a Luppi.

Sí, sin duda. Son esas relaciones de pareja militantes. Sí, que se bancan todo.

Aristarain dice que en general hay muy buen clima cuando filma... ¿le creemos?

Sí. Cuando era asistente pegaba unos gritos... Asustaba a la gente.

Ah, ¿sí? ¿Se calmó después?

Como director no le hace falta. Tiene un asistente que pega los gritos. Era genial como asistente. Pero era como una especie de máquina de putear. Como director es una calma absoluta, tranquilísimo. Espera... Vuelve a hacer... Habla, viene, va... Pero no se le mueve un pelo si tarda algo. Nada. Es muy calmo.

No se pone de mal humor...

Jamás. Si está haciendo lo que más le gusta en la vida.

El dice que se divierte mucho...

Mucho, muchísimo.

Había un clima muy muy distendido.

Vos sabés lo que pasó... Incluso creo que pasa mucho en los rodajes en

exteriores. Cuando todos viven juntos en un hotel lejos del mundo, creo que sanamente se potencia lo que nos hace parecidos, se obvia aquello que nos distanciaría en una situación de convivencia normal, no de trabajo. Uno sabe que tiene que estar dos meses trabajando con esta gente queriéndola, emocionándose y viviendo bien, lo mejor que se pueda. Entonces uno potencia lo más parecido que tiene con el otro. Y eso creo que pasó muchísimo en el rodaje. No es falso eso de que mientras se está rodando una película, uno siente que es para toda la vida. Que no podés entender cómo se puede llegar a tener otro peinador. “No, yo quiero el que tenía antes”. Y luego viene otro, y te enamoras del otro. Es así, es así. Pero hay películas que son más que otras y *Un lugar en el mundo* lo es claramente. Fue muy grosso.

¿Vos estuviste los 50 días de la filmación? ¿Cómo fue estar ahí?

Merlo es un lugar muy particular. Campo total. Un hotel. Tres restaurantes. Y estar todo el tiempo juntos de aquí para allá. Todos en un estado de carne viva. Me da la sensación de que pasaba eso. Que era todo no cargado, para nada. Como sensibilizado a mil, todo. Y que tiene que ver con el libro, y tiene que ver con el clima que plantea Adolfo en los rodajes. En los que todo es a flor de piel. Totalmente.

Con la gente de ahí... ¿tuviste contacto?

Sí, muchísimos. Bueno, de hecho la casa que se supone que es nuestra casa es de una familia que vivía ahí. Y a la que le pusieron luz, antes no tenía. La familia vivió durante el rodaje en casas rodantes. Compartimos con ellos todo el tiempo. Maravilloso. Y los chicos del colegio eran chicos de la zona. Estábamos permanentemente con ellos. Y es como que te cambia un poco la visión de todo. Estábamos tan metidos ahí. Eramos tan parte de todo eso. Las chicas de producción se fueron la semana pasada de visita a ver a la abuela, como le decíamos todos a la dueña de la casa. Sí, sí. Eran relaciones muy fuertes. Yo tengo unos dibujos que me hicieron los chicos de la casa, alucinantes. Fue muy fuerte. Fue tristísimo el final. Una película. Lo que se dice una película.

Entrevista de Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega

Desencuadre del cuadro

por Rodrigo Tarruella

El hombre sin belleza se muere. Juan L. Ortiz

Algunas puntas de flechas:

1) *Visión del mundo, ética, ideología.* Después de la caída de la Casa Stalinista el mundo se alineó/alienó en la ciénaga de enfrente, la letal y *contra natura* Economía de Mercado o Sociedad de Consumo (cf. declaraciones de Laurie Anderson tras el derribe del Muro y las obras completas de Marco Ferreri). Los náufragos de la Utopía deambulan erráticos por el contaminado planeta, huérfanos de padres & códigos (ver films del profeta Nick Ray, los de Wenders, etc.), recalando algunos en dudosas estaciones de sectas pseudorreligiosas —cíclico en los fines de milenios & en los derrumbes de civilizaciones—, alimentando chantadas peligrosas. Otros adhieren al cambalache posmodernista, ilusión cosmopolita producto de 20 años de gobiernos ultraconservadores (a partir del proyecto Reagan-Thatcher) que, paradójicamente, están destruyendo el planeta. Esta ideología del “úselo & tírelo” adora resultados y productos, ignorando o tapando de dónde vienen. Imágenes de TV hasta el día que se corte la corriente. “La gente de aquí se ha convertido en la gente que finge ser” (poema de Sam Shepard, 1981). Resultados de la Gran Guerra Económica: lavado de cerebro de la población mundial (como en Orwell, Bradbury, Matheson, *Invasion of the Body Snatchers* de Mainwaring-Siegel, etc., etc.). Cultura de Amnesia. Amebalandia. Baste citar la Guerra del Golfo & los resultados de las últimas elecciones en nuestro país. En cine, como en todo, se suele confundir visión del mundo, punto de vista, con ideología. La ideología es generalmente social, política, coyuntural, efímera. Depende de quienes gobiernen, puede durar 50 años (circa) como en la ex URSS, más de 30 como en la España franquista o varios siglos. Esto depende de códigos, de dogmas, iglesias, partidos, sectas triunfantes, Padres y catecismos. La visión del mundo en cada artista verdadero es fatal, única, toca todo, traspasa todo, ilumina las peores noches, no depende de él que es sólo un *medium*, un cruce de elementos. Ningún artista puede tomarse en serio. Ahí aparece el *ego*, ese diablito, y la obra se le va a la mierda. Esta visión es natural, fatal, cierta, aunque el cine y todo arte son artificio. Fracasa si es forzada o pretendida. No es intelectual, ni pensada. Nadie vive o crea pensando. Tampoco analizando, aunque haya momentos para el análisis. “Cuando estoy creando no analizo”, decía Eisenstein, cuya obra fue impulsada por una creencia que le dio vida y que, a la vez, lo frustró creativamente. La ilusión cartesiana llega con su logo de “Pensador de Rodin”: “pensar la realidad”, “repensar el país”, “repensar el pensamiento insigne del Dr. Re” y todas esas chantadas que abrumen avisos en los diarios. Como esa de “Unase a nosotros. Venga a vernos y piense solamente en positivo”. Demencia insigne. Como dice mi amigo Gustavo Castagna: “Mucho tiempo libre”. Sigo, ya que a mí el tiempo me apura. El cine encierra una paradoja: requiere una preparación

racional, consciente, cuidada, para después poder jugar, dar rienda suelta a lo inconsciente, lo irracional, el sueño. La mayoría de las veces nada es más aburrido que el momento de una filmación. Muy pocos cineastas en la historia logran transmitir *la vitalidad incierta y azarosa del instante* en los planos y secuencias que quedarán. Igual, como señala Godard, siempre, toda película es un documental de algo, siempre. Es la estructura primaria de la imagen. Documentales de la llegada del tren a la estación (ahora y en Argentina no se consigue), de Olivier o Dustin Hoffman o Emil Jannings o Alcón sanateando, de multitudes nazis, de mineros bolivianos, de la liberación de París, de la preparación del pan, de mapuches, etc. La estructura demencial hipercontroladora e hiperconsciente del mundo actual está matando la vida cotidiana. Uno de sus resultados es un cine agonizante. Los registros de los suspiros de un muerto múltiple.

2) *Maestros de errabundia.* Buñuel, Welles, Fuller. Tres poetas vagabundos del cine, tres tristes tigres errantes de exilio e imágenes. Cada uno de ellos es una lección de ética para todos los que puedan entender. “Belleza es verdad y verdad es belleza...” Cada una de estas “lecciones” son para cualquier época y lugar. Lo contrario es literalismo sociológico o historicista. Esas plagas que nutrieron y nutren las historias del cine y las gacetas (“críticas”) de diarios y revistas. Sus ejemplos son metafóricos, como la vida misma. Metaforizar, cambiar, trastocar, jugar, traicionar, destrozar para construir otra cosa, “decir una cosa por otra”. Los tres tocan una de las médulas del cine: ser sutilezas para mayorías. Aunque las mayorías vengán bastante degradadas últimamente. Partir de cosas chiquitas, de temas despreciados, de textos del basural común. “Para hacer un film todo sirve, desde una receta de cocina hasta el viaje a la Luna” (François Truffaut, acuñador del término *auteur*). Sus “lecciones” no les pertenecen; son para toda la tribu humana de cualquier época (cultura, transmisión, apuestas a lo perenne), como la mayoría de las cosas que uno hace (que sirvan o no es otro cantar).

Buñuel, Welles y Fuller hacen sus films en distintos países, muchos. Fuller es anarquista consciente y confeso, Buñuel, la combustión iluminatoria (poesía, humor) que se produce al mezclar educación jesuítica, entomología, Fabre, Sade, códigos narrativos del siglo XIX y la revolución surrealista; Welles combina barbarie, liberalismo yanqui, radiofonía (la voz), teatro, Shakespeare, y la paradoja Aristocracia-Democracia, más la marca infantil de Oriente, ilusionismo chino y cinematográfico y el síndrome de la “niñoprodigiez”. Pero todo esto no es lo que debe interesarnos. Estas son las combinaciones de combustión personal. Lo que importa es la coherencia ética-estética con ellos mismos. Esta coherencia habla de algo diario, cotidiano, continuo, más allá de las modas, las ideologías y los cambios mundiales. Como señalaba D. H. Lawrence, la peor tara de nuestra época consiste en el pecado contra el Espíritu Santo. Por *Holy Spirit* Lawrence entendía el respeto que cada uno tiene por sí mismo, disuelto en sectas, partidos, ideologías y en la maquinaria embrutecedora del capitalismo. Lo que convierte a Fuller en maestro, ejemplo vivo para todos nosotros, presencia, personaje, signo y símbolo en infinidad de films de cineastas que lo admiran, no es sólo su obra sino todas sus actitudes en la vida (gracias a las cuales pudo y puede filmar así). El placer de vivir y filmar, su libertad, el no venderse.

Continuará en el próximo episodio, en esta misma sala.

Greenaway, el conspirador

Contrastando con los desnudos aparecidos en el número 2, presentamos una visión que valoriza la obra del director británico a la luz de los movimientos estéticos europeos de los siglos XVII y XVIII.

por Daniel Ricardo Hakim

Quizás uno de los más revolucionarios aciertos en la obra del cineasta británico Peter Greenaway (nacido en 1942) sea la combinación de elementos en forma aleatoria, provocando un verdadero laberinto de sentidos en el que el espectador termina siendo una mera víctima de una conspiración de significados.

No es mi pretensión dar una conclusión acabada del sentido de la obra de este sorprendente director, no por un hermetismo excesivo de éste, sino justamente porque la interrelación de significados en estas películas tiene la rara característica de autogenerarse indefinidamente, como en un juego de espejos, y de crear un increíble feedback semiótico.

Greenaway llega al cine desde las artes plásticas ("Me dediqué al cine por ser un mal pintor", declaró alguna vez), y en sus films nos invita a un posmoderno tour por dos mil años de cultura europea haciendo explícita alusión a grandes movimientos estéticos.

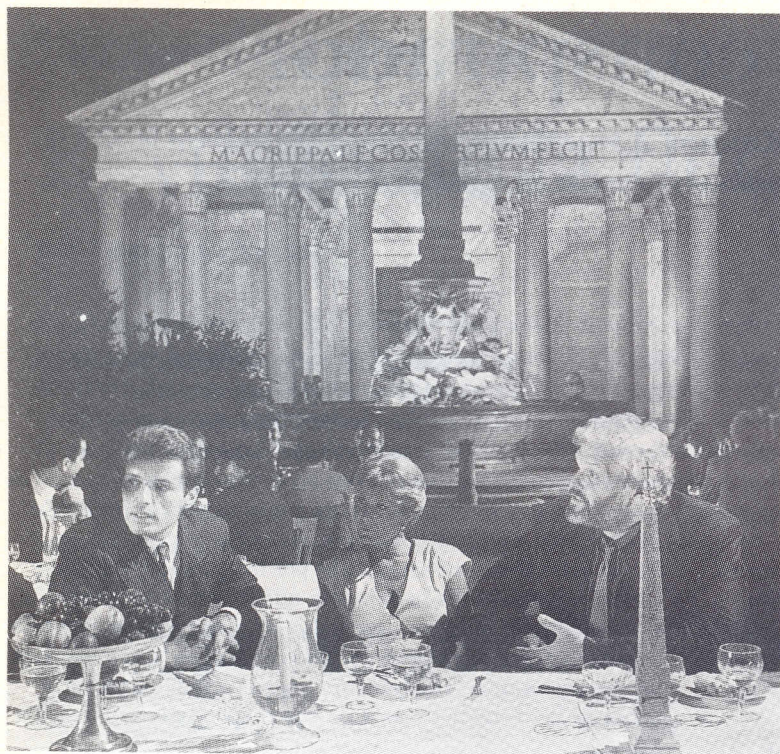
Pero hay uno en especial que le sirve a Greenaway para crear la atmósfera de tensa paradoja que tanto le atrae arrojar sobre sus desgraciados personajes, público incluido. Ese movimiento estético es el Neoclasicismo. Hagamos un poco de memoria enciclopedista. El Neoclasicismo surge en Europa a mediados del siglo XVIII en la antesala de la Revolución Francesa. El antiguo régimen es derribado por el imperio de la Razón y la burguesía. La ciencia se va imponiendo en el control que el hombre quiere ejercer sobre la naturaleza y la sociedad. A partir de las teorías de Bacon y Newton, el universo se va convirtiendo en una organización mecánica, matemática y previsible. El enciclopedismo de Diderot va marcando al sujeto en su ansia de conocer, a la vez que las ideas ilustradas del kantismo intentan crear un individuo lanzado a su propia instrucción intelectual y a la eliminación de los lazos que lo unían al poder monárquico y eclesiástico.

El arte, por lo tanto, debe organizarse y consolidarse en un sistema donde las líneas estilísticas deben conformarse como un tratado científico. Es la relación ciencia-arte-naturaleza que empieza en el Renacimiento y termina de consolidarse en este período: la naturaleza representada fielmente por el arte y el arte construido bajo rígidos patrones científicos. Frente al barroquismo ligado a la Contrarreforma y a la aristocracia, los cerebros de la revolución encuentran en la pureza del arte grecorromano la potente combinación de belleza, razón, armonía, simetría y grandilocuencia que el nuevo sistema exige. Haciendo hincapié más en su significado histórico y cultural que en sus implicancias estéticas, Greenaway retoma el rígido modelo neoclásico rescatando los conceptos derivados de éste: enciclopedismo, racionalismo, universos matematizados y equilibrio armónico.

Greenaway opta por introducir sus nudos temáticos y formales en este panorama, entrando en continuo contraste la corrupción, la escatología, la muerte, la conspiración y la

decadencia, con un mundo de bella perfección geométrica. Así, la paradoja se erige no sólo en una obsesión argumental, sino también en una personal concepción formal. De ahí el infinito laberinto de espejos del que hablábamos antes, que se crea en el interior de cada una de sus películas y en la relación de sus películas entre sí. En *ZOO* (1985), el críptico discurso científico enunciado en forma estrictamente académica por los gemelos Oswald y Oliver —símbolos de la simetría que invade a la fotografía, el montaje y la música— envuelve irónicamente el tema de la putrefacción de cadáveres. Todo el film es una búsqueda del retorno a una armonía simétrica original que existía antes de la absurda muerte de sus respectivas esposas. La





desbordante sapiencia funciona como una inútil herramienta para encontrar la razón de la muerte, y las conclusiones derivadas terminan siendo tan absurdas como la muerte misma. Alba Bewick, quien pierde su simetría en el accidente, al igual que los gemelos, debe amputarse la otra pierna para recobrarla. Asimismo, en los cuadros de Vermeer las mujeres aparecen sin piernas, por lo que la ecuación arte-realidad se invierte y Alba queda presa en las rígidas normas estilísticas.

Finalmente los obsesivos gemelos deciden filmar su propia putrefacción, pero el experimento fracasa por la acción de un enorme enjambre de caracoles (animal hermafrodita), símbolo de la perfecta simetría de la naturaleza, que es, como dijimos antes, aquello que los gemelos persiguen durante todo el film.

En el siguiente largometraje, *El vientre de un arquitecto* (1986), sin duda la película más clasicista de Greenaway, el arquitecto Kracklite empieza a gestar un cáncer en su vientre al mismo tiempo que su esposa concibe un feto. Kracklite compara reiteradas veces su vientre con el del emperador Augusto o, mejor dicho, con la fotocopia de una foto del vientre de una estatua de Augusto. Su identificación se debe a que el emperador fue uno de los que impulsó la creación de muchas de las maravillas arquitectónicas romanas. La tensión entre lo pútrido y lo bello vuelve a darse una vez más; en este caso, en la relación: vientre de una estatua romana-cáncer de Kracklite. Las categorías ideales platónicas se van filtrando por la base del film. Los arquetipos absolutos son

objeto de continuo copiado, y se reproducen infinitamente vientres que reproducen a su vez cientos de arquetipos clásicos que a su vez engendran miles de tumores en forma eternamente cíclica.

Esta estructura polarizada, arte clásico-tumor canceroso, funciona como código genético que repite generacionalmente la misma estructura: belleza-putrefacción, perfección-deformidad, Eros-Tánatos, vida-muerte, etc. Las sombras de una sombra vuelven a aparecer en la relación entre Etienne L. Boulée, arquitecto neoclasicista casi desconocido que nunca pudo llegar a construir un solo edificio, y Kracklite con su imposibilidad de dar a luz algún proyecto, ya sea la muestra sobre el mismo Boulée o un hijo propiamente dicho. El arte clásico grecorromano engendra al Neoclasicismo en la figura de Boulée, éste a su vez engendra al malogrado Kracklite, y finalmente éste es concebido por un Greenaway recreador del mundo clásico. En el último plano un giróscopo deja de rotar en una película que "gira" alrededor del eterno retorno y la inmortalidad.

Por el contrario, en *Conspiración de mujeres* (*Drowning by Numbers*, 1988) las categorías arquetípicas sexo-muerte se fusionan en un

elemento unificador: el agua. Los polos antitéticos hombre-mujer entran en colisión debido a distintos factores: celos, rechazo, insatisfacción sexual. La única manera de hallar placer es con el asesinato. Es precisamente en los momentos de mayor excitación sexual cuando las tres Cissie Colpitts (otra vez la repetición generacional) cometen sus crímenes ahogando a sus maridos. El agua funciona aquí como magma donde se funden las pulsiones sexuales y destructivas. Como en *ZOO*, los procesos inevitables de la naturaleza, en este caso la cópula y el crimen, están manejados por leyes estrictas que los sistematizan y organizan. En aquella eran los discursos científicos, en éstas son las reglas de juego que igualmente son absurdas. Como en la mayoría de sus films, la morbosa conspiración está sistemáticamente numerada, en este caso progresivamente catalogada del 1 al 100. Nuevamente los pitagóricos valores absolutos dibujan (*drawing by numbers*) una trama de engaños, corrupción y crimen. El universo lógico, matemático, sarcástico, infantil y moralizante de Lewis Carroll está presente de manera muy sutil en el film, y éste termina resolviéndose en una parábola sobre la soledad del hombre en un mundo donde el arbitrario rol que le correspondía ya no le pertenece. Cultor del sinsentido y del absurdo como Carroll, Greenaway otorga la orquestación de los juegos de la muerte a un inocente niño que se dedica a hacer juegos de palabras con una niña muy parecida a Alicia. Con absoluta ingenuidad, el niño no titubea en practicarse a sí mismo la circuncisión, ya que la mayoría de los personajes bíblicos que aparecen en pinturas clásicas y barrocas son judíos. Así como Carroll jugaba con la literalidad de las palabras en *Alicia en el país de las maravillas*, Greenaway juega con la literalidad de los íconos. Análogamente a lo que ocurría en *ZOO*, la realidad debe ajustarse a la tiranía del arte.

Su última obra estrenada —se espera ansiosamente la reciente *Prospero's Book*—, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989) se presenta como un provocativo happening y como un ejercicio de choque entre clasicismo y el barroco. El delincuente, representante del mundo

LA TRIBU

UNA RADIO NO COLONIZADA

➔

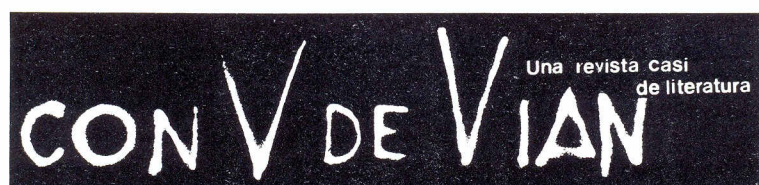
FM 88.7 MHz

Lambaré 873, Almagro
(1185) Tel: 89-0489

un canibalismo latente. Por el contrario, el amante, representante del mundo clásico, es un burgués intelectual, sobrio y callado. El punto de equilibrio entre estas dos fuerzas antitéticas es el cocinero que orquesta la trama a la manera de un director teatral. "El cocinero es una especie de artista porque combina una serie de elementos que dan como producto una obra de arte", sentencia en la mesa el delincuente. El director-cocinero organiza en diez actoscenas su película más polarizada, en la que los dos movimientos antes mencionados colisionan constantemente. Las escenas en las que el eje central es el delincuente están revestidas de un barroquismo exacerbado. Un cuadro que recuerda a *El entierro del conde de Orgaz* de El Greco sirve como fondo a la acción del delincuente y sus secuaces en el restaurante. Asimismo, éstos se asemejan marcadamente a los personajes del mural. Es en el garage donde se ve más claramente el choque estético. El plano está compuesto de una forma deliberadamente simétrica. El interior de los dos camiones alberga pescados y reses dispuestos de modo en extremo sobrecargado y manierista. Son como dos cuadros barrocos insertos en un gran plano de corte clasicista. A medida que la violenta trama avance, el cargamento de los camiones irá entrando en progresivo proceso de putrefacción. También es en el garage donde las escenas de mayor brutalidad serán perpetradas por el ladrón. A la inversa, en las secuencias donde el amante es el eje principal, los planos son objeto de una influencia clasicista (escenas de la biblioteca). Paradójicamente, el amante será asesinado haciéndosele comer su libro preferido *La Revolución Francesa*, objetivo culminante como dijimos antes, del enciclopedismo y el Neoclasicismo. El canibalismo, como forma de apropiarse de las características del devorado, va erigiéndose como nudo conceptual de esta metáfora sobre el poder y sus excesos. Finalmente, el ladrón es obligado por los revolucionarios —otra vez la conspiración— a comer al cocinado Michael. Película audazmente provocativa menos por sus imágenes viscerales que por la tácita inclusión del público dentro de la feroz crítica que hace Greenaway al impulso antropófago del hombre. Georgina le pregunta al cocinero cuál es la comida predilecta y más cotizada por sus clientes, él le dice "son las comidas negras, aquellas que representan muerte". Así como los asiduos comensales van al restaurante a comer muerte, el público va al cine a consumir cadáveres y sangre, parece decirnos Greenaway encarnado en el cocinero y asestando un poderoso gancho a la *mandíbula* de algunos espectadores hambrientos de violencia. En la última escena, Georgina, luego de disparar

contra su esposo, le dice, casi mirando al público, caníbal. La conspiración en el *El contrato del pintor* (1982) —segundo largometraje de Greenaway, aún queda sin estrenar *The Falls* (1980)— es llevada a las geométricas líneas de la mansión de los Herbert. El dodecágono compuesto por los doce dibujos encomendados a Mr. Neville dan lugar a éste a convertirse en un sujeto omnisciente y tiránico de la realidad. La sujeción de la realidad a los códigos artísticos se da en este caso en forma total. El dibujante controla dogmáticamente los doce ángulos de la casona teniendo en cuenta la luz solar que se proyecta sobre ella. A la vez hace uso a su libre capricho del sexo de Mrs. Herbert, incluida en el singular contrato. Pero inevitablemente las marcas de corrupción empiezan a aparecer en los fotográficos bocetos y el film se va transformando en un espinoso y cínico estudio de las apariencias. Desde las mudas estatuas de Hermes y Baco que se mimetizan en carne, pasando por los afectados ademanes de una aristocracia empolvada y pisando el umbral de su decadencia, y terminando con los indicios del asesinato de Mr. Herbert. Película cartesiana hasta la médula, opone a la creación artística la duda racionalista. "El buen pintor debe ser un poco ciego para poder anular los demás puntos de vista", le dice Mrs. Talmann al dibujante en un discurso digno de Descartes. Casi como en una tragedia griega, Neville vuelve a la mansión para visitar una vez más, pero ahora fuera de contrato, a la viuda Herbert. También para realizar el dibujo, que lleva el nada geométrico pero sí bastante peligroso número trece. Mr. Neville, considerablemente menos supersticioso que Greenaway, realiza su decimotercer dibujo casi en la oscuridad, sin *ver* realmente que está grabando su propia tumba. No es casual que la paradoja se cierre quemándole los ojos y los dibujos de un hombre que de por sí era ya un *poco ciego*.

De manera inevitablemente concisa —quizá no alcanzaría una enciclopedia— hemos visto cómo Greenaway arma concienzudamente una compleja y geométrica estructura sin fisuras. Un perfecto armazón clasicista y por momentos barroco se nos presenta albergando en su seno una ecuación matemática a resolver por el absurdo. Esta intersección de líneas paradójales se constituyen, como en aquellos cuadros de Escher, en un infinito laberinto de combinaciones que ponen en jaque a la razón. Eternamente rica en matices y de una unidad conceptual absoluta, la obra de Peter Greenaway se convierte, hoy por hoy, en una apasionante aventura vanguardista individual.



Nº 7 (mayo)

Inéditos de Georges Simenon y Julian Barnes

Testimonio: Memorias de un eunuco

Biografía: Los tres chiflados según Moe

Vertov, Mancera, Tinelli y los otros

por Jorge Laferla

Hoy, cuando volvemos a ver El hombre de la cámara, con la relación cine-televisión en plena crisis, resulta excitante constatar que, ya en 1929, para salvar el cine, Dziga Vertov no esperaba nada del cine y todo de la televisión. El hombre de la cámara no es una película sobre el cine sino contra y a favor de la televisión.

Jean Paul Fargier

A los amantes del cine y seguidores de los antiguos *Cahiers du cinéma* les resultaba desconcertante escuchar a Jean Paul Fargier en sus presentaciones públicas el año pasado en Buenos Aires cuando, reflexionando sobre la imagen electrónica, establecía constantes comparaciones entre el cine, el video y la televisión. La excusa de estas líneas es tratar de analizar el fenómeno de la recuperación y el efecto de la *cámara sorpresa* en varios programas de la televisión argentina en relación con la búsqueda de un efecto de realidad que renace en las artes visuales con el nacimiento mismo del cine.

André Bazin —padre del ideario de los jóvenes directores franceses del 60, Godard, Truffaut, Rivette & Cie.— tenía como obsesión la reflexión sobre la búsqueda del hombre de la realidad a través de la representación visual. En uno de sus escritos, "Ontología de la imagen fotográfica", haciendo un breve recorrido analítico por la historia de las artes plásticas, Bazin señalaba la aparición de la fotografía como momento de inflexión pues era el medio que provocaba definitivamente una determinada ilusión de la realidad liberando a las artes plásticas de esa tarea. En su extensión al cine, *el punto más alto de esa ilusión*, Bazin reivindicaba la obra de algunos directores del cine parlante, particularmente Rossellini, Renoir, Welles y Wyler entre otros, que buscaban reproducir la ilusión de un real a través del uso del plano secuencia y de la composición en la profundidad de la imagen. Efectos de puesta en escena que mantenían la unidad del tiempo y el espacio por oposición al montaje invisible hollywoodense o al de atracciones ruso que eliminaban la ambigüedad de la percepción según Bazin. A pesar de lecturas distorsionadas de la obra de Bazin en el sentido de reivindicar un naturalismo no elaborado, es constante en su obra la defensa del trabajo de puesta en escena y de la utilización de procedimientos muy elaborados para la construcción de una estructura más realista, independiente del contenido. La última frase del artículo mencionado sobre la fotografía expresa firmemente la idea: *El cine es también un lenguaje*. La querella del realismo está planteada desde el comienzo mismo del cine. En las primeras películas de los Lumière estaba ya latente el síndrome de la transferencia de esta falsa opción entre documental y ficción que iba a marcar la historia del cine. Por un lado, *La salida de la fábrica, La llegada del tren*, etc., por otra parte, las pequeñas historias actuadas, *El regador, El bebé*, etc.; en su mayoría relatos de una sola toma con cámara fija en los que ya estaba

planteada la diferencia entre el suceso reconstruido y el espontáneo, el cual se captaba a menudo con una cámara escondida. Muchos años después Griffith determinaba el discurso preponderante ficcional de Occidente, nacía el imperio de la acción a través del *découpage* y la *elipsis*. Tiempo después el director ruso Dziga Vertov inauguraba la historia de la puesta en escena del documental. Básicamente los *kinokis*, Vertov y secuaces, negaban la



Mientras que el cine ruso era otra cosa, no eran tampoco historias particulares. Uno se da cuenta perfectamente en El hombre de la cámara, que él quiere pasearse, llevar su cámara por todos lados, que quiere tratar de volver a los fenómenos más colectivos. J.-L. Godard

utilización de actores, la elaboración de guiones previos al rodaje, el estudio, las luces y demás elementos que implicaban la construcción de una situación frente a cámara. La idea principal era buscar y captar sucesos tal cual se manifestaran. Así y todo, las imágenes de las películas de Vertov eran muy compuestas y estructuradas ya en el registro con la cámara. Vertov recurría frecuentemente al plano detalle y fragmentaba constantemente el escenario variando de manera permanente el punto de vista. Se estaba frente a los hechos y la manera de captarlos era lo que marcaba la diferencia. El registro estaba mostrando la decisión de una selección y composición del espacio. Luego, en la etapa de montaje, se construía la verdadera estructura de la película a partir del ritmo de los cortes y la relación conceptual extremadamente elaborada entre las tomas. El cine ojo era el frenesí de la vida y la búsqueda de las maneras de mostrarla. Con el aparato televisivo esta historia de la representación de la realidad en las artes visuales iba a cambiar radicalmente:

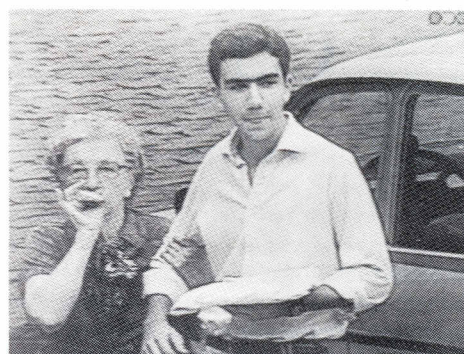
¿Qué es la televisión? Vertov ya lo había comprendido: es el

cine más la electricidad. Dicho de otra manera: el directo. Por primera vez en la historia de las representaciones, es posible que una representación coincida con la acción que representa. Jean Paul Fargier

Es obvio que Fargier hace referencia a lo específico del aparato televisivo y del video, y no a lo que constituye el standard masivo del parámetro televisivo. En su esencia la televisión iba a significar la posibilidad de transmitir en forma instantánea imágenes y sonidos. La imagen obtenida es de un carácter totalmente distinto de la imagen fotoquímica, pues esta imagen electrónica conformada en la superficie externa de un tubo de vidrio está en constante formación no estando nunca acabada en un instante. La relación con la percepción visual humana de la realidad mantiene una analogía de grado muy inferior a la imagen final resultante de la fotografía y del cine. Esto se iba a constituir en una de las paradojas de la Imagen Electrónica: por un lado, el sueño del directo hecho realidad; por el otro, una imagen que reproduce de una manera muy opaca la realidad. (La televisión de alta definición va a variar toda esta historia de la limitada definición de la imagen electrónica debido a que casi duplica el número de líneas que componen la imagen y por la tanto mejora notablemente la definición de la misma.) También Jean Paul Fargier analiza la película de Vertov, *El hombre de la cámara*, con una mirada particular que rescata la relación entre el cine y la televisión en las secuencias en que Vertov pone en escena el mismo acto de filmar como si el espectador estuviera asistiendo simultáneamente a la filmación y a la representación de esas imágenes. Esta instantaneidad iba a ser la esencia del invento que en ese mismo momento estaba en proceso de experimentación: la televisión.

En realidad ni siquiera es una idea mía ni tampoco de Fun. En 1919 Dziga Vertov fue el primero en utilizar una cámara oculta para registrar y mostrar lo que pasaba alrededor, Vertov se escondía para testimoniar reacciones. El es el verdadero inventor de la cámara sorpresa. Pipo Mancera

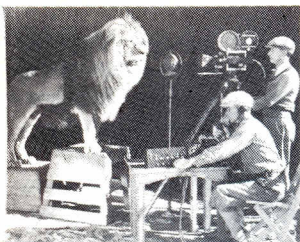
Lo que declara Pipo Mancera es interesante por varias razones. Primero, porque reconoce que la cámara sorpresa que se hacía en su mítico programa "Sábados Circulares de Mancera" no fue una idea original suya sino que provenía del animador de televisión norteamericano Fun. Una vez más se pone en evidencia la esencia del funcionamiento del *flujo televisivo* que genera una programación uniforme cuyo parámetro principal es siempre el mismo, repetir la fórmula del éxito, y diverso al mismo tiempo, que la imitación aparezca como algo diferente de lo que ya se hizo. Otro hecho importante es que en la época de Mancera, los años 60, la cámara sorpresa se hacía con una cámara de cine de 16 mm pues aún no existían equipos portátiles de videograbación con buena calidad de imagen. Y, por último, el reconocimiento de Mancera a Vertov en lo que respecta a la búsqueda de la sorpresa de un registro inesperado por parte de los participantes de una situación. Actualmente, y ya a 30 años de las primeras experiencias en las emisiones de los "Sábados Circulares...", varios programas de la televisión local encuentran en la cámara sorpresa uno de sus mayores atractivos. A pesar de la asimilación realizada por Mancera con el cine de Vertov, es importante marcar algunas diferencias: a) ningún registro de cámara sorpresa de la televisión es editado o montado combinando una variedad de puntos de vista de manera



conceptual. Por el contrario, la cámara se ubica en el mismo lugar y casi siempre en plano abierto. La única idea que guía la edición es pulir y ordenar las secuencias del registro en

bruto. Cada bloque con personajes diversos dura invariablemente una toma; b) todas las situaciones de las cámaras sorpresas son preparadas de antemano y no apelan a la búsqueda de acontecimientos espontáneos; c) casi todas las situaciones apelan al obscuro voyeurismo de la mirada sobre la falla del otro, el cual no sabe que es observado. (Es interesante el contrapunto que establecen los realizadores de la cámara sorpresa en "La TV ataca" cuando hacen "El Móvil truco", que funciona en forma inversa por estar la cámara visible frente al entrevistado y donde la parodia está puesta sobre la emisión en directo desde estudios.) d) A pesar de que siempre el aparato televisivo brinda la posibilidad de realizar y transmitir en directo, esto es cada vez menos utilizado por la televisión. (La búsqueda de la imagen de la realidad sumada a la posibilidad de la instantaneidad que tiene la tecnología de la televisión es cada vez más negada por la televisión cuyo recurso al material enlatado, que es previamente producido, implica el desprecio por la característica más propia del medio.)

Ideológicamente la televisión reivindica constantemente la emisión en directo y en la realidad se sirve cada día menos de la posibilidad de producir y emitir al mismo tiempo. Lo único en directo lo constituye la transmisión. El directo implicaría una pérdida de control sobre lo que sucede. Paradoja de la televisión, se usa cada vez menos la transmisión de hechos en directo a pesar de ser la característica que la funda y le da particularidad. El sueño de la realidad al instante se vuelve molesto y peligroso. En estos momentos y tras la Guerra del Golfo, uno de los sucesos televisivos con más rating durante el año 91, viene a instaurarse definitivamente lo que ironizaba la serie *Max Headroom*: la irrupción de la imagen virtual. La posibilidad de crear y transmitir imágenes de alto realismo a través de un computador ya sin la necesidad de usar una cámara. Imágenes que son recibidas como testimonio real. Todo el discurso sobre la realidad se relativiza y al mismo tiempo sigue estando la cuestión de lo real y su representación planteada de manera más dramática que nunca. La televisión comercial argentina ha uniformizado de una manera casi total todas las partes de su programación en base a la fórmula altos beneficios-bajos costos-repetición de la fórmula del éxito. Así y todo, sigue siendo el lugar privilegiado donde constantemente se pone en juego la relación de la mirada a través de un aparato de visión y sobre las maneras de cortar una realidad cada vez más confusa que al mismo tiempo aparece como una visión uniforme. En estos momentos el video —en definitiva se trata de la misma tecnología televisiva sin las plantas emisoras, la licencia y la posibilidad legal de emisión masiva— es el único medio que rompe esa visión unidimensional de la televisión y al mismo tiempo pone en escena todas las cuestiones de las miradas sobre la realidad no sólo de la televisión sino también del cine. Bueno, pero ésta es otra historia.



Carta desde Hollywood

por Ricardo Freixá

Hola, amigos:

Acaba de producirse lo que seguramente se constituirá en uno de los eventos cinematográficos de este año: el estreno de la película *Basic Instinct* (desconozco el título con el que se estrenará en Argentina, aunque debería ser algo así como "Bajos instintos").

Como ustedes saben, *Basic Instinct* es la última película de Paul Verhoeven (*El cuarto hombre*, *Robocop*, *El vengador del futuro*), basada en el guión de Joe Eszterhas (*Al filo de la sospecha*, *La caja de música*, *Traicionados*, entre otros) que ostenta el record de ser el guión mejor pagado en la historia del cine: tres millones de dólares.

Sucede que el estreno de *Basic Instinct* venía precedido de una verdadera avalancha de protestas, provenientes especialmente de organizaciones destinadas a la protección de los derechos de los/las homosexuales y de movimientos feministas, que trataron de provocar una reacción negativa de parte del público hacia la película.

La Organización Nacional para la Mujer (NOW), por ejemplo, calificó al film, en una declaración pública, como uno de los "más descaradamente misóginos de los que se tenga memoria".

Por su parte la Alianza de Gays y Lesbianas contra la Difamación (GLAAD), organizó protestas públicas de todo tipo, aprovechó la oportunidad para elevar su formal queja de que "ninguno de los estudios importantes de Hollywood ha producido jamás una película con una protagonista lesbiana con cualidades positivas, que mostrara sus partes buenas" y llevaron su boicot al imaginativo límite de hacer imprimir y distribuir volantes y camisetas en las que se revela el final de la película. Para un thriller del estilo de este film, esto último tendría que haber sido letal.

Frente a tanta presión, Joe Eszterhas, se vio obligado a hacer pública su defensa del guión, en una declaración que demuestra que: o bien las críticas no podrían importarle menos o que en el futuro debería procurar el consejo de un abogado. Afirmó: "los personajes y la historia explotaron hacia afuera de mí, llegando a la página ya completamente formados". Sentí que yo era sólo el conducto utilizado para transcribir lo que los personajes me decían a toda hora".

Agregó que no había visto aún la película terminada y completó su defensa diciendo que actualmente está escribiendo un guión (¿batirá un nuevo record?) en el que el protagonista, además de ser policía, es gay. Por supuesto, como era de prever, pese al escándalo (o tal vez gracias a él) el film arrancó en los cines con una fuerza tal que seguramente se convertirá en uno de los éxitos de público más importantes de 1992, si no el mayor de todos (aunque deberá competir contra *Arma Mortal 3* y *El regreso de Batman* que se estrenarán en junio y ya se anuncian como fenomenales).

Por suerte yo no llegué a ver los volantes ni las camisetas distribuidas por GLAAD y fui expectante a ver la película en la primera función del día del estreno, en un cine que, pese a estar ubicado en las afueras de Los Angeles y siendo las dos de la tarde de un día laborable, estaba lleno desde la primera hasta la última fila.

Como odiaría que me lo hicieran a mí, no haré ningún comentario sobre por qué los homosexuales y las

feministas están furiosos con la película ni si tienen o no razón. Lo que sí diré es que *Basic Instinct* es, en mi opinión, un thriller de una fuerza impresionante y que disfruté cada minuto de las dos horas que pasé en el cine. La historia y los personajes funcionan como aplanadoras que se vienen encima de los espectadores desde los primeros minutos.

Paul Verhoeven no sólo le hizo honor al guión más caro de la historia del cine sino que, además, multiplicó su valor por una cifra de varios dígitos. Su trabajo es una verdadera lección de cómo narrar un thriller con un montaje y una utilización de la música perfectos y sacándole el mayor provecho posible a cada diálogo, a cada reacción, a cada situación.

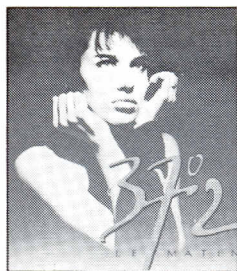
Michael Douglas, de vuelta en las calles de San Francisco, tiene la solvencia, la capacidad de convicción y el carisma de sus mejores películas; George Dzundza consigue una vez más (como en *Sin salida*) que su personaje sea el más entrañable del film, Jeanne Tripplehorn logra un trabajo muy promisorio. Pero lo de Sharon Stone merece un párrafo aparte: cuesta pensar en alguna actriz que pueda dominar la belleza, la sensualidad, el misterio y el talento que le aporta a su personaje.

Obviamente, la película es impecable en todos los rubros técnicos con especial lucimiento del montajista Frank J. Urioste y del músico Jerry Goldsmith.

Basic Instinct es un film lleno de ingenio, de suspenso y de poderoso erotismo. Aunque seguramente tendrá detractores en todo el mundo, pero no dudo de que va a ser enormemente exitosa, tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo donde se podrá ver sin los cortes que debieron hacerle en este país (debido a escenas de subidísimo tono) para que la calificación de NC 17 (el equivalente local de "Para Mayores de 18 - Con Reservas" argentino) no la privara de una amplia distribución nacional. Aun así, nunca antes se había visto en los Estados Unidos una película de tan alto contenido erótico calificada como "R" (restringida para menores de 17).

En el momento en que esta carta llegue a los lectores de *El Amante*, *Basic Instinct* estará seguramente consolidada como éxito (en el primer fin de semana recaudó más de 15 millones de dólares), y habrá destronado a *Wayne's World* del primer puesto que, para sorpresa de todos, mantuvo durante cinco semanas consecutivas, recaudando 79 millones de dólares. *Wayne's World* se trata de una muy simpática y enloquecida comedia, dirigida por Penelope Spheeris, que tiene como protagonistas a Mike Myers y Dana Cravey, dos virtuales desconocidos fuera de los Estados Unidos (lo cual me hace dudar de que la película funcione bien en el extranjero, si acaso se estrenara) pero que aquí se hicieron populares a través del programa televisivo *Saturday Night Live*, del que también surgieron comediantes de la talla de Eddie Murphy, Dan Ayckroyd, Chevy Chase, John Belushi, James Belushi y Bill Murray, entre otros.

Hasta el mes que viene.



37°2

el amor en el cine

por Sergio S. Olguín

En el origen fue el Kaos

Una sección dedicada a delirar sobre pasiones, deseos, atracciones sexuales y sentimientos más o menos inquietantes. De qué hablan las películas cuando hablan de amor. Y, como siempre, la imagen de una escena inolvidable de una película inolvidable.

En un principio, dicen los mitos griegos, fue el caos. Del desorden universal fueron surgiendo los cielos, los mares y la tierra. El siciliano pueblo de Cavasu tomó su nombre de la palabra griega *Khaos*. En ese lugar del Sur italiano nació el dramaturgo Luigi Pirandello y mucho tiempo después le inspiró sus *Historias para un año*, un conjunto de cuentos que rescataba situaciones y episodios de su tierra natal. Las historias que formaban parte de su libro eran un intento de ordenar el desorden de sus recuerdos sureños ya que se encontraba "exiliado" en la siempre altanera Roma. La memoria de Pirandello se manifestaba, casi siempre, en forma de historias de amor, de distintas formas de amor. Cuando los *fratelli* Paolo y Vittorio Taviani decidieron llevar al cine los cuentos del siciliano, eligieron la palabra griega para reunir, en una búsqueda de orden ideal, las historias más atractivas y menos condescendientes a un sentimentalismo en decadencia. El tema predominante de las cinco historias filmadas es el amor que, como se sabe, está en el origen de todas las cosas. *Kaos* está organizado en cuatro episodios y un epílogo. La película alcanza una belleza expresiva inusual en el cine, especialmente en el cine de los hermanos Taviani. Todos (casi todos) los temas están en estas cinco historias: la violencia, el desarraigo, el amor y el odio filial y paternal, el engaño, la amistad, la avaricia, la magia, la lucha, los sueños, la memoria. Se pueden rastrear referencias a la cultura griega, además del título, desde la misma estructura de la película: cinco episodios como los cinco actos de una tragedia o una comedia. También el destino de los personajes tiene mucho de aquellas obras de Sófocles o Esquilo, con su carga de fatalidad y, por qué no, de crueldad. Como en toda tragedia que se precie, el amor no podía estar ausente. Y entre las cinco historias hay una que justamente tiene a la pasión como centro de interés, una historia que oscila entre aquel espíritu trágico y nuestro más común absurdo contemporáneo. El episodio de marras se llama "Mal de luna" y contiene una de las escenas más conmovedoras que ha dado la pantalla. Un matrimonio recién casado vive en las afueras del pueblo sus primeros días de convivencia. El sufre de un extraño mal, el "mal de luna", que lo transforma las noches de luna llena en una especie de lobizón. Su esposa se entera de la peor manera posible. Es decir, una noche de luna llena. El susto la lleva de nuevo al hogar materno y sólo acepta volver con su original esposo cuando deciden que la próxima noche de plenilunio irán a cuidarla a la casa la madre y un primo de ella. Ella, acá

comienza lo interesante, desea a su primo (un deseo, por cierto, correspondido) y veintisiete días antes de la noche clave ya se regodean con todo lo que podrán hacer mientras el marido se dedica a aullarle a la luna.

Llega el día. Comienza a anochecer. La madre prefiere encerrarse en el granero. El primo y ella van a quedarse en la casa. El marido, ignorante de la relación de los otros dos, se va a quedar en las afueras para soportar la metamorfosis. Llega la noche. Los futuros amantes se encierran en la casa. La luna hace su aparición en escena. El marido comienza a sentir los primeros efectos. Ellos saben que tienen toda la noche para ellos y que el esposo permanecerá ignorante de todo. Pero de pronto, como un mal presagio, un enorme nubarrón se cruza en el cielo tapando el cielo. El "mal de luna" se detiene apenas comenzado. El marido vuelve a sentirse bien. Feliz, se dirige a la casa. Al llegar al umbral, por la ventana los ve, ve el cuerpo semidesnudo de su mujer junto al hombre. No tiene tiempo de indignarse, de sentirse humillado, o de agredir a los infieles: el nubarrón se pierde y la luna baña nuevamente todo. El "mal de luna" lo vuelve a atacar.

En la habitación de la casa ignoran lo que ocurre afuera. Pero los aullidos del esposo van "in crescendo". Los gritos están cargados de un tono extraño, amargo, doliente, desolado. Ellos no lo ven pero el esposo se lastima contra el suelo y las piedras. Ella, su esposa, hace como que no lo oye. Está semidesnuda sobre la cama. Su cuerpo es una tentación en la que es realmente difícil no caer. Su primo se mantiene cerca de la ventana y oye los aullidos del esposo pronto a ser engañado. Ella reclama a su amante a su lado pero él está pendiente de otra cosa. Ella se enoja y con una risita cínica lo apura: "¿Qué, tenés miedo?". El, sin prestarle atención al tono de la mujer, le contesta una sola palabra: "Sufre".

Sale de la casa. Ve al esposo de su frustrada amante aullando y lastimándose. Va y lo abraza para evitar que se dañe. La mañana lo sorprende con el esposo dormido en sus brazos.

Ahí termina la historia de los Taviani.

Ahí, podemos sospechar, comienza el error del esposo cuando se despierta y crea que ocurrió aquello que vio pero que, en realidad, no sucedió.

En el comienzo fue el caos. En el comienzo fue el error. En fin, en el núcleo de toda historia de amor siempre se esconde un equívoco.

LA IMAGEN 37°2



Jean Seaberg y Jean-Paul Belmondo en *A bout de souffle* (Sin Aliento), 1959.

Fantasía y terror en video

El día de los inocentes



Como hinchas de un equipo chico que milagrosamente llega a una final, los fanáticos de la fantasía y el terror nos congregamos silenciosamente frente al televisor en la noche —gloriosa noche— del 30 de marzo de 1992.

Sabedores de que la verdad estaba de nuestro lado, de que contábamos con las mejores armas y de que si las reglas de juego eran limpias los trofeos no podían ser para otros que no fuéramos nosotros. Sabiendo también que los triunfos morales son simplemente el disimulo de la frustración de los pequeños y que ésta probablemente sería otra noche para lamentar estar del lado de la marginalidad y reclamar infructuosamente el reconocimiento merecido. Sin embargo, sin embargo...

La Academia de Artes y Ciencias de Hollywood había reflejado el estado de confusión extremo en que se encuentra la industria. Las nominaciones, más que mostrar como en otras oportunidades las tendencias más favorecidas, eran una suerte de ensalada en la cual se mezclaba la protesta soterrada por el bajo nivel general, simbolizada por el primer dibujo animado que merodea la estatuilla (*La Bella y la Bestia*), la típica superproducción destinada a arrasar con todos los premios (*Bugsy*), el pseudodocumental pseudocomprometido (*JFK*) y una película francamente inadmisiblemente (el príncipe de las mareas). Mezclada con semejante pastiche se asomaba una verdadera obra de arte que cargaba junto a su incuestionable calidad la cruz terrible de ser una película de género, de contar entre su público más incondicional al curioso ámbito de personas que gastan dinero con el único fin de asustarse.

Como muchos de los amantes del terror, soy una persona extremadamente educada que cede presurosamente su asiento a los mayores en el colectivo, saluda con cordialidad al almacenero y mira hacia otro lado cuando hay un accidente. La sangre real me da mareos y la sola idea de ver un cuerpo despedazado puede hacerme dormir mal durante varias noches. Todo esto me convierte en un vecino inobjetable, un buen hijo, un amante esposo y una persona admirable para mi portera y para los comerciantes



de mi barrio. Pero además me genera la incontenible necesidad de meterme en una sala oscura donde puedo ver todas esas cosas horribles que mi don de gentes me impide curiosear en la vida real. También me provoca la idea de que la situación inversa es la norma, que las personas que se amuchan ante un peatón atropellado, o que atropellan o que deciden que alguien vivió demasiado tiempo son aquellas para las cuales las películas de horror constituyen una especie de catedral del mal gusto. Será un prejuicio pero prejuicio por prejuicio estamos empatados. Cuando esta gente tímida, silenciosa y respetuosa salió en su momento del cine luego de ver *El silencio de los inocentes* tuvo la sensación de que ésta era la oportunidad del reconocimiento y del temor de la prueba, de comprender que si a esta maravilla no se la reconocía estábamos condenados eternamente al desdén. Si esta vez no ganábamos la final no valía la pena seguir jugando este campeonato.

Llegó la noche del 30 de marzo y a medida que la sonrisa estudiada de Warren Beatty se congelaba y nuestros amigos recogían sus premios pudimos escuchar otra táctica esbozada por el enemigo en repliegue. Se trataba de argumentar que *El silencio de los inocentes* era mucho más que una película de terror. Como si una gran comedia no fuera mucho más que una comedia o que un gran libro no fuera mucho más que un libro. Como si eso no fuera lo que estábamos tratando de demostrar: que una película de terror podía ser mucho más que una película de terror y seguir siendo sin embargo una película de terror.

La fiesta que culminó con los cuatro premios principales y el premio al mejor guión adaptado había comenzado antes con los rubros técnicos donde otra película de nuestro bando, *Terminator II*, se llevó cuatro estatuillas. La objeción a este otro notable film es llamativa por su pobreza: "puros efectos especiales". Resulta interesante el hecho de que el primer efecto especial de envergadura del film se presente pasada la media hora de proyección. Los objetores no se dieron cuenta de que había pasado tanto tiempo porque la película está tan bien narrada que pensaron que recién empezaba. Pero para qué discutir con una persona que, luego de ver cómo el piso embaldosado se convierte en una persona, en lugar de quedar boquiabierto por la emoción cree haber descubierto un defecto.

Finalmente: todo el cine son efectos especiales. ¿O acaso creían que Humphrey Bogart e Ingrid Bergman vinieron realmente a despedirse a la calle Lavallo cuatro veces por día durante años?

Saludamos entonces desde estas páginas a quienes desde ahora son nuestros queridos compañeros: a la hermosa Jodie, al incomparable Anthony Hopkins, creador del mejor villano de la historia del cine, y a Jonathan Demme, artífice de otras joyas como *Totalmente salvaje* (*Something Wild*) y *Stop Making Sense* y junto a Tim Burton de los pocos —si no los únicos— directores personales e interesantes que han surgido en los últimos años. God Bless You, *The Silence of the Lambs*!

Gustavo Noriega

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

N. de la R.: Dos colaboradores, Gandolfo y Tarruella, se tomaron la libertad, que nadie les dio, de enviarnos cartas comentando la revista. Están despididos.

Amigos de *El Amante*:

Gracias a un amigo común pude ver los tres primeros números de la revista, que aún no llega a Montevideo. Les aseguro que fue un bienvenido soplo de alivio en medio del panorama por lo general lisa y llanamente venal de la crítica periodística o demasiado profesoral de la crítica "cinematequera" que ha solido imperar en el Río de la Plata. Creo que en cada modelo o género de revista existe un paradigma: *Esquire* en las "revistas para hombres" (más vieja que *Play Boy*, supo sobrevivir con más swing), *Scientific American* en la divulgación científica, *National Geographic* para ver fotos de esquimales, ballenas, bosques o submarinos y finalmente *Cahiers du cinéma* de una época muy precisa (hasta que los invadió la boludez militantista del 60) en cuanto al cine. *El Amante* se parece en algunos puntos a ese modelo, por el papel ilustración, por el color amarillo (que ya usaba también *La revue du cinéma* anterior a la fundación de *Cahiers*) y por el modo de elegir y poner en página las fotografías. Pero no se trata más que de un lejano modelo, no de una "hermana mayor" aplastante. *El Amante* es lo bastante porteña, descontracturada y personal como para crear su propio espacio. Esquiva, por ejemplo, la mayor parte de la chantada teoricista (lingüística, semántica, etc.) para acercarse más bien a una extensa, apasionada, jugosa, informada charla de boliche de alto nivel. A esos rasgos generales agrega otros elementos que me gustan: la forma en que mezcla lo referido a las películas con lo personal de directores o actores, especialmente en los reportajes; las ideas periodísticas atinadas para concentrar la mayor cantidad de planos en el menor espacio (filmografías no recargadas, cuadros de votación con puntaje, etc.). Pero su mayor virtud, tal vez, reside en que provoca el deseo de la discusión en el mejor sentido: multiplicando los puntos de vista, dentro y hacia afuera. Y que utiliza el lenguaje coloquial rioplatense sin excederse (valgan como ejemplo la traducción del reportaje a Rourke o el reportaje a Aristarain). ¡Infinitas gracias además por no incluir un editorial o lista de propósitos —¡peor aun si se iniciara con "esto no es una lista de propósitos"!— acerca de lo que *El Amante* quiere o no quiere! Para respetar la invitación implícita o explícita a la discusión, paso a rebatir brevemente algunos puntos, o a dar algunas opiniones:

a) Sería bueno que se insistiera con notas "a contrapelo" como la de Quintín sobre Capra (Nº 1) que ayudan a ajustar las historias del cine lejano o reciente. Este tipo de nota no se repite en los otros dos números.

b) En "¿Verdad o consecuencia?" el tema pasa a ser con demasiada insistencia el fastidio que le produce a Hojman Madonna, con poca merca informativa u opinante: podría haberse despachado en menos espacio.

c) Que Noriega le dé 6 puntos a *Darkman* y 7 a *It* (Nº 1) es un despropósito.

d) El final de la notícula de Quintín sobre *Peligro en Miami* (Nº 1) tiene un tufillo a moralista que no suele caracterizarlo en otras instancias.

e) No se cumple la promesa de seguir teorizando sobre los cuatro principios básicos que Quintín emplea en su defensa de *Suban el volumen* en los números siguientes de la revista. No estoy de acuerdo con el que rechaza las películas oficialistas. *El acorazado Potemkin* era oficialista y se la ve muy buena aún hoy.

f) A veces el licuado de datos periodísticos es desproljo; pasa con la nota de Noriega sobre *Thelma & Louise* en el Nº 2 y con la de Rey sobre Carax en el Nº 3. Se mezcla sin cuajar la información con la opinión, o (en el segundo caso) no queda bien delimitado lo que ya se vio (podría haberse extendido más sobre *Mala sangre*) de lo que sólo hay datos, casi como si dudara —aunque no lo hace explícitamente— entre fingir o no que también vio ese material.

g) Otro tipo de material con el que debería insistirse es el recorrido

histórico y descriptivo de determinadas carreras. En ese sentido me parecieron ejemplares los trabajos de Oubiña sobre los Marx y sobre Jacques Tati.

h) También sería bueno contar con panorámicas de cine ignoto aún, tipo catálogo como el que hace Kupchik en el Nº 3. O el corte "en primera persona" de un film como los reportajes Welles/*Sed de mal* y Truffaut/*Los 400 golpes*.

i) En cuanto a "El cine según..." parece más adecuada la fórmula de la entrevista que el texto escrito directamente (los 3 escritores del Nº 3). Una fatalidad rioplatense parece conducir al narcisismo exacerbado en esos casos (yo mismo he pecado alguna vez en ese plano).

j) La bronca anti-Greenaway de Quintín y Aristarain es divertida pero no la comparto en absoluto. Vi *Drowning by Numbers* en La Paloma durante la licencia, y no me pasé en absoluto buscando los números (no presuponer actitudes determinadas en un espectador X tendría que ser otro principio fundamental), aunque más allá de la mitad me di cuenta de que existían. Reconozco que es un tipo duro de tragar, con una misantropía muy jodida, que choca de frente con la forma exquisita y barroca de componer las imágenes, pero creo que el tipo es bastante honesto en ambos aspectos: filmaba así mucho antes de ser "Greenaway" (la nota de Quintín deja la impresión errónea de que *Conspiración de mujeres* es posterior a *El cocinero... o El vientre...*), que haya llegado al éxito con merca tan repulsiva en algunos aspectos creo que es más culpa de la realidad que de él. La contrapartida de reacción ante un fenómeno "pro" suele crear esquematizaciones especulares, equivalentes, cuando a la puesta de moda mecánica de algo se contesta con un ataque mecánico equivalente.

k) Tampoco comparto el desdén "de taquito" por *Los locos Addams*, que me pareció un producto comercial que logró exactamente lo que quería: divertir, y que tiene incluso una dosis considerable de filosofía (barata pero efectiva) poco frecuente.

l) Juro por Dios y los hermanos Coen que no pude descubrir qué quiso hacer Motto Rouco en el número 2 con la nota "A la memoria de Berdiner". Me produjo el tipo de perplejidad opaca de muchas de las cosas que sacaba *Babel* o que de vez en cuando saca *El diario de poesía*.

m) Si me pagan el pasaje, viajo a Hollywood a increpar duramente y después pegarle a vuestro corresponsal en Hollywood: *Bugsy* es uno de los bodrios más imbéciles que jamás hayan pasado los 30 palos verdes de producción.

n) Es muy discutible buena parte de lo que dice Tarruella en su columna. Desde ahora y para siempre depende mucho (y muy bien) del cuento original de Joyce, y constituye una manera más de leerlo; hay casos específicos (Mélie, Spielberg, incluso Welles) en que no puede entenderse una obra sin entender la "evolución técnica" o el aspecto tecnológico en que se enmarca; si no se lo toma con un buen par de pinzas humorísticas o de pie a tierra, el apartado sobre la perennidad de los films lleva de cabeza al Panteón del apartado siguiente (que los clásicos sean desconocidos títulos de terror o ciencia ficción no cambia en nada la actitud).

o) ¡Que alguien le consiga una mina a Olguín! *La mujer indecente* es una de las películas más perfectamente antieróticas que he visto (9 semanas y media está casi ahí). Mezclarla con *Betty Blue* es una herejía. El sexo nunca puede estar todo el tiempo perfectamente en foco, mucho menos acompañado por un doblaje al inglés pasado por la refrigeradora.

Habría mucho más bueno que decir de la revista, pero esto ya se va pareciendo, en el mal sentido de la palabra, a una interminable charla de café, así que la corto.

Desde 1980 vengo haciendo crítica semanal sobre cine en distintos medios de Montevideo. Así que mi manera de manifestar mi apoyo a *El Amante*, será en realidad para ustedes un castigo: les enviaré docenas de notas para que consideren la publicación. Como ven, los caminos de Dios son inescrutables. Un fuerte abrazo y hasta pronto.

Elvio E. Gandolfo
Montevideo

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Estimados escribas de *El Amante*:

La revista mejora con cada número: el 3 supera al 2 que fue mucho mejor que el 1. *Preferencias N° 1*: nota sobre Herzog, entrevista(s) a Truffaut, algunas cosas de la nota sobre Capra de Quintín, el título del texto de Noriega sobre *Chinatown*. La tapa (la mejor de las tres portadas), las fotos. La entrevista a Spike Lee, el dossier Brando y lo de Olguín sobre Kieslowski los leeré apenas tenga tiempo. Graves apuros de sobrevivencia me demoran leer & escribir. En tren de prioridades, elijo escribir.

Divergencias N° 1: la entrevista a Rourke. Una mierda. Me quedo con Selpa. "Los indios entendieron que el verdadero triunfo, el fin, estaba en vencer a la naturaleza, en hacer subir un barco por una montaña, sin un para qué" (nota sobre Herzog). Esto es una imbecilidad o una ignorancia andina. Si hay algo que, afortunadamente, ningún indígena del planeta entiende es que a la naturaleza hay que "vencerla". La nota pierde espacio en información y no ahonda en señalar la visión del mundo, los códigos de creencias, que impulsan a WH en las aventuras filmicas que emprende, no ciertamente el sportivo pragmatismo de retos & desafíos, tan descartable como el "fascismo" que Rey & Hojman acertadamente tachan. Parecería que se quiere presentar un Herzog presentable para la "civilizada" socialdemocracia que gobierna el planeta. "Porque, por un lado, la idea de rechazar a los políticos es política y se llama fascismo". "Sobre este fondo vagamente anarquista, también llamado populismo...", dicen dos párrafos de Quintín sobre Capra. Discrepo totalmente. Anarquismo es una cosa, populismo otra. El siciliano creía en "la tiranía de la mayoría" (el término es de Sarris), mientras muchos de sus protagonistas o secundarios simpáticos eran linxeros o individualistas acérrimos, de ahí la confusión. La idea de rechazar a los políticos no es únicamente "política". Esto ocurre sólo en un circuito cerrado de visión presidido por lo político, tradicional. La ecología (a la que suscribo) piensa distinto.

Preferencias N° 2: las dos notas de Quint sobre el último grito de moda de Scott Ridley, especialmente "Un camino para dos" en la página dos. Las entrevistas a Aristarain, Coppola y Welles. El texto de Quint sobre Peggy Sue es uno de los mejores de los tres números y supera ampliamente la debilidad del film. Tengo todavía que leer lo de Carax (*Mala sangre* no me gustó nada). Muy bueno lo de Tati. *No matarás & The Sheltering Sky* requerían más bola.

Divergencias N° 2: "Es lamentable que un director del prestigio de Schlesinger se haya prestado a realizar esta película..." (E. H. "Desde el sillón"). A todos aquellos que piden peras a los olmos les sugiero buscar perales. Schlesinger prestó tantas veces su prestigio que ya es difícil sepa quién lo tiene. Las calificaciones de la Tabla Coppola. Cuando veo que *Rumble Fish*, una de las pocas cimas de la década, es sólo valorada por P. B. Rey, mientras el resto del equipo la amenaza de reclasificación con probabilidades de descenso, creo que se traspapeló una hoja o papelón de otra revista.

Preferencias N° 3: los Marx del joven Oubiña. El hermoso texto de Saccomanno, muy superior a sus convencionales guiones de historietas. La entrevista a Wenders. Los textos de Noriega & Olguín (de la tentación scorsesiana a la casada infiel), donde ambos controlan bastante sus desbordantes pulsiones informativas. Algunas cosas de Rey about Hammett. La nota de Noriega sobre *Qué verde era mi valle*. Tengo todavía que leer el Hitch de Noriega y la demasiado extensa argumentación de JFK.

Divergencias N° 3: el periplo Kupchik se hace tan largo como la travesía de David Niven & Cantinflas en globo. El final de las hipótesis Noriega sobre *Last Temptation* es discutible. "En la película, plena de planos objetivos, la realidad de la defección" y "la imaginación del que nunca dejó de estar en la Cruz" están contenidos —ambos significados— en el mismo único final del film. Scorsese —afortunadamente— no diferencia, no separa, no coloca signos de "real" o "soñado" como posibilidades distintas. Esto equipara el final con el puente de Bierce y con Borges. Las interrogaciones ucrónicas sobre

redención & otras disquisiciones religiosas nos llevarían, a Noriega y a mí, hacia una revista no especializada en cine.

"¿Es la película acaso hammettiana?" ¿Es *La última tentación* kazantzakisiana? ¿Es *El amigo americano* highsmithiana? ¿Es París-Texas shepardiana? ¿Es *Las alas del deseo* handkésica? ¿Es *Apocalypse Now* conradiana? ¿Representa *Moby Dick* el pensamiento de Herman Melville? ¿Puede un perro maullar como un gato? ¿Representa un tigre a un guanaco? ¿Puede la pulga dejar bien sentado el tamaño del elefante? ¿Volar el rinoceronte? Bah. Termino. Para entender algo de Hawks le recomiendo a Quint otra bibliografía. Por ejemplo, para empezar, la entrevista hecha por Tavernier, Comolli & Narboni en el 192 de los *Cahiers du cinéma* (1967), el capítulo "Hawks quiere decir halcón" del imprescindible *Arcadia todas las noches*, de Cabrera Infante (Seix Barral) y, sobre todo, *El cine norteamericano* de Andrew Sarris. Las calificaciones del niño Deruddere (?) en la página 56 parecen otorgadas por González Rivero.

Sigo otra vez si hay, me estoy durmiendo. Adelante con las linternas.

Rodrigo Tarruella
Capital

El Amante:

Soy de Mar del Plata y conseguí los tres números de la revista en estos días que estuve en Buenos Aires. Me pareció muy buena en general, sobre todo los informes y entrevistas, pero también no me gustaron varias cosas que pasaré a enumerar: 1) no coincido con la nota de Quintín sobre Greenaway, yo creo que es uno de los mejores directores de la actualidad, pero respeto su opinión. Aun así, con alguien tan "polémico" deberían mostrar también otras opiniones. 2) La nota de Noriega sobre Scorsese, la Biblia, Borges y los viajes en el tiempo es cualquier cosa. 3) Tampoco adhiero a la crítica de Alice de un tal L. S. que dice que la película bordea el melodrama y que Zelig era aburrida. ¿Qué canal estará viendo este señor? 4) Aunque no estoy muy de acuerdo con otorgarle puntaje a las películas, las calificaciones a: *ZOO*, *Ojos negros* y *Despertares* son ridículas. Ni hablar de los 7, 8 y 9 que recibieron la monótona *Bienvenidos al Paratso* y el bodrio terrorífico de *Hijos de la noche*.

Pero, por lo demás, estoy contento de que haya una revista que se ocupe seriamente del cine. Espero que publiquen material sobre A. Resnais, Woody Allen, D. Cronenberg, D. Mamet, J. Carpenter, E. Subiela, L. Buñuel, el músico Michael Nyman y algo sobre los actores Jeremy Irons y Martin Landau.

Gracias por el espacio y abajo les envío algo sobre las películas que he visto en las dos muestras cinematográficas de Mar del Plata.

Diego Menegazzi
Mar del Plata

En la muestra internacional pude ver tres películas: *Dos cuentos de Borges*, uno dirigido por Saura y otro por Héctor Olivera. El primero es una versión libre del cuento "El sur", donde un bibliotecario (Oscar Martínez) vive atormentado por una pesadilla en la que muere acuchillado un matón de campo; el de Olivera "El evangelio según Marcos", que cuenta la historia de un hombre de ciudad (Hugo Soto) que provocará extrañas reacciones en los peones al leerles la Biblia; *Grito de piedra*, un Herzog en su mejor nivel cuenta la odisea de dos alpinistas por subir al cerro Torre, uno de los más inaccesibles del mundo, con Donald Sutherland como un periodista que sigue de cerca la competencia y *Volver a morir* de y con Kenneth Branagh, una película de suspenso tipo Hitchcock, con algunas humoradas al género, pero considero que es un bajón con respecto a Enrique V. En la muestra de cine argentino pude ver dos: *El general y la fiebre* de Jorge Coscia, una interesante versión del general San Martín con abundantes imágenes oníricas y la excelente *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain. Cuenta la historia de Ana (Cecilia Roth) y Mario (Federico Luppi) que luchan junto a una monja, Nelda

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

(Leonor Benedetto) contra la injusticia en un pueblo de San Luis. Ella es doctora y él maestro. Ambos asombrarán a un geólogo (José Sacristán) enviado allí por una multinacional a buscar petróleo. Una película emocionante, con algunos diálogos memorables y apoyada por un excelente elenco.

Señores Revista *El Amante*:

Teniendo como tengo una especial predilección por las películas inéditas en cine aseguibles en videocassette no puedo sino compartir con los lectores de *El Amante* algunos de los tantos títulos moderadamente importantes editados en formato VHS. Para enriquecer la lista calificada que adjunto, más caprichosa que criteriosamente, propongo que el plantel de redactores puntée también los films para beneficio de todos dada la diversidad de opiniones. Me despido esperando que los videos estén a la altura de las circunstancias. Saluda atentamente.

C. Diego Martínez
Capital

PD: Si aceptan mi propuesta prometo enviar otro listado de similares características en cuanto sea posible.

N. de la R.: Quintín y Noriega aceptan el desafío y envidian lo que el lector Martínez disfruta viendo videos. Manden más.

	Martínez	Noriega	Quintín
<i>Cuerpos invadidos</i> , D. Cronenberg	10	8	9
<i>El centinela</i> , M. Winner	5	7	
<i>En compañía de lobos</i> , N. Jordan	6	7	
<i>Alien Cosmic</i> , J. Carpenter	8		
<i>American Flyers</i> , J. Badham	9		8
<i>Re-Animator</i> , S. Gordon	9	5	
<i>Un loco verano</i> , S. S. Holland	9		
<i>Honkytonk Man</i> , C. Eastwood	10		8
<i>Dog Soldiers</i> , K. Reisz	4		
<i>Los elegidos</i> , P. Kaufman	10	10	9
<i>El músico</i> , A. Rudolph	5		7
<i>La mujer del jugador</i> , H. Ashby	8	4	5
<i>Perro blanco</i> , S. Fuller	9	7	9
<i>Casa de juegos</i> , D. Mamet	10	8	8
<i>Fandango</i> , K. Reynolds	9	7	
<i>S.O.S., vecinos al ataque</i> , J. Dante	5	4	
<i>Perder el pasado</i> , S. Kapmann-W. Aldis	10	7	8
<i>El rey del rock</i> , C. Columbus	7		
<i>Una extraña amistad</i> , A. Konchalovsky	8		
<i>La dama de blanco</i> , F. La Loggia	9	6	
<i>A la mañana siguiente</i> , S. Lumet	5	3	
<i>Cuando me enamoro</i> , T. Hackford	8	5	4
<i>Al filo del vacío</i> , S. Lumet	10	8	7
<i>Gracias al cielo</i> , A. Rudolph	10		5
<i>Renegados</i> , P. Spheeris	7		
<i>El verdadero ser</i> , H. Ross	10	5	
<i>Invasores de Marte '86</i> , T. Hooper	8	3	
<i>Cenizas de la guerra</i> , N. Jewison	7	6	6
<i>El casamiento de Betsy</i> , A. Alda	8		
<i>La maldición de las brujas</i> , N. Roeg	9		
<i>Apóyate en mí</i> , J. G. Avildsen	8	5	
<i>Flashback</i> , F. Amurri	8	8	8

Estimados Amantes:

Espero no ser testigo de la metamorfosis de una excelente y cuidada revista de cine (aguja en pajar) en una colección de notas pedantes. Los felicito por lo hasta ahora hecho.

Daniel Calvo
Capital

Sres. de *El Amante*:

Las "diez razones" propuestas como estatuto del "club" de los odiadores de Greenaway me parecen un muestra de intolerancia que no se compadece con los "amantes" del cine. Y no digo esto porque Greenaway sea santo de mi devoción (más bien todo lo contrario) sino como desagravio al cine en general: porque ¿qué cine no "invita a pertenecer"? (hasta Enrique Carreras tiene su público); por otro lado la acusación de "sórdido" —que parece hecha por la Liga de amas de casa— puede ser también achacada a Lynch, Hitchcock o Buñuel. "No hay un solo objeto que no haya sido puesto en cuadro a propósito" dice Quintín... y de eso se trata el cine, de trabajar obsesivamente sobre ese campo (i)limitado que es el cuadro. Por último una breve reflexión (que surgió tras ver en numerosas revistas apologías varias sobre el más sobrevalorado de los "maestros": Alfred Hitchcock) como contribución a la memoria del siempre subestimado Orson Welles:

Welles y Hitchcock: si bien es conocido el peso de Welles en *Moby Dick* de Huston, *El tercer hombre* de Reed o *Monsieur Verdoux* de Chaplin, su influencia en Hitchcock va más allá de un par de "préstamos" famosos (Joseph Cotten y el imprescindible Bernard Hermann): demasiado famosa, *Psicosis* (1960) nace a partir de una secuencia de *Sed de mal* (1958). Esta secuencia —transformada por Hitchcock en film— narra la llegada de Janet Leigh (sí, la chica de la ducha) a un desvencijado y solitario hotel (sí, como se imaginan) atendido por un conserje loco (sí, sí...).

Ciudadano Fink: el exceso, la irreverencia, la "vampirización" de la obra de otros para los propios fines, definen el espíritu de los Coen... y de Welles. Por eso al ver *Barton Fink* —su crescendo enrarecido, su allegro molto vivace coronado en un estallido final— uno no puede dejar de recordar *La dama de Shangai* (1947), donde no sólo el final transgredía la aparente "verosimilitud" de la trama sino que el espacio (un imposible laberinto de espejos, que en los Coen se transforma en un hotel con mucho de laberinto) y los personajes (Barton, O'Hara atrapado por Hollywood, Rita Hayworth) se volvían símbolos de una industria que devora a sus hijos y margina a los que no transan, a los enfants-terribles (los Coen, Welles, por supuesto). No en vano *Barton Fink* transcurre en 1941, año de estreno de *Citizen Kane*.

Welles y Wenders: el cine como viaje lo "inventó" Welles en 1948, con el rodaje transhumante de *Otelo*. Dejar las huellas de la vida en la propia obra, construirla obra como la propia vida: ése fue el propósito de *F for Fake* o *Filming Othello* —sus films-testamento— sino de toda su obra; dejar en ella las marcas de su biografía, de su megalomanía. Poco antes de morir dijo que si finalmente lograba concluir: *The Other Side of the Wind* (su película ya legendaria, protagonizada por John Huston y aún perdida en Irán) la intercalaría con planos suyos comentando las imágenes...

Welles y Welles: la historia de lo que Welles no hizo, la historia de sus influencias, de su sombra, es más grande que el puñado de films inolvidables que llegó a concluir. De él dijo Godard, al saber la noticia de su muerte, "todos le debemos todo".

Nicolás Prividera
Capital

MOTTO FOTOGRAFÍAS

Books / Modelos / Convenciones
Laboratorio Blanco y Negro

☎ 572-6961

DESDE EL SILLON

PAGINAS DE VIDEO



El joven Manos de Tijeras
Edward Scissorhands

EE.UU., 1990, dirigida por Tim Burton, con
Johnny Depp, Winona Ryder y Dianne Wiest.

Había una vez...

Abuela: Cúbrete bien, dulce. Hace frío afuera.

Nieta: ¿Por qué nieva, abuela? ¿De dónde viene?

Abuela: Es una larga historia...

Nieta: Quiero oírla.

Abuela: Veamos... Debo empezar con tijeras. Hay muchas clases de tijeras, hasta había un hombre que tenía tijeras por manos.

En la mansión de la colina, hace mucho tiempo vivía allí un inventor. Hizo muchas cosas. Incluso creó un hombre, le dio su interior, un corazón, cerebro, todo, casi todo. El inventor era muy viejo y murió antes de terminarlo. Y el hombre quedó solo e incompleto. Se llamaba Edward.

¿Por qué Edward es maravilloso?

1. Por su relación con Peg

Pocas veces se vio una relación tan íntima y solidaria. Peg es una simple e ingenua ama de casa, madre de dos hijos y vendedora de cosméticos Avon. Ella descubre a Edward en su castillo y lo lleva a vivir a su casa, en un pueblito de colores pastel. A partir del momento en que se conocen no dejan de protegerse, quererse y agradecerse constantemente la existencia del otro.

Edward la ayuda con las tareas culinarias (corta lechuga, carne, abre las latas), le hace maravillosos cortes de pelo y le embellece el jardín con sus esculturas y, sobre todo, nunca deja de pensar en ella, en cómo ayudarla y hacerla feliz.

[Cuando la Sra. Monroe le muestra el salón que sería la peluquería]

Sra. Monroe: Ven Eddy. Y acá, una línea nueva de cosméticos. Y por aquí... [Edward se queda parado frente al lugar destinado a los cosméticos].

Edward: Peg podría vender cosméticos.

[En una cena con la familia en un restaurante luego de visitar la peluquería]

Edward: La Sra. Monroe me mostró dónde está el salón. Puedes tener un lugar para los cosméticos [mirando a Peg].

Peg no desiste en su intento de curarle sus cicatrices. En una de las tantas jornadas de maquillaje consulta telefónicamente a la presidenta de Avon y luego de hablar con ella le dice a Edward:

Peg: Con razón está al frente de la compañía. Empezó como vendedora como yo. Siempre quise hablarle pero nunca tuve motivos. Gracias, Edward.

[En el programa de televisión]

Persona 1: ¿Qué fue lo mejor de tu nueva vida?

Edward: Los amigos que hice.

Persona 2: ¿Pensaste en cirugía plástica o prótesis? Conozco un médico que podría ayudarte.

Edward: Me gustaría conocerlo.

Persona 3: Si tuvieras manos serías como cualquier otro.

Edward: Sí, lo sé.

Persona 4: Nadie te creería especial, no estarías en la TV.

[Edward se acerca al micrófono para contestar pero se anticipa Peg].

Peg: Edward será siempre especial.

[Luego del robo, en la comisaría]

Peg: Edward, querido. Me culpo a mí misma. Viste cómo deseaba el dinero de los padres de Jim. Pensaste que conseguirías el dinero para el salón. Pero robando no es la forma.

[Mientras preparan el árbol de Navidad]

Peg: Edward, ¿me cortas el pelo?

Edward: ¿De nuevo?

Peg: Sí. Estoy orgullosa de tenerte como mi peluquero personal.

[Cuando lo busca la policía]

Peg: Cuando lo traje a vivir con nosotros, no lo pensé bien. Ni lo que le podría suceder a él, o a nosotros o al barrio. Y ahora pienso que tal vez sea mejor que se vaya de vuelta a su casa, adonde estará seguro.

2. Por su relación con Kim, la hija de Peg

Edward se hace acreedor al amor de Kim (antes, una insensible colegiala de pueblo) a fuerza de amarla incondicionalmente en absoluto silencio.

[En el programa de televisión]

Pregunta: ¿Tienes novia?

[Edward se queda mirando fijamente hacia la cámara]

Conductor: ¿Alguna chica especial en tu vida?

[Kim y Edward se miran a través del televisor. Edward se queda mudo y Kim se da cuenta así de que él la ama.]

[Luego del robo de la casa de Jim]

Kim: Gracias por no decirles que...

Edward: De nada.

Kim: Habrá sido horrible cuando te enteraste de quién era la casa.

Edward: Ya sabía que era la casa de Jim.

Kim: ¿Lo sabías?

Edward: Sí.

Kim: ¿Por qué lo hiciste?

Edward: Porque tú me lo pediste.

3. Por su ética impecable regida por los más nobles sentimientos

[Durante una cena en la casa]

Padre: Un poco de ética. Si caminas por la calle y encuentras un bolso con dinero, y no hay nadie alrededor, ¿qué haces?

a) Te lo guardas, b) le compras regalos a los que amas, c) se lo das a los pobres, d) se lo das a la policía.

Edward: Se lo doy a los que amo.

4. Porque tiene corazón de galletita

5. Por su sensibilidad fuera de lo común

Basta ver la escultura de la mano que domina el jardín paradisíaco de la mansión de la colina.

A cada habitante del pueblo le hace una escultura adecuada a su personalidad: por ejemplo a Peg, le esculpe a su familia; a la Sra. Monroe dos cisnes besándose; a la loca religiosa, un diablo y a Mr. and Mrs. Antin, un osito.

En una escena en que está sentado en el cordón de la vereda, en pleno ataque de angustia, y se sienta a su lado un perro lanudo, Edward comprende que éste quiere que le corte el flequillo. Lo hace y recibe como recompensa un besito del perro que se aleja satisfecho por la atención recibida.

6. Porque es la persona más amable que ha existido

Satisface a todos los maridos del pueblo transformando los ligustros en verdaderas esculturas.

Complace a todas las mujeres del pueblo y a sus perros, obsequiándolos con esos raros peinados nuevos.

Acompaña a Kevin a la escuela para hacer una demostración circense de sus habilidades: cortar a velocidad vertiginosa muñequitos de papel de diario.

Un día en que Kim no podía abrir la puerta de su casa, Edward la abre con sus manos para dejarla entrar con su novio mientras los padres de Kim no están y, a pedido de éstos, hace de campana afuera en el jardín.

Como ya vimos, participa en un robo (siendo absolutamente consciente de ello) por amor a Kim.

7. Por su relación conmigo

Yo también me enamoré de Manos de Tijeras. Yo también bailarías como Kim bajo la nieve que despiden sus esculturas de hielo y, si alguna vez tengo nietos, no dejaré de contarles esta historia.

Y colorín colorado...

Abuela: Ella nunca más lo vio después de esa noche.

Nieta: ¿Cómo lo sabes?

Abuela: Porque yo estaba allí.

Nieta: Podrías haber subido. Aún podrías ir.

Abuela: No, querida. Ya soy vieja. Prefiero que me recuerde como fui.

Nieta: ¿Cómo sabes que aún vive?

Abuela: No lo sé... Pero creo que sí. Antes de que él viniera nunca nevó. Y después sí. Si no estuviera allí, no nevaría. A veces aún bailo en ella.

Flavia de la Fuente

The Doors

EE.UU., 1991, dirigida por Oliver Stone con Val Kilmer, Meg Ryan y Kyle MacLachlan.



Para la más grande de las luchas es necesaria un arma nueva. En tanto creemos en la moral, condenamos la existencia.

Friedrich Nietzsche

¿Cómo negarnos a admitir que la grandiosa epopeya de los años 60 ha marcado a la humanidad indeleblemente? ¿Y cómo no recibir los destellos fascinantes de la rebelión que, si antes todos necesitaron, hoy algunos añoran? Algunos que, por ejemplo, todavía se juegan estrenando en 1991 una superproducción sobre la vida de Jim Morrison, uno de los mayores mitos del acid-rock de los 60. Oliver Stone se precipita así a un retorno peligroso y lo hace sencillamente con maestría, reconstruyendo impecablemente el espíritu del protagonista y su grupo.

Este es un film que logra absolutamente todo lo que se propone, y ello es justamente reabrir, reconectarnos, introducirnos a penetrar emotivamente en esa mística absoluta del rock iluminado y blasfemo... un rock irreconciliable con el sistema burgués ampuloso y cómodo, conformista y mediocre.

La película nos hunde casi inmediatamente en la sola visión de la figura de Jim Morrison y reconstruye escenarios y ambientes dignos de él, es decir, míticos y paganos.

Cuando el director da cuenta de las lecturas de Jim desde los 15 a los 18 años aproximadamente, aparecen nombres como William Blake (una de cuyas famosas frases dará nombre al grupo), Rimbaud y algunos consabidos malditos (de quienes extraerá el imperativo de fundir el arte con la vida). Pero el nombre fundamental y explosivo es el de Friedrich Nietzsche.

Y si tenemos a Nietzsche por un lado, Morrison es por el

otro, una representación histriónica y erótica del mismo encanto dionisiaco. El "Creador" verdaderamente nietzscheano es el gran infractor y el gran quebrantador de normas, y eso constituye precisamente la esencia de los Doors en su apogeo, durante los años 66 al 69.

La experimentación con marihuana, peyote y LSD, un hedonismo irreflexivo, un deseo de libertad total, el desafío insolente y constante a la autoridad y a la ley, un baile de tipo orgiástico... todos estos elementos son parte del contexto nihilista que está mágica pero claramente delineado en cada escena de la película de Stone. Y éste es su principal mérito.

Timothy Leary, el gurú del lisérgico en aquellos años, declaró en 1967: "No entiendo cómo el norteamericano medio puede pensar que todas las religiones ya han sido fundadas... Insto a todo el mundo, sobre todo a los jóvenes, que piensen en fundar su propia religión...". Y aparece así toda la propuesta de Morrison en torno de una búsqueda frenética de la intensidad sensorial, de la transgresión y del cambio profundo en la cultura. "Cuando te reconcilias con la autoridad, te conviertes en una autoridad. Me gustan las ideas que promueven la ruptura y el desborde del orden establecido", declaró Morrison hacia fines del 66. Un crítico chileno, Martin Hopenhayn sostiene que la violencia y el reto al conformismo que despliega Morrison puede agruparse en dos gestos: el gesto obsceno y el gesto dionisiaco. Según este autor, "la obscenidad en el escenario apuntaba a desmontar la moral burguesa, esa moral de contención propia del sistema de acumulación capitalista". Apuntaba a exteriorizar lo que está "contenido y silenciado" en dicho tema. "Morrison carnaliza el espíritu y espiritualiza la carne. Sacraliza lo pecaminoso y lo reprimido..."

El otro gesto (el dionisiaco) se manifiesta en el imperativo de expandir las fronteras de la percepción mediante el uso abusivo de alucinógenos, y así poder pasar "to the other side" (hacia una especie de hiperrealidad).

La poética de Morrison, por otra parte, está plagada de insinuaciones dionisiacas como "lujuria en las calles, bacanales de liberación...". Se trata, fundamentalmente, de un grito contra la modernidad y sus mecanismos sociales hipócritas y represivos. En el film esto se ve claramente expuesto en los recitales de los Doors donde los disturbios, la enajenación colectiva y el rito de la pura transgresión sufren modificaciones hasta convertirse en un gesto artificial, obligado y absolutamente rutinario. Este fue el descenso y Morrison lo intuyó...

A cambio de sus imprecaciones contra ella, la sociedad le echó encima la fama pero también el mercantilismo, y lo transformó sucesivamente en sex-symbol, seductor de adolescentes de clase media, estrella y profeta-mártir. Toda la liberación expresiva inicial marchó en su contra convertida en simulacro.

Más allá de algunos exabruptos del film (exageraciones que por otra parte dicen lo que fue en sí mismo Morrison), podemos afirmar que son de una calidad insospechada la actuación de Val Kilmer y la atmósfera reconstruida, toda basada en el concepto de "límite". El impulso realista hacia el borde y el abismo transforman a Morrison en un extranjero en la sociedad, casi al modo que lo propuso en su tiempo Camus. Y los Doors, presintiendo esa ruptura,

aúllan su verdad: "La gente es extraña cuando eres extranjero, aparecen rostros en la lluvia y ya nadie recuerda tu nombre...". Finalmente quiero recalcar que la película es susceptible de funcionar como una macrometáfora (muy hermosa por

cierto) de la búsqueda incansable del hombre por lo absoluto, por el placer total, pagando siempre por ello el precio más inexorable: la vida.

Valeria Devicienti

El regreso de los muertos vivos. A comienzos de la década del 80 había surgido un nuevo mito del viejo mito Jim Morrison, que decía: en realidad no está muerto, sólo fue uno de sus viejos trucos para que las espirales de la fama lo dejaran tranquilo y poder así dedicarse a escribir poesía en algún lugar retirado. Para aquellos que comenzaron su adolescencia en medio de semejantes disputas, Morrison se convirtió en un mito literario antes que musical. Entre otras cosas porque, por aquel entonces, no era del todo fácil conseguir sus discos. Ahora que al cantante se lo da por bien, bien muerto, no pueden dejar de recordarse aquellas hipótesis, sobre todo cuando en la pantalla vemos aparecer a un tal Val Kilmer que es el calco exacto de su modelo (¿no será acaso un *Body Snatcher*?), tanto física como gestualmente. Los tiempos cambian: hace diez años se habría jugado con la idea de que era el propio Morrison que había vuelto al ruedo para personificarse a sí mismo.

La faceta de reconstructor es quizá la mayor cualidad de Oliver Stone y si hay un film en que ese supuesto honor llega a límites insospechados es éste: *The Doors*: contracara abrupta de la guerra de Vietnam, esa bestia negra de toda una generación de cineastas yanquis y de Stone en particular. Rock, ácidos, cine, revoluciones sexuales y de las otras, arte pop y psicodelia: todo en el mismo bowl heterogéneo de los 60.

La película tiene algunas secuencias definitivamente interesantes, especialmente las escenas de espectáculos de masa que Stone filma magistralmente. Pero, sin embargo, durante el transcurso de la historia lo que mejor impresionaba en un comienzo se vuelve irremediablemente en contra. Ahí está ese casting perfecto: todos se parecen microscópicamente a todos: Kilmer=Morrison, MacLachlan idéntico a Manzarek, guitarrista y baterista idénticos a guitarrista y baterista de los Doors originales. Meg Ryan, por su parte, bastante más linda que la Pamela que supo ser de carne y hueso. Si uno ve alguno de los videos del conjunto no sabe ahora si las imágenes pertenecen a esta película o si fueron filmadas por Pamela en sus ratos de ocio.

Sin embargo, la espectacular similitud se convierte en enemiga. ¿Dónde queda el pacto ficcional?, podría uno preguntarse. La vida de Morrison se confunde con la película

sobre la vida de un cantante que se llamó casualmente Jim Morrison y que murió en París, en una bañera, en el año 71. Como si el realizador quisiera convencer al espectador de que está viendo al Morrison de carne y hueso y no una película sobre Morrison. Lo que molesta doblemente si tenemos en cuenta inexactitudes y escenas creadas única y exclusivamente en función de su conveniencia. El film parece convertirse, entonces, en un clip continuo.

Otro tema: el factor onírico. Que se estructure un film como éste desde ese punto de vista es una idea loable. Pero lo que es una pena es que Stone se quede a mitad de camino. Mantener un equilibrio en esas condiciones (forma onírica vs. forma biográfica tradicional) se vuelve imposible. En ciertos casos el extremismo puede ser saludable. Algunas escenas que tienen el efecto del ácido lisérgico son simplemente soporíferas, lo que no debería tomarse por una estética de lo onírico. Un ejemplo claro es la recurrencia a los insoportables chamanes. La intersección miscelánea que consiste en contar una historia linealmente y a su vez tratar de disolverla bajo los efectos de un porro adulterado lo único que logra es la dislocación de la historia.

Párrafo final para algunas escenas puntuales verdaderamente grotescas: Morrison abandonando como un alumno de jardín de infantes la guardería de cinéfilos que comanda —esta vez como actor— el propio Stone; la absurda resolución de la conversación entre Morrison y Manzarek en su primer encuentro; el tropiezo con Warhol (ver aparte) y la escena en que el tecladista compone la introducción a *Light My Fire* (que no le pertenece) y como un héroe que encontró el Santo Grial sale en busca de sus compañeros para flagelarnos con un sonido sibilante que da a la escena, y éste es un acierto del director, el patetismo que requería.

Por suerte, en ese maremagnum, podemos encontrar todavía la voz de Morrison (perdón, la de Kilmer, extrañamente el único aspecto que conserva el barniz de la ficción), esa voz alucinógena que —junto a su personalidad— era el único baluarte de *The Doors*, apenas un grupo de acompañamiento, apenas mediocres instrumentistas.

Pedro B. Rey

Escenas. JFK. Kevin Costner hace del fiscal Garrison pero en realidad está haciendo del mismo Kennedy (ver *El Amante* N° 3). ¿Qué nos dice entonces este Kennedy doblemente mediatizado? "No preguntes lo que el país puede hacer por ti sino lo que tú puedes hacer por el país", una de las frases más famosas del asesinado presidente. Ahora estamos en *The Doors*. En una extraña fiesta a Jim Morrison le presentan al artista arquetipo de los 60: Andy Warhol. Uno de los adláteres descerraja sin piedad: "Hey, Andy dice que todo el mundo será famoso durante quince minutos". La frase, la más famosa de todas las que pronunció Warhol en su vida, no tiene ninguna relación con la escena.

Oliver Stone tiene en carpeta desde hace tiempo el proyecto de filmar Evita. No resulta difícil imaginar una escena. Eva y Perón se conocen en el Luna Park. A su lado Aloé mira a la actriz y le dice a los gritos: "El coronel dice que el año dos mil nos encontrará unidos o dominados, ¿puedes creerlo?".

Las biografías de Stone son tan minuciosas como acartonadas. Tanto tiempo estuvimos criticando al pobre Torre Nilsson para descubrir que en Hollywood se hacía lo mismo con patente de transgresor. *The Doors* es en vez de *El santo de la espada*, *El santo de la frula*.

Gustavo Noriega

En la cama con Madonna
In Bed with Madonna

El narcisismo de los artistas es uno de esos territorios que por su increíble inmensidad ha dejado aún mucho por explorar. Madonna nos abre sus puertas para conocerlo mejor en esta sorprendente película que bucea en la intimidad de la estrella del rock. Madonna actúa —o vive, o ambas cosas a la vez— durante meses frente a una cámara que parece cohibirla tanto como un esclavo negro a un estanciero sureño. La cantante se desnuda, ríe, llora, reza, se pelea con su novio (en ese momento Warren Beatty) y llega al extremo de compartir con el camarógrafo una de las cumbres de la intimidad femenina: la conversación sobre hombres en el baño del restaurante. Todo esto con la mayor naturalidad o, por lo menos, con la naturalidad gigantescamente egocéntrica que parece ser la sal de la vida de las estrellas.

Significativamente el único momento en que una puerta se cierra y no deja pasar a la cámara es cuando Madonna se dispone a hablar de negocios. Todo el resto es público. La imagen que recogemos de Madonna es la de una hermosa mujer con la mentalidad de una niña cuya edad oscila entre los diez y los trece años. El punto más infantil se ve en su relación con los bailarines y coristas que la acompañan con quienes parece estar jugando constantemente al papá y la mamá. Su punto más alto de adultez, que roza los comienzos de la adolescencia, es el juego conocido como "verdad o consecuencia". Allí, con la misma desfachatada inocencia simula una fellatio con una botella de soda y confiesa que el verdadero amor de su vida fue Sean Penn (esperaríamos que dijera algo así como: "el chico que más me regusta de los que salí"). Entre medio hay almohadonazos, besitos y guerra de pedos como cuando las chicas del Normal se quedan a dormir juntas. Los

EE.UU., 1991, dirigida por Alex Keshishian, con Madonna.

encuentros con personas ajenas a ese séquito de prepúberes la descolocan e incomodan. Los ejemplos más claros son la conversación con una amiga de la infancia a quien humilla casi sin darse cuenta y su topetazo con otra superestrella, Kevin Costner, aparentemente ignorante de cómo son las reglas para tratar con Madonna (o a lo mejor quebrándolas intencionalmente).

A favor de la rubia cantante y bailarina debe decirse que su desmesurado ego tiene una justificación y un encanto. La justificación es el extraordinario show que presenta (*Blonde Ambition*) del cual se pueden apreciar algunos números. Lejos de un traslado convencional a la escena de lo escuchado en los discos, el espectáculo está más emparentado con la representación teatral que con el tradicional recital de rock. El resultado, cargado de imaginación y profesionalismo, es impresionante. Además los únicos atisbos de madurez asoman cuando la estrella decide defender la integridad de su show ante los aprietes moralistas de la policía de Toronto.

El encanto del narcisismo madonniano reside en su transparencia. Esto la diferencia de otras estrellas como Sting que disfraza su enamoramiento de sí mismo con samaritanismo y sensibilidad progresista. Madonna es más sincera. Lo suyo no es la preocupación por la humanidad sino la eterna niñez del estrellato, el país de Peter Pan donde el artista es inmortal y la gente que no participa de su entorno se reduce a miles y miles de brazos y manos que la saludan, aplauden y prenden encendedores.

Gustavo Noriega

La hoguera de las vanidades
The Bonfire of Vanities

La hoguera de las vanidades es una comedia paranoica: un hombre rico, blanco y anglosajón es acusado de un crimen que no cometió y perseguido por una conjura de minorías neoyorquinas: negros, judíos, italianos y mujeres. La lista de conjurados podría ampliarse con la inclusión de varias instituciones norteamericanas sagradas: el periodismo, la justicia y el sistema electoral. El hombre perseguido se llama Sherman Mc Coy (Tom Hanks), vive en la elegante Quinta Avenida y trabaja como *broker* en Wall Street. Los conjurados son *todos* los liberales neoyorquinos, que persiguen a un pobre pusilánime por el solo hecho de ser blanco y rico. Y el narrador de la película es Peter Fallow (Bruce Willis), un periodista borracho que, a punto de perder su empleo, desata más o menos involuntariamente la persecución de Mc Coy.

La elección del narrador es un recurso principal en la construcción de la película. De Palma no cuenta la historia de Mc Coy sino la historia de cómo el periodista Fallow llega a ganar el premio Pulitzer, y es el periodista Fallow quien cuenta la historia de la caída del *broker* Mc Coy. Fallow se transforma, así, en el antifaz de De Palma.

Ahora bien: como Fallow es un cínico, De Palma realiza la

EE.UU., 1991, dirigida por Brian De Palma con Tom Hanks, Melanie Griffith y Bruce Willis.

película con la mirada de un cínico. Y como Fallow termina compadeciendo a Mc Coy (en realidad no termina; lo compadece a la mitad de la película), y a la vez Fallow es el narrador de la historia de Mc Coy, De Palma también siente compasión por el hombre acorralado.

Este recurso de compadecer a través de los ojos de terceros permite manipular con ambigüedad la emoción del espectador. En este sentido es estremecedora la secuencia en la que Sherman Mc Coy y su amante María Ruskin (Melanie Griffith) se pierden en el Bronx y atropellan al joven negro: la risa se mezcla con el terror. Todos somos un poco buenos blancos anglosajones asediados por aborígenes negros, a cualquiera nos puede pasar, aunque despreciemos —como buenos liberales— las hilarantes barbaridades racistas de María.

El problema es que una vez que la compasión se produce, los relatos de Fallow y de De Palma pierden interés. Y esa inflexión sucede en la secuencia en la que Mc Coy y Fallow se encuentran por primera vez frente a frente: el periodista reconoce al *broker* sin que el *broker* sepa que está hablando con el periodista. Ambos se embarcan en un subte que pasa por el Bronx; Mc Coy, acabado, llora en un vagón atestado de

gente y Fallow lo consuela ofreciéndole un trago de su petaca. Mc Coy rechaza la bebida y Fallow insiste diciéndole: "¿Qué te puede pasar? ¿Que te arresten?"

Es verdad, Fallow tiene razón: ya nada nuevo puede suceder. Ha sido la escena culminante. Pero De Palma se queda encerrado durante más de una hora intentando resolver los cabos sueltos de la película. Concluye, al cabo de tres horas, con un bochornoso discurso moralista pronunciado por el Juez (Morgan Freeman).

¿Es ésta una película propia de De Palma?

Por lo pronto, no tiene la morbosidad fisgona —ese deseo irresistible de ver (y mostrar) cómo quedó el tipo atropellado por el tren, por ejemplo— de casi todas sus películas.

Tampoco tiene *toda* la desmesura de la estética de De Palma, pero tiene bastante. La película se abre con un plano secuencia larguísimo —dura cinco minutos— que se inicia con la llegada del auto de Fallow a un garage subterráneo y concluye en los pisos altos del edificio, cuando el periodista se presenta ante el auditorio del premio Pulitzer. No faltan los planos picados y

contrapicados a plomo, ni los rostros y escenarios monumentales desfigurados por una lente gran angular. Es algo, aunque no todo, del De Palma estereotipado. Un último comentario: ninguna película tiene obligación con la obra literaria en la que se inspira. *La hoguera de las vanidades*, la novela de Tom Wolfe, es un maravilloso fresco moralista que enjuicia la conducta de grupos y sectores sociales de Nueva York, la ciudad de los demócratas, de los judíos, de los mafiosos, de los intelectuales, de los latinos, de los negros, de las feministas, todos juntos: la ciudad de los liberales en la década de los conservadores. *La hoguera de las vanidades*, la película de Brian De Palma, no logra desprenderse del todo de esta perspectiva moral, y en ese sentido tiene un cierto tono impostado, artificial, poco convincente. Pero, a la vez, De Palma logra hacerla respirar infiltrándole esa preocupación compasiva por el otro, por el distinto; una preocupación bastante liberal, al fin y al cabo.

Lucio Schwarzbarg

Habitación blanca *White Room*

Había una vez... alguien que como tantos otros juglares intentó contar un cuento de hadas. Este parece ser el caso de Patricia Rozema, guionista, directora y editora de este film. Toda época tiene su revival y el final de los ochenta parece arrastrar consigo la vuelta al héroe y al relato arquetípico. Sin ir más lejos, pensemos en las últimas producciones de Hollywood —Batman, Dick Tracy, Peter Pan, Robin Hood—. De alguna manera esta película de Rozema está, o pretende estar, más encauzada en el *star-system* que la anterior *Yo escuché las sirenas cantar*.

El relato comienza con el consabido "Once upon a time..." Acto seguido se nos presenta al protagonista que, con una expresión facial más propia de algún novio de Laura Ingalls, dice tener una vida excitante en la cabeza. Está bien, convengamos que el relato en off salva esta incoherencia haciendo hincapié en la incapacidad de expresarse del protagonista.

Como en todo cuento, sentimos la sensación de estar siendo llevados de la mano por caminos conocidos. En un intento de acentuar el carácter fantástico del relato en el registro de los hechos reales se intercalan imágenes que representan el imaginario de Norm, el protagonista.

La narración no pierde ningún detalle y, temiendo que el espectador no entienda alguna elipsis, se la evita esmeradamente. Por ejemplo, para contar que Norm visitó varias veces cierto lugar, nos muestran un montaje en el que lo vemos saltar la verja tres veces.

La película está teñida de una moralina que no alcanza la purísima normatividad de los verdaderos cuentos de hadas. Norm siente una gran culpa por no haber impedido un crimen y nos lo hacen saber con bombos continuos y ascendentes, una oración a Dios, flores y sangre.

Los personajes femeninos, si bien sobrecargados, están mucho más cuidados que los masculinos. Norm está siempre minimizado frente a ellas. Su madre que lo sobreprotege y lo busca mientras su padre parece no haberse dado cuenta dónde estaba la cámara. La vendedora de diarios que frente a

Canadá, 1990, dirigida por Patricia Rozema con Kate Nelligan, Maurice Godin y Margot Kidder.

su indefinición se lo lleva a dormir a su cama —pero Norm ni siquiera tocará a la perversa mujer que quiere aprovecharse de su nobleza ya que él no está enamorado de ella—. Y finalmente Jane que termina casi violando al pobre Norm en un acto sexual que deja mucho que desear en el sentido más literal del término.

La trama se desarrolla con lentitud y sin mucho misterio ya que todos los hechos son bastante previsibles. Paradójicamente, Norm, como en un juego de cajas chinas, está tratando de escribir una historia y no puede. Será el amor —"redentor del Occidente cristiano"— el que le permitirá liberarse de sus ataduras y expresarse. Nuevamente Norm aparece minimizado cuando a duras penas besa a Jane, mientras ella le devuelve una serie de inserts de caricias y besos cuidadosamente iluminados. La película tiene algunos detalles estéticos interesantes como algunos planos del registro del imaginario de Norm o la persecución por calles vacías. El argumento que en principio tenía mucho de cuento de hadas —personajes reclusos de por vida por la incompreensión y redimidos por el amor— queda finalmente reducido a un relato no tan pomposo.

Mercedes Alfonsín

BOLETO OFICIAIZADO
SECRET N° 222685

INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

TE OFRECEMOS

OTRA ENTRADA AL CINE

Si querés estudiar cine y video en serio, acercate al CIEVYC:

- Prácticas en filmaciones reales.
- Equipos profesionales.
- Carrera de dirección. Seminarios.

En el CIEVYC, hacé una entrada de película

CIEVYC

Cochabamba 868 - Inf.: Lun./Vier. de 16 a 21 hs.

Tel. 23-1297 / 361-4222

BOLETO OFICIAIZADO
SECRET N° 222685

C

Precio

Código

Sala

Fecha

Las buenas, las malas y las feas

	Rey	Flavia	Noriega	Quintín	Sergio	Kupchik	Gandolfo	Lucio
Amantes (V. Aranda)	5				6	5	7	
Cape Fear (1961, J. L. Thompson)	7	9	7	9	10	8	6	7
Duro de aguantar (J. Badham)		3		5			3	
El adorable seductor (M. Winner)		4		3				
El h. mosca en apuros (F. Newmayer)	7	8		7	8	7	7	
El joven manos de tijeras (T. Burton)	10	10	10	10	10	9	10	
El sol también sale de noche (H. Taviani)	8	9	6		5	6		
Habitación blanca (P. Rozema)		8		7		7	5	
Héroes olvidados (R. Walsh)	10	9		9		9		
La hoguera de las vanidades (B. DePalma)	6	6				4	2	6
La inv. de los muertos vivientes (D. Siegel)	8	9	8	8		8		
La magia de vivir (D. Huston)		8						7
Los marginales (F. Coppola)	6	5		5		7	5	8
Malas compañías (C. Hanson)			7			6	8	4
Mamá hay un hombre ... (C. Serreau)		8			7	8		
Pasaje a Marsella (M. Curtiz)				8		8		
Pepi, Lucy, Bom, y (P. Almóvodor)					8	6		3
Qué pasó con Baby Jane (R. Aldrich)		9		9		9	10	
Rocketeer (J. Johnston)	7	5	7	6		6		
Snack Bar Budapest (T. Brass)						3		
Terminator 2 (J. Cameron)	8	7	9	7		8	10	6
The Doors (O. Stone)	5	7	5	6		4	5	6
Una chica muy rebelde (M. Verhoeven)	7	7	5	8	5			
Veracruz (R. Aldrich)		9	8	10	7	10		
What prize glory (J. Ford)			8	9				
Zona caliente (D. Hopper)	8	5	7	5		8	8	



Probablemente el mejor video

MANSILLA 2680 CAPITAL FEDERAL - TEL. 961-7228

Ciclos de cine. 15 de abril - 15 de mayo 1992.

Ultima fila

ATV Canal 2. Los clásicos. Lunes a viernes a la 1. Sab-dom a las 24

Miércoles 15: Las tres noches de Eva (*The Lady Eve*) de Preston Sturges, 1941

Jueves 16: *Marty* de Delbert Mann, 1955

Viernes 17: ¡Qué bello es vivir! (*It's a Wonderful Life!*) de Frank Capra, 1946

Sábado 18: Rebeca, una mujer inolvidable de Alfred Hitchcock, 1940

Domingo 19: Río Bravo de Howard Hawks, 1959

Lunes 20: Sabotaje (*Sabotage*) de Alfred Hitchcock, 1936

Martes 21: Sirenas y tiburones (*Operation Petticoat*) de Blake Edwards, 1959

Miércoles 22: Su último deber (*State of the Union*) de Frank Capra, 1948

Jueves 23: Stella Dallas de King Vidor, 1937

Viernes 24: *Swing Time* de George Stevens, 1936

Sábado 25: Veracruz de Robert Aldrich, 1954

Domingo 26: Dr. Cyclops de Ernest Schoedsack, 1940

Lunes 27: Mañana lloraré (*I'll Cry Tomorrow*) de Daniel Mann, 1955

Martes 28: Scaramouche de George Sidney, 1952

Miércoles 29: La inconquistable Molly Brown (*The Unsinkable Molly Brown*) de Charles Walters, 1964

Jueves 30: Un beso antes de morir (*A Kiss Before Dying*) de Gerd Oswald, 1956

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530

Ciclo: Una cita con Gérard Depardieu

Miércoles 15: Demasiado bella para mí (*Trop belle pour toi*) de Bertrand Blier, 1989

Sábado 18 y domingo 19: Te espero en mis brazos (*Deux*) de Claude Zidi, 1990

Lunes 20: Lolou, un hombre muy fuerte (*Loulou*) de Maurice Pialat

Martes 21: El gran embotellamiento (*L'ingorgo*) de Luigi Comencini, 1979

Del miércoles 22 al domingo 26 films de ballet de Alexander Bielninski

Mayo - Retrospectiva de Peter Lilienthal

Lunes 4: *Streap Tease* (1963), *Horror* (1968); **martes 5:** *El martirio de Peter O'Hey* (1964), *Start n° 9* (1971); **miércoles 6:** *Jacob Von Gunten* (1971); **jueves 7:** *La victoria* (1971); **viernes 8:** *El profesor Hofer* (1974); **sábado 9:** *Reina la calma en el país* (1975); **domingo 10:** *David* (1979); **lunes 11:** *La insurrección* (1980); **martes 12:** *Dear Mr. Wonderful* (1982); **miércoles 13:** *El silencio del poeta* (1986); **jueves 14:** *El ciclista de San Cristóbal* (1987)

Cinemateca - SHA - Sarmiento 2255

Ciclo: Panorama del cine norteamericano

Miércoles 15: ¿Quién golpea a mi puerta? (*Who's That Knocking on my Door?*) de Martin Scorsese, 1968

Jueves 16: Darkman, el rostro de la venganza (*Darkman*) de Sam Reimi, 1990

Viernes 17, sábado 18 y domingo 19: Pensamientos mortales (*Deadly Thoughts*) de Alan Rudolph, 1990

Lunes 20: La cruz de hierro (*The Cross of Iron*) de Sam Peckinpah, 1977

Martes 21: Zona caliente (*Hot Spot*) de Dennis Hopper, 1990

Miércoles 22: Pacto de amor (*Dead Ringers*) de David Cronenberg, 1988

Jueves 23: Adorable seductor (*A Chorus of Dissapproval*) de Michael Winner

Viernes 24, sábado 25 y domingo 26: Corazón salvaje (*Wild at Heart*) de David Lynch, 1990

Lunes 27: Desde el jardín (*Being There*) de Hal Ashby, 1979

Martes 28: ¿Me la saca doctor? (*Compromising Positions*) de Frank Perry, 1985

Jueves 30: El cantor de Jazz (*The Jazz Singer*) de Richard Fleischer, 1980

EIKON. Paraguay 3343 1º piso dto. 9. A las 19 hs.

Ciclo "El retorno de la serie negra"

18/4: Los sobornados (*The Big Heat*) de Fritz Lang, 1953

25/4: Adiós muñeca (*Farewell my Lovely*) de Dick Richards, 1975

Ciclo "Otra incursión por el cine fantástico"

2/5: La noche del cazador (*Night of the Hunter*) de Charles Laughton, 1956

9/5: La noche de los muertos vivientes (*Night of the Living Dead*) de George Romero, 1968

Ciclo "Inéditos para cinéfilos"

Domingo 26/4: La última tentación de Cristo (*The Last Temptation of Christ*) de Martin Scorsese, 1988

Cine-Club Saperstein. Camarones 2551. A las 19 hs.

Domingo 19: El albergue rojo (*L'auberge rouge*) de Claude Autant-Lara, 1951

Domingo 26: *Madame Dubarry* de Ernst Lubitsch, 1919

Anuncie en *El Amante*
322-7518

El video puede ser el
camino para llegar al

CINE

EDITORIA Y



DISTRIBUIDORA

memories

VIDEO
HOME

... tiene vocación de *stalker*

CATALOGO

Ser o no ser

(E. Lubitsch)

Las aguas bajan turbias

(H. del Carril)

M, el vampiro

(F. Lang)

Me casé con una bruja

(R. Clair)

La ventana indiscreta

(A. Hitchcock)

Chantaje

(A. Hitchcock)

¡Viva Zapata!

(E. Kazan)

El precio de la gloria

(J. Ford)

CORRIENTES 2537 P 1º "6"

Tel. 961-8712 ☎ 951-5529