

Año 1 N° 7 Julio de 1992 \$6
Uruguay N\$ 16.000

EL AMANTE

CINE

Almodóvar

Arma mortal III

W. Allen

Tim Burton

Los *Cahiers*

Cine español

J. L. Borau

Cine alemán

Anthony Mann

Más monos

Bloopers

John Ford

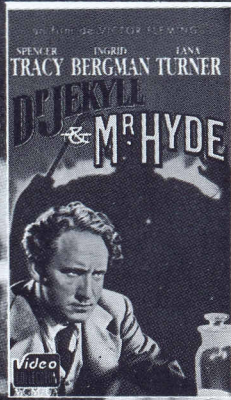
Video



PARA COMPRAR Y COLECCIONAR

AHORA EN VENTA
DIRECTA AL
PUBLICO

EN VIDEO



Con cada película
un poster de regalo

Versiones
Completas y
Originales

CLASICOS INOLVIDABLES DE LA HISTORIA DEL CINE

- Un tranvía llamado deseo
- Scarface
- La patrulla infernal
- Rebecca
- Que bello es vivir
- Tiempos modernos
- Pánico en las calles
- Nacida ayer
- Buster Keaton Cortos
- Cortos Charles Chaplin
- La luz que agoniza
- El zorro del mar
- Ricardo III
- Pasaje a Marsella
- La rosa tatuada
- 8 a la deriva
- San Antonio
- La luz es para todos
- Camino a Bali
- Cautivos del mal
- Breve encuentro
- Conflicto
- Casablanca
- Y muchos más!



PARA ARMAR SU PROPIA
VIDEOTECA A UN PRECIO
ESPECIAL

\$ 27.-
FINAL

Video
COLLECTION

Grabado en Cassettes

SCENA

Video Colleccion

Av. Santa Fe 4096 - 71-1106
y en las siguientes direcciones:

V.C. ALGO PARA RECORDAR DIAZ VELEZ 3761 TEL. 983-1890	V.C. BEVERLY VIDEO MOVIES SANTA FE 3159 y Billinghurst Tel. 83-1421/3416 - OPEN 24 hs.	V.C. CASA AMERICA AV. DE MAYO 959 TEL. 381-2063 / 66	V.C. CATITA AV. DIAZ VELEZ 4710 TEL. 982-0176	V.C. CHAPLIN ZAPIOLA y LEVALLE - Bernal TEL. 252-6986	V.C. EL LOCO DE LA COLINA GARAY 718 TEL. 361-7542
V.C. ESTILO MENDOZA 5100 TEL. 52-9854	V.C. QUEEN Av. S. de la Frontera 5526 - Edif. 66 V. LUGANO I y II - TEL. 602-1670	LIBRERIA RODRIGUEZ SARMIENTO 835 TEL. 326-3725 / 3826	V.C. LA CASITA FCO. BILBAO 2700 TEL. 612-3934	LIBRERIA RODRIGUEZ FLORIDA 377 TEL. 325-4992 / 93	V.C. NUEVO CINEMA VIDEO AV. SAN MARTIN 1464 TEL. 581-5890
V.C. SAN TELMO BOLIVAR 1220 TEL. 361-2787	V.C. TELMO II DEFENSA 700 TEL. 342-1154	TOCATA Y FUGA SANTA FE 2518 TEL. 821-5836	VIDEO BUSINESS LAVALLE 2030 / 32 TEL. 953-4712	VIDEO NEGOCIOS TUCUMAN 2141 TEL. 953-5556	LIBROFILM CORRIENTES 1145 Loc. 13 TEL. 35-6258
ZONAS DISPONIBLES PARA EL INTERIOR DEL PAIS		LA FERIA DEL LIBRO AV. RIVADAVIA 7249 TEL. 611-1822	VIDEOS CORRIENTES 1383 / 85	ESTE PUEDE SER SU NEGOCIO	

El Amante / Cine

Estrenos:

Batman por Elvio Gandolfo / 2 / Perfil de Tim Burton por Pedro B. Rey / 5 / *La película de Woody Allen* por Lucio Schwarzberg / 8
Arma mortal 3 por Quintín / 10

Especial Almodóvar: *Tacones lejanos* por Alejandro Ricagno / *Perfil de Don Pedro* por Quintín / 14 / Filmografía completa / 16

Libros por el versado David Oubiña / 18

Cine español por Rodrigo Tarruella, el saleroso / 19 / Reportaje a Borau / 21

Festival Mystfest por Luigi Volta / 24

Cine alemán por Herr Christian Kupchik / 26

Clásicos: *La diligencia* / 28

Homenaje a los Cahiers por Quintín y Tarruella / 30

El fuera de campo por Eduardo Russo (en offside) / 35

Breve cielo: las cositas de Christian Kupchik / 38

Dossier Monos / 40

Los bloopers de Jorge Laferla / 46

Correo / 48

El Amante / Video

Los westerns de Anthony Mann por Gustavo J. Castagna / 51

Desasnator por el profesor Noriega / 55

Reseñas: *Ambiciones prohibidas* / 56; *Atame!* / 57; *Tommy* / 58; *El diablo dijo no* / 59; *La sombra del cuervo* / 60

Videodromo: arbitrariedades por toda la compañía / 62

Las buenas, las malas y las feas: tabla de estrenos en video / 63

Agenda / 64



Consejo de Redacción

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

Secretario de redacción

Christian Kupchik

Colaboraron en este número

Elvio E. Gandolfo
Gustavo Castagna
Rodrigo Tarruella
David Oubiña
Eduardo Russo
Lucio Schwarzberg
Alejandro Ricagno

Augusto Costanzo

Nicolás Trovatto
Mariana Podetti
Osvaldo Aguirre
Luigi Volta
Héctor Pecina
Jorge La Ferla
Pablo H. Makovsky Mier

Circulación

Ariel Greis

Corrección

Gabriela Ventureira

Diagramación y composición

FyQ

Imprenta

Impresora Americana
Lavardén 163

Fotomecánica:

Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión Linotronic:

Diseño

Distribución

Capital: Trapacs
42-9651/59; 41-4040/24
Interior: DISA S.A.
27-6645 / 23-4937



La gata, el pescado crudo, el murciélago

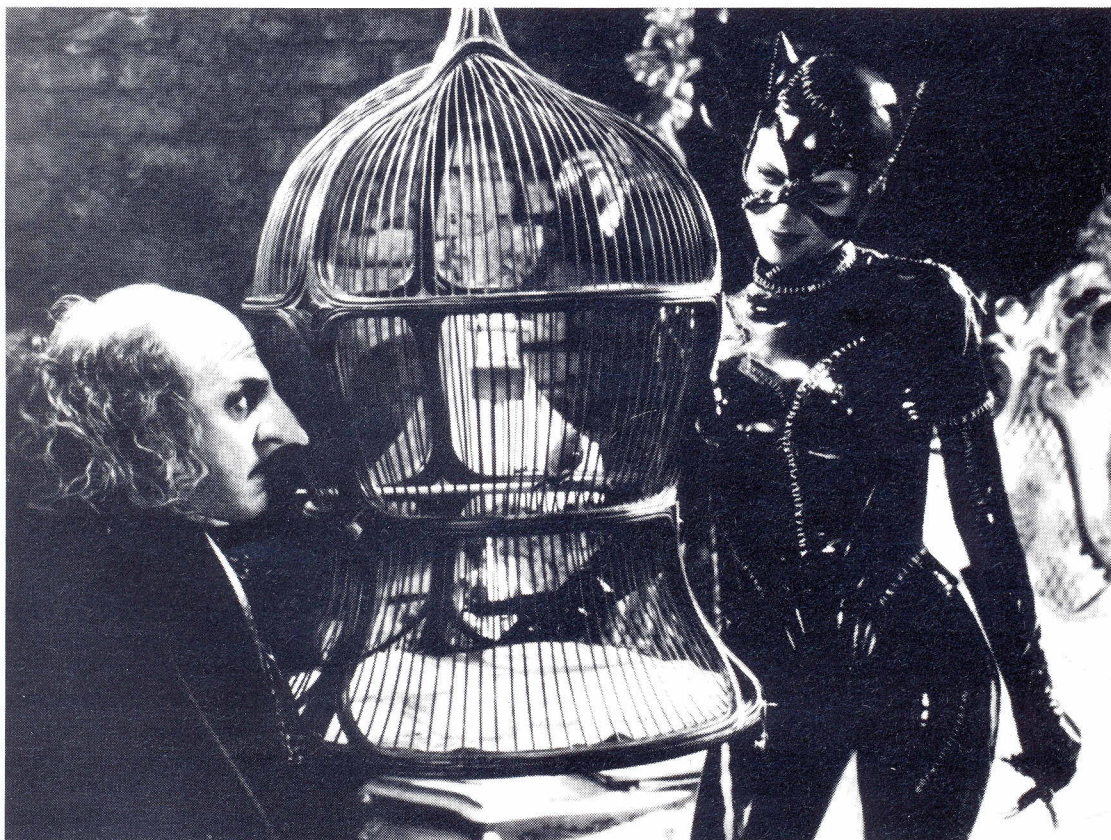
por Elvio E. Gandolfo

Escena 1: La mina está de atar. Acaba de volver de la muerte. Vuelca leche en dos platos al voleo, se chorrea leche en el pecho. Destruye las fotos del pasado a sartenazos. Hace pedazos el contestador automático y el teléfono. Toma un spray y ensucia sus vestidos de secretaria solitaria en busca de pareja. Sin aviso la toma se vuelve general: por una décima de segundo parecemos ver su cama; en la décima de segundo siguiente, la almohada y la colcha vuelan impulsados por algo. ¿Qué carajo está pasando, por el amor de Dios?, se pregunta el espectador, y en la décima de segundo siguiente advierte que en realidad es el líquido del spray que barre el dormitorio de la casa de muñecas de la solterona/niña, casa que en la décima de segundo siguiente es a su vez destruida.

Escena 2: El multimillonario Shreck le dice al Pingüino que le trae algo especial, con el tono de quien ofrece un collar de diamantes. Cuando abre el envoltorio, vemos claramente que se trata de un pescado crudo. Goloso, el rostro de nariz picuda y rastros eternos de bilis negra sobre

la boca, empieza devorar la carne amarilla. La cámara acompaña con fluidez el descenso de ambos por unas escaleras. Desembocamos en la “sorpresa” de Shreck: la fiesta de presentación “política” del Pingüino. El monstruo queda helado, con un trozo de carne amarillenta saliendo de la boca. Pero pronto reacciona: la intolerable tensión de portarse *comme il faut* lo lleva a casi devorar una nariz humana, a tirarse abiertamente sobre una “encargada de imagen” de glúteos sólidos. La falta de reacción del entorno muestra a las claras que en el fondo la “buena conducta” puede muy bien dejarse de lado en pro de lo que importa: quedarse con la alcaldía, con el Poder, usando al muñeco grotesco surgido de las cloacas.

Escena 3: En el techo inclinado, inestable, la Gata despista al Murciélago usando su “femineidad” para mejor aplicarle un puntapié en la entrepierna. Pero después se acercan, se tocan. Debajo del uniforme plástico de músculos ella descubre “su verdadero cuerpo”, y lo hiere. El Murciélago a su vez la quema en un brazo, los cuerpos se deslizan por el





techo inestable, se separan, y las marcas no sólo físicas sino también verbales se unen en el memorable lengüetazo de la Gata al rostro del Murciélago, y se convierten en la base de la atracción y la imposibilidad en el futuro.

Protección al menor

Si algo demuestran esas tres escenas y un altísimo porcentaje del metraje de *Batman vuelve*, es que no se trata de una película “para niños”, a pesar de haber sido estrenada con impecable *timing* “vacacional” tanto en Buenos Aires como en Montevideo. Tomada en su conjunto, además, y a juzgar por las reacciones de buena parte del público que termina de verla, tampoco es una película que deje satisfechos a los espectadores adultos dispuestos a pasar “un rato de diversión”.

Oscura, poderosa, compleja, la quinta película larga comercial de Tim Burton no da respiro. Dentro de una obra cada vez más sólida, cumple el papel de sombra de *El joven manos de tijera*, su título más puro, poético y desprovisto de presiones. El guión está salpicado de frases tan ingeniosas y humorísticas como el del primer *Batman*, pero que se agregan a la masa del film como datos que aumentan su tonalidad grotesca, neurótica, demente. En *Batman*, Burton tuvo que luchar contra las presiones de un presupuesto demoledor, contra la personalidad devoradora del espacio de Jack Nicholson, contra la debilidad actoral y erótica de Kim Basinger. Con timidez, mantuvo a Michael Keaton contra viento y marea (con quien había hecho *Beetlejuice*), insertó magistralmente a Jack Palance, inventó esas escenas inclasificables que constituyen su marca de fábrica (la visita y destrucción al museo, el encuentro inquietante de Nicholson y Keaton en el departamento de Vicky Vale), y logró zafar con un producto despereado pero a la vez memorable y ferozmente exitoso, donde el aporte del diseñador Anton Furst fue crucial. Mucho más seguro de sí mismo, en la secuela resistió mejor

los embates de los productores, la presión del estudio, y elaboró una obra que se acerca a *El joven manos de tijera* por lo personal y a *Terminator 2* por el modo en que sabe equilibrar el relato con el espectáculo.

En la historia del cine pueden contarse con los dedos de una mano los directores que construyen su mundo no sólo con las imágenes de los personajes, los paisajes o el “clima”, sino con el decorado mismo como elemento expresivo. Uno de ellos fue Fritz Lang en *Metrópolis* (de peso imponente en ambos *Batman*). Otro, Jerry Lewis (en *El terror de las chicas*). O Terry Gilliam (en *Brazil*). En sus cinco largometrajes, Burton convierte al decorado en un elemento *interactuante*, que lo acerca a los clásicos del dibujo animado más demente, a los juegos visuales de Lewis Carroll, a la ópera y al sueño o a la pesadilla *antes de que sean interpretados*. Esos decorados pueden ser alegres (*La gran aventura de Pee Wee*), góticos y fantásticos (*Beetlejuice*), sombríos (los de *Batman*), acquarelados (*El joven manos de tijera*). En todos los casos, se convierten en una función más del relato, tan importante como la línea argumental, la actuación, el montaje. No se tragan a los personajes: los influyen o son influidos por ellos, los integran y desintegran.

A su vez son irremplazables para provocar esa estética del desequilibrio que está en la base de su obra. Una de las operaciones básicas tiene que ver con los tamaños. En *Beetlejuice*, el pueblito real se duplicaba en el modelo a escala; en *El joven...*, el suburbio “normal” era de juguete; en *Batman vuelve*, la casa de muñecas de Selina Kyle provoca un momento de mareo a la vez dimensional y existencial; por otra parte, el más clásico de los patitos de juguete, amarillo y “redondito”, se vuelve amenazante, wagneriano, cuando crece para convertirse en vehículo del Pingüino.

Máscaras y caretas

El papel expresivo se traslada a los trajes. Como último

rastró de su vieja personalidad, la futura Gatúbela “se cose su ropa” y lo hace a base de fragmentos de cuero negro brillante que hacen brotar definitivamente la agresividad felina y controlada, que tiene sin embargo un primer pequeño escape cuando le aplica “traviesamente” una descarga eléctrica a su agresor desmayado, antes de morir y resucitar. Keaton pierde toda humanidad para convertirse en una imagen vengativa casi de porcelana en su traje de murciélago (del que esta vez tiene un *stock* abundante). La forma corporal del Pingüino es la de un muñeco de estopa más que la de un animal. Hay además inteligentes cruces, siempre visuales, entre las distintas “especies”: las aletas mutadas de Danny de Vito trazan la sombra del murciélago en la pared; la Reina de la Navidad muere atacada por una nube de murciélagos liberados por un paraguas; un gato muerde cruelmente los dedos de una Selina Kyle aún “humana” para devolverle la vida.

El único personaje central “a cara descubierta” es Shreck, mezcla vigorosa de “todopoderoso ario” (a pesar de su apellidado) y banal Donald Trump de Ciudad Gótica, de *yuppie* y lumpen. Más frío y manipulador que nadie, su único error será sin embargo justamente cumplir con todas las apariencias de lo “normal” en un mundo de neuróticos que eligen animales como “totems” (salvo el Pingüino, que sufre su “animal” en carne propia), y que no persiguen el Poder con medios pragmáticos sino oscuras obsesiones emocionales.

El film incluye persecuciones, trucos impecables (el Batimóvil convertido en misil, el “vuelo” de Batman al ampliar sus alas), violencia multiplicada (los enfrentamientos con la Banda Cirquera). Pero hacia el final lo que queda grabado en la memoria son dos escenas. En un baile de disfraz, los únicos vestidos de etiqueta, sin máscara, son Bruce Wayne y Selina Kyle. En el baile, el recuerdo de las frases en el techo inclinado gatilla el reconocimiento, las dudas de una relación que se complica: ahora los dos *saben*, y ese instante de reconocimiento está tan conmovedor como el amor de Edward Scissorhands (en *El joven...*) transmitido a través de una fría pantalla de televisión.

Un poco después el Pingüino llega a su final. Nadie duda de que es un hijo de puta grosero, cruel, básicamente desalmado, decidido a limpiar de primogénitos Ciudad Gótica para vengar el pecado original de sus padres, que lo arrojaron a las cloacas en un cochecito convertido en siniestro ataúd, como un Moisés de las profundidades. Para mayor patetismo, su último paraguas defensivo es “bonito”, no letal. Cae, y mientras se desliza en las aguas, un cortejo de pingüinos fieles acompaña al amo o amigo,

Introducción a la ética tribal

En *Batman vuelve*, los pingüinos son solidarios con los pingüinos, los gatos con los gatos, los murciélagos con los murciélagos. Hasta el desalmado Schrek, de la tribu de los ricos, tiene un gesto imprevisible cuando se sacrifica por su primogénito, por alguien de su misma sangre. En cambio, las alianzas y los amores entre miembros de especies distintas están condenados al fracaso. La sombría e imaginaria Ciudad Gótica, habitada por ciudadanos de cartón, es el campo de batalla entre grupos zoológicos irreconciliables.

En *Fiebre de amor y locura* de Spike Lee, en la luminosa e hiperreal ciudad de Nueva York, los italianos y los negros se comportan como los murciélagos y los pingüinos de Tim Burton. Los amores interracialistas están igualmente condenados al fracaso.

La diferencia es que en *Batman* la segregación es uno de los tantos castigos que aquejan a una ciudad maldita. En cambio, en *Jungle Fever*, la mezcla de las razas es el sinónimo del pecado. La curiosidad hace que la gata lama al murciélago. Y la curiosidad es la que mata al gato aunque Angie (Annabella Sciorra), secretaria como Gatúbela, no muere. Y mientras la mujer gato vuelve a rondar los callejones, la gatita blanca es sentenciada a volver con sus brutales y retardados familiares. Los estúpidos habitantes de Ciudad Gótica no son los únicos personajes de cartón con los que uno puede encontrarse en una pantalla. Y la crueldad no es patrimonio exclusivo de un Pingüino de infancia desdichada. Es ejercida, con igual rigor, por algunos directores de cine sobre sus criaturas. Especialmente si sirve para enseñarles su lección de ética tribal. Y la película didáctica no es, obviamente, la de Tim Burton.

Quintín

lenta, patéticamente. A pesar de toda su maldad, el personaje provoca lástima, el silencio recogido de cuando muere un grande, aunque sea monstruoso. Todo está envuelto no sólo en una tonalidad densa, sombría (unos meses antes del rodaje se suicidó Anton Furst, diseñador de la primera *Batman*, y amigo personal de Burton), sino también en la música operística, majestuosa de Danny Elfman. El nuevo diseñador, Bo Welch, produjo un mundo mucho más “burtonesco” que el de Furst. La nueva Ciudad Gótica deja de ser una Nueva York alucinada para convertirse en una pura invención, en una ciudad de cuentos de hadas de Europa Central, con trenes de juguete que recogen niños, con un zoológico febril, inabarcable, con predominio de las alturas vertiginosas, con toda la imaginería explosiva de Tim Burton. Si Michael Keaton es más que nunca necesario, es porque como en la primera parte, el conflictuado Hombre Murciélago es, con todos sus baches, un centro de paradójica cordura en medio del remolino.

Batman Returns (*Batman vuelve*), EE.UU., 1992, **Dirección:** Tim Burton. **Producción:** Denise Di Novi y Tim Burton. **Guión:** Daniel Waters sobre una historia de Daniel Waters y Sam Hamm. Basada en los personajes creados por Bob Kane y publicados por DC COMICS. **Fotografía:** Stefan Czapsky. **Escenografía:** Bo Welch. **Montaje:** Chris Lebenzon. **Música:** Danny Elfman. **Diseñadores de vestuario:** Bob Ringwood y Mary Vogt. **Maquillaje especial de pingüinos y efectos especiales:** Stan Winston. **Intérpretes:** Michael Keaton (*Batman/Bruno Díaz*), Danny DeVito (*Pingüino*), Michelle Pfeiffer (*Gatúbela/Selina*), Christopher Walken (*Max Shreck*), Michael Gough (*Alfred*), Michael Murphy (*Alcalde*).

CINE: GUION Y NARRATIVA

- Seminario: Estructura y narrativa fílmica
- Curso teórico-práctico: Guión cinematográfico
- Curso: Análisis de films (M. von Trotta, M. Duras, M. L. Bemberg)
- Supervisión y asesoría de guiones

Eduardo Leiva Muller

Cineasta: Universidad Nacional Autónoma de México
Guionista: *La deuda interna*

Luz Alvarez

Cineasta: Instituto Latinoamericano de Comunicación
ILCE-UNESCO; Docente UBA.

SOLICITAR ENTREVISTA. Tel. 361-7888 / 4980
Perú 689 4º, Of. 30. Buenos Aires.

Burton: una reivindicación

por Pedro B. Rey

La figura de Tim Burton (1959) es uno de esos extraños modelos fuera de los parámetros convencionales que confirman la regla. Pero deja también en claro que para poder confirmarla y ser su oveja negra predilecta hay que aportar algo más que una simple cuota de talento convencional, ser algo más que un punto adicional en la recta de un sistema ingente como podría ser la Meca del cine. La regla es Hollywood como máquina anónima de contar historias. La excepción es Burton, Tim, raro fabulador que practica una simbiosis con el sistema para poder escenificar distintas formas geométricas de la pesadilla.

Sus orígenes de adolescente retraído —él mismo parecido en algún aspecto a un monstruo colosal—, sus comienzos en Disney como dibujante, son sólo algunos puntos biográficos circunstanciales en los que podemos rastrear las fuentes de su capacidad narrativa en imágenes.

Un cortometraje sobre uno de sus ídolos de infancia, Vincent Price, y un primer largo, *Pee Wee's Big Adventure* (1985), no estrenado entre nosotros, son sus antecedentes.

A estas películas les seguirán *Beetlejuice* (1987), *Batman* (1988), *Edward Scissorhands* (1990) y *Batman Returns* (1992), recién estrenada.

La imaginería de las obras en conjunto, más allá de la condición eventual de encargo de alguna —la primera *Batman*, especialmente— a la que el director impregnara indeleblemente con su tono, tiene una coherencia extremada, al punto tal que aparentes defectos de guión de una, al ver otra cualquiera, se convierten en rasgos de estilo.

Original paradoja entre la personalidad y el sistema, Burton sigue filmando.

Beetlejuice: un personaje

Beetlejuice (cuya traducción literal es “jugo de escarabajo”), nombre que designa al personaje interpretado por Michael Keaton, será el primer largometraje que captará alguna atención. Beetlejuice es un espantador profesional, un ser fantasmagórico que ofrece ayuda a los fantasmas fracasados para ahuyentar a los nuevos pobladores de su antigua casa. Esos fantasmas pertenecen a los personajes encarnados por Alec Baldwin y Geena Davis, quienes a punto de iniciar unas vacaciones hogareñas por una de esas casualidades se ahogan.

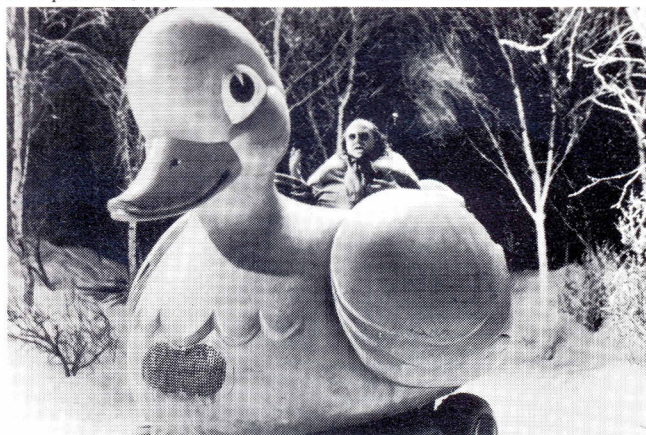
Beetlejuice muestra desde un comienzo dónde se posa la mirada compasiva y divertida a la vez del propio Burton. El sitio elegido es el de los seres habitualmente marginados del centro de la narración: en este caso, el territorio de los muertos. Si hay alguna identificación posible, está dada por esos personajes anómalos, poseedores de un extraño don: el de estar haciendo equilibrio en un lugar poco conocido, el de estar del otro lado de algo: aquello que llamamos normalidad. En ésta, los fantasmas de Baldwin y Davis son mostrados en todo su desamparo, en toda su paradójica humanidad y el desagradable Beetlejuice termina despertando también una

risueña compasión. El sexópata, cruza de hippie pasado de revoluciones y artista de la “malicia”, rescata una de las caras más preciosas de la imaginación: el terror tomado como ritual de la diversión. En el fondo de sí mismo, Beetlejuice aterroriza por el solo placer de aterrorizar. La muerte dentro de ese ritual no existe, parecería decirnos la cámara que nos guía por las imágenes que rotan y se sorprenden a sí mismas. La imagen al poder. Pero en Hollywood y en los 80.

El joven manos de tijera: un personaje y un paisaje de maqueta

Beetlejuice se iniciaba con un travelling sintomático: la cámara se deslizaba a través de la superficie de un pueblo de casas alejadas entre sí, con verdes pasteurizados y colores planos. Al final de la toma, cuando detrás de una casa ubicada sobre un peñón aparece una araña gigante, descubrimos con asombro que se trata de un paisaje falso, de una maqueta. Esta, que se encuentra en el altílo de aquella casa en la punta del promontorio, es un símil del pueblo en que se desarrollará la acción del resto del film.

La relación no es casual. El pueblo de la maqueta se parece bastante al de *El joven manos de tijera* (1990, posterior en el tiempo a *Batman*, pero que por razones estéticas nos convendrá tratar antes): la imbecilidad hipócrita del mundo de los adultos (representada en *Beetlejuice* por el mundo de los vivos) puede presentirse ya en ese paisaje lejanamente urbano de casas chatas y sin relieve, monocromáticas. En medio de esa ascepsia se teje la historia de Edward (Johnny Depp), el chico que nació con manos de tijera, hijo de Vincent Price tanto en la realidad de la historia del film (Price hace del inventor) como en la realidad de las influencias reconocidas por Burton. Edward es también un ser monstruoso, pero sólo en la exterioridad de su composición. No despierta ya una complicidad que roza la diversión, sino una ternura abrumadora, que recuerda a las películas infantiles. Así como los habitantes son pulcros, de una belleza trivial, en simbiosis con el





medio en el que viven, esconden en su interior una infinita gama de mezquindades, excepto honrosas excepciones (Dianne Wiest, Wynona Rider). La fealdad (la monstruosidad de cuentos de hadas) de Edward, en cambio, es simplemente la máscara de su llaneza, de su inocencia tímida sin rodeos, de su inexperiencia para manipular los hilos de una realidad para la que no estaba preparado: Edward es, y tiene la frescura de, una obra inconclusa. La historia, con una simplicidad de desarrollo envidiable, se mueve sobre planos geométricos, sobre una tela casi abstracta en la que nuestro personaje adquiere una transparencia ejemplar. La monstruosidad exterior de Edward es una convención: su belleza es tan extraña como la forma de los árboles que diligentemente poda con sus manos.

Batman: un personaje, un paisaje de maqueta y algunos traumas

Las dos películas que tienen a Batman como protagonista llevan también la marca ineludible de quien las dirigió. Pero lo que en las anteriores aparecía claro y simple, en éstas se convierte en una negritud condensada, infinita. Ciudad Gótica es también una maqueta. Pero detrás de sus muros de cartón se esconde sólo la podredumbre y sus vahos.

Acostumbrados a la serie de corte pop de los 60, olvidándonos del comic, los dos films sorprenden por la crudeza de sus personajes, su psicología torturada, por su inmensa ambigüedad moral. Bruce Wayne (o Bruno Díaz, como se prefiera) —Michael Keaton— es una de las nuevas caras de los monstruos a los que Burton es tan adicto. Tampoco es un personaje que actúe con claros principios

justicieros ni por motivos demasiados claros. Batman no es tampoco simpático. Despierta, en todo caso, cierta difusa ternura cuando descubrimos el asesinato de su padre o cuando confiesa a Gatúbela (o Catwoman) —Michelle Pfeiffer— que en realidad son lo mismo y que deben ayudarse unos a otros.

El pingüino —Danny De Vito— es también un ser desagradable, singularmente egoísta, pero en el principio, podría argumentar él, fue el crimen. Todos tienen sus razones. Todos estos monstruos de Ciudad Gótica —ciudad cruza de *Blade Runner* sin elementos espaciales y la Chicago de Al Capone— no salen de la nada. Tienen su origen. Todos buscan conocer —es el caso del pingüino— o reparar ese lugar del crimen: las causas de su animalidad. Ya no hay lugar para la luminosidad y los espacios amplios de *El joven manos de tijeras*. En las dos *Batman* sólo se trata de espacios lóbregos, de cloacas putrefactas, de callejones malolientes y de una violencia impredecible. Y en sus subsuelos, como en una película alemana de entreguerras, un Nosferatu gordo y politizado quiere arrancar los genitales de todos los primogénitos de la ciudad.

Filmografía de Tim Burton

	1985	<i>Pee Wee's Big Adventure</i>	
(*)	1988	<i>Beetlejuice</i>	
(*)	1989	<i>Batman</i>	
(*)	1990	<i>Edward Scissorhands</i>	El joven Manos de Tijeras
	1992	<i>Batman Returns</i>	Batman vuelve

(*) Disponible en video

Las sombras del cine

por Lucio Schwarzberg

Allen. Bergman. Brecht. Kafka. Lang. Polanski. Resnais. Weil. ¿Se necesita un diccionario para ver *Sombra y niebla*?

La historia es muy simple. Durante las noches de niebla, un asesino desconocido estrangula con un cable a los vecinos de un pueblo neogótico. Como la policía no puede capturar al criminal, los varones del vecindario deciden organizarse para atraparlo. Kleinman (Woody Allen) forma parte forzada del plan. Los vecinos lo despiertan, lo sacan de la cama y lo echan a patrullar las calles. Además del pánico, Kleinman tiene un gran problema para cumplir con su obligación: nadie le cuenta en qué consiste el plan, de modo que deambulará hasta el amanecer por una trama que desconoce, que lo involucra a su pesar y que lo implica. La historia pertenece a ese género llamado —tal vez con demasiada extensión— “kafkiano”, más bien vinculado con el absurdo: un hombre hace todo lo que puede para salirse del dominio de circunstancias ajenas pero todo lo que hace es inútil.

Allen ya había escrito esta historia en forma de diálogo o pieza breve de teatro alrededor de 1975. La situación dramática era la misma pero sucedía en un barrio neoyorquino durante un tiempo contemporáneo; *Sombra y niebla*, en cambio, transcurre en un pueblo centroeuropeo durante fines de la década del 20 o principios de la del 30. Allen enriquece su antiguo relato con las peripecias que suceden en un circo estacionado extramuros.

El antecedente teatral exime a Allen de diferenciarse de *Después de hora* de Scorsese, la otra comedia “kafkiana” americana con la que podría asociarse *Sombra y niebla* si transcurriera en Nueva York; el escenario y el período europeos convierten a la película en un homenaje paródico de *M, el vampiro negro* de Fritz Lang (película de 1931 que, como *Sombra y niebla*, tiene un antecedente teatral, *La ópera de los dos centavos* de Brecht, a la que también homenajea Allen al usar la música de Kurt Weil en la banda sonora).

La mudanza de escenario permite una de las dos dimensiones más atractivas de la película: a través de la cita del cine expresionista, reconstruir el clima cultural (por llamarlo de alguna manera) europeo de la década del 20. Filmada en blanco y negro, con contraluces violentos (que en algunas tomas abiertas se parecen desagradablemente más a un spot publicitario que al expresionismo alemán), con sombras que se proyectan sobre los muros medievales y anticipan el crimen, la película transcurre en un escenario austro-húngaro, una especie de eco visual de Praga o Viena o Berlín despojadas de su belleza diurna. Kleinman deambula por esos callejones, conoce a Irmy (Mia Farrow) en una comisaría, entra y sale del laboratorio de un médico patólogo de esos lombrosianos positivistas que desmembraban cadáveres y medían cerebros (Donald Pleasance) con el cual mantiene un breve diálogo metafísico, se refugia en un prostíbulo

redentor (en el que nada menos que Jodie Foster ejerce —otra vez ella, otra vez Scorsese— de puta), huye de un falso oráculo ciego, una especie de Tiresias olfativo —otra vez Fritz Lang— y es perseguido como Frankenstein por una turba enardecida que porta antorchas.

La referencia al cine expresionista no es el único homenaje. Otro es la referencia a *Noche de circo* de Bergman. Otro es el título de la película, que recuerda al *Noche y niebla* de Resnais. Y hay más. Cuando Kleinman se esconde en un portal —como Welles en *El tercer hombre*—, detrás de él puede leerse, pintado a cal y agua, un cartel que dice “Cul de...”. ¿Sac? ¿Polanski?

En este clima de época sitúa Allen a su personaje Kleinman. Su único personaje, porque Kleinman es la única identidad del film. Los vecinos, el médico y el asesino, el policía y el cura, las putas y el estudiante, el jefe y el empleado, el mago y el payaso sólo son nudos en la telaraña de Kleinman, cristalizaciones de la niebla que lo envuelve. En este sentido Allen invierte la situación que había inventado para su personaje en *Hanna y sus hermanas*. En *Hanna*, Allen hacía de un hipocondríaco, un personaje cuya relación con la línea argumental de la película era débil y paralela. En *Sombras*, el señor K. de Allen es protagonista absoluto. Así aparece el segundo gran atractivo del film: las reflexiones existenciales típicas de Allen. Si en otras películas esta reflexión aparecía en forma de gag o de comentario hablado, *dicho*, aquí se expande plenamente desde el centro del relato y se instala como el principal motivo del film. No es tan sólo lo que Kleinman dice, sino lo que le sucede, lo que le pasa. La situación de Kleinman es la acción de la película. O, en todo caso, la pasión de Allen.

Y aquí, una conjetura. Al colocarse sin prejuicio en el centro de la trama, Allen consigue integrar también algunos datos autobiográficos recientes sin que se delaten como fuera de contexto. En *Hanna*, uno podía sospechar que ahí estaba Allen, el director, colado en la película. El hipocondríaco era desopilante pero ¿qué tenía que hacer ahí? En *Sombra*, Allen logra perfeccionar un recurso que ya había usado en *Hanna*: otorgarle sus atributos a un personaje no actuado por él. Una manera de sacarse a sí mismo de encima.

En *Hanna*, Michael Caine parodiaba a Allen, le hacía burla: balbuceaba y agitaba los brazos como él. (Esa escena en la que Caine da la vuelta manzana corriendo para simular un encuentro fortuito con su cuñada habría sido, en *Annie Hall* por ejemplo, propia del personaje de Allen.) En *Sombra* le toca al payaso (John Malkovich) hacer de Woody Allen. Malkovich gesticula como Allen y, fundamentalmente, reflexiona como Allen: a las demandas matrimoniales de Irmy, el payaso se resiste con el argumento de que la familia entorpece la vida de un artista para concluir aceptando, embelesado, al hijo recién nacido. No hace falta leer la voluminosa biografía de Allen

para saber que Mia Farrow es su esposa en la vida real, que ella y Allen viven en casas separadas, que ella está llena de hijos adoptivos y que ambos tienen un reciente hijo común. Allen es pudoroso y le cede el papel de padre baboso a Malkovich. Pero da gusto imaginárselo meciendo a un bebé. El recurso del alter ego es viejísimo, pero ha sido Fellini quien lo usó del mismo modo que Allen, marcando a un actor —e incluso maquillándolo y vistiéndolo— para que se pareciera a Fellini. (Mastroianni en *Ginger y Fred* es un ejemplo claro.)



Este aspecto del cine de Allen —el de abordar películas a la manera de otro— es el punto más complicado de discernir. Siempre hay reminiscencias de otros films de otros directores en Allen. El problema es que en cualquier película de cualquier director se pueden encontrar reminiscencias. Y sin embargo, en Allen no son sólo citas. Tampoco es una cuestión de influencias estéticas. Es algo más. Así como *Alice* evocaba a *Peggy Sue*, *Sombra* evoca a *El huevo de la serpiente*. Lo evoca de un modo distinto del de la cita —voluntaria y explícita— de *M*, *el vampiro negro* de Lang o *Noche de circo*. Es una cuestión de abordaje del tema. En *El huevo de la serpiente*, Bergman eligió abordar el tema del surgimiento del nazismo de un modo oblicuo. Contó un caso particular, casi policíaco: el de un judío norteamericano involucrado como conejito de Indias en una confusa conspiración científica. Allen hace en *Sombra* algo parecido. Intenta poner en el trasfondo de la película un tema sociopolítico —el surgimiento del nazismo— contándolo desde una perspectiva tangencial. Y fracasa. Lo que en Bergman era aterrador (aunque el guión de la película fuera bastante confuso), en Allen es nada: una pretensión de darle un sentido último al film que distrae de lo mejor. La genialidad de Fritz Lang cuando realizó *M, el vampiro negro* radicó en haber percibido en 1931 ese estado cultural

que anunciaba al monstruo antes de que el monstruo naciera; ese clima que Bergman llamó “el huevo de la serpiente”. Allen, a diferencia de Lang, ya conoce el final de la historia. La dimensión más política de *Sombra y niebla* no anuncia nada, no emociona, aburre y —tal vez, lo peor— oculta las virtudes de la película.

La filmografía de Allen podría clasificarse arbitrariamente en cinco tipos: películas cómicas, películas grandes, películas chicas, películas fallidas, películas serias. Cómica es *Bananas*, grande es *Manhattan* o *Hanna y sus hermanas*, fallidas son —en distinto grado— *Zelig* y *La rosa púrpura de El Cairo*, serias son *Interiores* o *La otra mujer*. *Sombra y niebla* pertenece, junto a *Comedia sexual de una noche de verano*, *Broadway Danny Rose* y *Días de radio*, a las películas chicas: remakes, parodias de género o películas descaradamente influidas por otros autores en las que Allen reflexiona sobre el cine. Una delicia.

Shadows and Fog (*Sombra y niebla*), escrita y dirigida por Woody Allen, fotografía de Carlo Di Palma, con Woody Allen, Mia Farrow, John Malkovich, Donald Pleasance, John Cusack, Madonna, Lily Tomlin, Kathy Bates, Esther Balint.

del 7º Arte a la 8ª Maravilla
TODOS LOS SERVICIOS EN VIDEO

BLAKMAN
VIDEO NO CONVENCIONAL

Conversión de normas PAL - NTSC - SECAM
Conversión de formatos VHS - 8 MM - U MATIC - BETA
Telecine 8MM - SUPER 8 - 16 MM - 35 MM

Edición • Sonorización • Subtitulado
MULTICOPIADO

AYACUCHO 509 (1026) BS. AIRES
Tel y Fax (01) 49-4503 y (01) 49-4895

¿Cambiaría su vida por la del sargento Riggs?

por Quintín

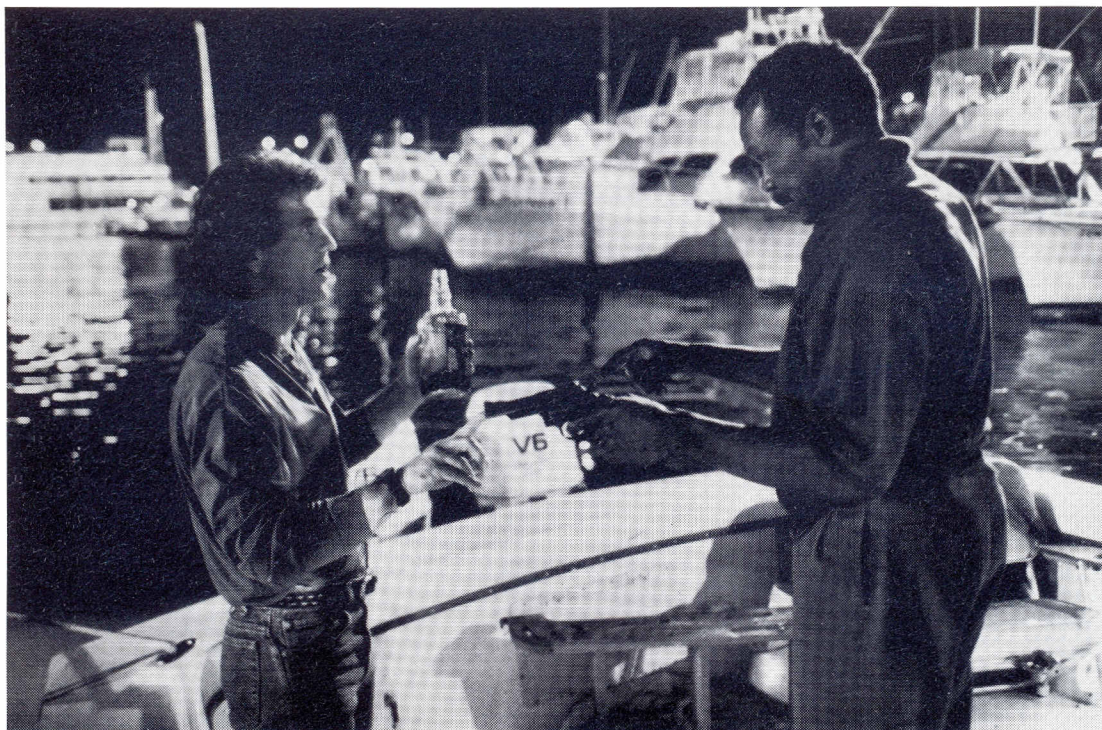
El cine llamado "de entretenimiento" suele tener un problema: es muy aburrido. El arte de fabricar productos taquilleros se ha convertido en una alquimia ineficaz, en un monstruo que viola sus propias reglas. La estructura de telefilm, el desprecio por la inteligencia de los espectadores, la trivialidad e hipertrofia de los guiones, la pobreza de los personajes no resultan buenos ni para que sus productores ganen plata. Un reciente artículo de Luis Gruss en *Página / 12* describe con precisión y lucidez ese estado de las cosas. En las líneas finales, el autor contrapone a ese cine medio de factura americana las obras de Kieslowski y *La tarea* del mejicano Hermosillo. Su conclusión, apuntalada en esos ejemplos, apuesta al vigor de ese estilo más culto y desprovisto de efectos especiales como alternativa para la supervivencia del arte cinematográfico. Gruss cita a Wenders: "es una rareza en el cine de hoy encontrar personas y objetos que se muestren como realmente son". Si ésas fueran las únicas posibilidades que tiene el cine *Arma mortal III* caería en esa categoría de films sobre los que la nota afirma que "muchos espectadores aceptan el ritual de asistir a una historia que ya conocen a través de infinitas versiones". Aunque no es necesario recurrir a esta famosa dicotomía entre "cine comercial" y "cine de autor" para no tomarse *Arma mortal* en serio. Las guías de video americanas (Maltin, Scheuer, Martin & Porter, Halliwell), catálogos de cierto gusto medio americano, que le ponen el máximo número de estrellas a la abominable *Kramer vs. Kramer*, advierten sobre los excesos de las versiones anteriores de la serie ("entretenida mientras uno no piense demasiado en ella", "predecible pero divertida", "un poco demasiado estúpida", etc.). Hace muchos años, François Truffaut escribió que tal vez al público le interesaba más que le muestren la gente como debería ser que la versión que algunos tienen de cómo es la gente en realidad. Esta idea nunca ingresó en el horizonte crítico norteamericano, ni en las visiones dicotómicas que ponderan exclusivamente el cine que se ocupa de algo parecido al conocimiento del alma. Por eso es que el western, el policial negro y el horror gozaron siempre de poquísimo prestigio desde esos puntos de vista. La crítica a los últimos productos estándar de Hollywood se confunde así con el rechazo global de todo el cine que no se apoye en la vida cotidiana. Efectivamente, nadie conoce gente como el personaje sicótico de Mel Gibson y el sentimental Danny Glover, ni como el simpático malandrín de Joe Pesci, ni como la implacable mujer policía Rene Russo, y menos aun como los extraordinarios villanos de la serie, en este caso el feroz Stuart Wilson. Ni falta que hace. Aunque, curiosamente, nadie conoce tampoco un matrimonio burgués tan creativo como el de *La tarea* ni a un chico asesino como el de *No matarás*, ni como la cantante telépata de *Las dos vidas de Verónica*. Esa gente es más cercana en

un caso, más sórdida en otra, que los acelerados, delirantes, extrovertidos caracteres de *Arma mortal*. No por esto, los personajes de Donner están más lejos de la vida que los de Kieslowski o Hermosillo. De los que sí están muy lejos, en cambio, es de los de *Frankie y Johnnie*, *La mano que mece la cuna* o *Un destello en la oscuridad* que llevan la imposible doble carga del

naturalismo y la hoquedad, marcas indelebles del mal cine. Pero, volviendo a Wenders, hay más verdad en los planos industriales de Donner que registran autos chocando o helicópteros levantando el vuelo que en la cámara de video experimental, cinéfila y autorreferente que usa la protagonista de *La tarea*. Y tal vez transmita más emoción una sonrisa de Danny Glover que las muecas de Irene Jacob. La pretensión artística no puede ser la medida del cine. Y la queja contra la estupidez, la insensibilidad y la chapucería carece de todo interés si se formula desde la autoafirmación del alma bella.

Arma mortal III, como sus predecesoras, es una película divertida y espectacular, cargada de trampas y de astucias calculadas. Hasta ideológicamente, los abusos policiales de sus protagonistas se balancean con la caracterización de los malos, sucesivamente mercenarios de la CIA, funcionarios del apartheid sudafricano y otros policías. Todos ellos son extremadamente crueles, despiadados y se merecen morir asesinados. En los films hay siempre persecuciones de coches, escenas de ternura entre los protagonistas, chistes ingeniosos, tiroteos paroxísticos. Son la expresión más alta, el *state of the art* del cine de acción. Pero no precisamente por sus efectos especiales o por el despliegue de recursos de los que no reniegan. Más bien porque son los productos más alegres que ese cine haya fabricado. Y la clave de esa alegría no es el humor cada vez más presente, cada vez más





autoirónico. Son alegres porque parten, en progresión creciente, de una nueva vuelta de tuerca en la gran producción industrial americana. En primer lugar, son films de escenas y no de guión. Cada vez importa menos la trama, la construcción del suspense orientado al desenlace, en favor de secuencias más autocontenidas, más distendidas, con vida independiente. A favor de una historia común que el espectador conoce, no hay que presentar a nadie, pero tampoco hay que desarrollar la intriga para resolver un conflicto dramático. Alguien parece haber redescubierto que hay otros placeres en el cine además de la lógica complaciente de un guión ingenioso sobre la que se construyen todos los productos televisivos. Curiosamente, no hay caídas de tensión, porque la tensión del relato es innecesaria, y las imágenes respiran con una libertad que es artificial pero efectiva. En ese sentido, la aceleración y la acumulación de efectos resulta arbitraria y parece producida por una necesidad de reaseguro comercial de un producto que no termina de creer en la solidez de su base emotiva. En segundo término, el ritmo y la fluidez de la narración tienen como amalgama el atractivo de los personajes centrales. Estos han aumentado desde la clásica pareja de policías de la primera, pasando por el trío con el embrollón Leo Getz de la segunda hasta el cuarteto fraternal y delirante de la última, con el loco Gibson, el negro Glover, la independiente Rene Russo y el sexualmente ambiguo Pesci. Esa fraternidad se edifica sobre una lealtad basada en el amor al oficio de policía y no reconoce discriminaciones ni prejuicios de ningún tipo. Se consolida cuando Gibson increpa a Russo, que pertenece al nuevo estereotipo de los investigadores del Departamento de Asuntos Internos, es decir, la policía de la policía, y le pregunta si es o no una verdadera policía, logrando así ablandar su corazón. La escena de sexo entre ellos, enormemente cómica, se basa en la exhibición de las cicatrices producidas por su profesión. Por último, hay un gran ausente: el éxito, el dinero, la carrera. Como los viejos héroes del western, como los detectives chandlerianos, son figuras en un paisaje sin otro horizonte que el orgullo por ser como son. Sólo los chicos malos de la película creen en el sueño americano. Los buenos aman su vida y a los que los rodean. No necesitan otra cosa. Son, y en eso se diferencian

de sus predecesores de vida modesta, sorprendente y activamente felices. *Arma mortal* es una receta, una fórmula. Pero los ingredientes son, esta vez, de primera categoría. Son el resultado actual del talento y la inteligencia que una industria acumuló a lo largo de muchos años, a veces a pesar suyo. Cuando en *Los carabineros* de Jean-Luc Godard el emisario del rey trata de convencer a los marginales protagonistas de que se enrolen en el ejército, éstos le

preguntan si van a poder escaparse sin pagar de los restaurantes. La respuesta afirmativa resulta un argumento de peso para aceptar la oferta. En *Arma mortal III* los sargentos Riggs y Murtaugh amenazan a un peatón con matarlo por haber cruzado la calle por un lugar prohibido. Cuando el tipo logra liberarse en pleno paroxismo de terror, los policías estallan en una contagiosa carcajada. “¡Qué divertido es este trabajo!”, le gusta exclamar a Riggs en medio de sus misiones disparatadas y peligrosas. Pero la colección de *Armas mortales* no es una glorificación de la violencia policial. Es más bien un viaje hacia la infancia en busca de la *travesura*. Una palabra rigurosamente ausente del modelo estándar de infancia que es el cine de Steven Spielberg, el de los chicos solitarios que aprenden de la televisión, el de los *TV kids* al que Gus van Sant y William Burroughs aluden en *Drugstore Cowboy*. La anárquica atmósfera de estas películas, el desprecio por las jerarquías, el tono independiente y salvaje de sus héroes es también el reverso de la eficiencia mecánica y de la tristeza corporativa. Con su pirotecnia millonaria, su despliegue centrado en la acción desenfadada, con la autoparodia obligatoria que impone hoy el género, se trata, en realidad, de la evocación de una utopía. De un sueño en el que funcionan la libertad, la amistad, la armonía familiar, la satisfacción por el trabajo y la pasión amorosa. Que para hacer creíbles estos sentimientos, que Capra localizó en 1937 entre los lamas de *Horizontes lejanos*, el cine recurra, justo en 1992, al Departamento de Policía de Los Angeles, un paradigma de brutalidad y de racismo, no es culpa del cine ni mérito de la policía. Es el mundo el que no parece dar para otra cosa. Una conclusión parecida es la que se desprende de los amargos films de Krzysztof Kieslowski.

Lethal Weapon 3 (*Arma mortal 3*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Richard Donner. **Producción:** R. Donner y J. Silver. **Guión:** J. Boam y R. M. Kamen sobre un historia de J. Boam. **Música:** M. Kamen, E. Clapton y D. Sanborn. **Fotografía:** Jan de Bont, A.S.C. **Escenografía:** J. Spencer. **Montaje:** R. Brown y B. Davis. **Intérpretes:** Mel Gibson (M. Riggs), Danny Glover (R. Murtaugh), Joe Pesci (L. Getz), Rene Russo (L. Cole), Stuart Wilson (J. Travis).



Bolero otoñal

por Alejandro Ricagno

“Piensa en mí cuando sufras, / Cuando llores, también piensa en mí” canta la ex estrella pop Vicky del Páramo (Marisa Paredes) mientras se deshace en lágrimas sobre un escenario, y la cámara une ese espacio con la celda en donde Rebeca, su hija (Victoria Abril), escucha, también llorando, la desgarrada letra de la canción. Tal vez ése sea el momento más puro del melodrama almodovariano; el instante en que desaparecen todos los guiños que permite la posmodernidad y surge entonces la voluntad de verdad de un género cuyo efecto es la emoción. A ese lugar parecen querer apuntar los *Tacones lejanos* del manchego, quien deja aquí de ocuparse principalmente de las pasiones tumultuosas de parejas de cualquier tipo y factor, para adentrarse en las relaciones materno-filiales, con sus rencores, competencias y pedidos de afecto y perdón. Por supuesto, tampoco faltan aquí los eternos personajes ambiguos que pueblan la obra de Almodóvar, como ese juez de día, travestí de noche, que encarna un dúctil Miguel Bosé, ni los coloridos números musicales, ni la intriga policial, pero todo ello no son más que excusas para salpicar el nudo de la historia: el que forman los lazos de madre e hija. No es ya la pasión amorosa o las desavenencias de pareja lo que le preocupa a Pedrito. Hay en *Tacones* el deseo de recuperar otra ley: aquella de la reconciliación familiar, la que pone sobre la mesa todo un cúmulo de culpas y carencias, la que exige confesiones. *Tacones* es un film confesional: todos los personajes están constantemente confesando, y ocultando algo a la vez. Almodóvar también. Aquí se hacen evidentes las ganas de torcer el rumbo y volverse más puramente melodramático, a la vez que, sabiendo lo que el público pide de él, no puede evitar el pastiche (sobre todo en la primera mitad de la película). Surgen entonces los toques *camp*, los escenarios pop y un look *fashion* de decorados y vestuario, que responden netamente a la movida posmo. Como temiendo que la “verdad” del folletín sea tomada como un gag más, separa los excelentes momentos desopilantes (la confesión a cámara durante la transmisión televisiva, por ejemplo) de otros cargados de patetismo en una transición brusca. Esto no es nuevo, el choque de géneros ha sido siempre su marca de fábrica, pero en *Tacones* ese choque es más brutal, lo dramático no surge de una sumatoria de situaciones ridículas que por ridículas y sobrecargadas denunciaban un otro estado de las cosas del amor. El tipo de plano que emplea Almodóvar en *Tacones* lo ilustra perfectamente. Los planos medios y los primeros planos de las actrices llenan la pantalla que se carga de miradas y sobreentendidos, mientras se escuchan largos parlamentos donde todo es explicitado. Estamos lejos de los juegos (muy serios, por cierto) de

Matador o *La ley del deseo*, incluso de *Atame!* en los que la cámara literalmente envolvía a los personajes como éstos eran envueltos por los fuegos de la pasión. *Tacones*, sin olvidarla, habla de otra cosa (ese deseo de pertenencia ya evidente en *Atame!*) y vuelve más desolado, más triste, su repiqueteo a medida que el relato avanza. No es casual la referencia explícita a *Sonata otoñal* puesta en boca de Victoria Abril. Como Woody Allen cuando quiere ponerse serio, Almodóvar convoca el fantasma de Bergman. Paradójicamente, el giro que la película toma en sus últimos minutos no logra la temperatura emocional debida, o por lo menos comparable al desenlace de *La ley del deseo*. Es cierto que bien otro es el tema de *Tacones* y aquí no hay estallido alguno; tampoco es un problema de marcación actoral ya que tanto Marisa Paredes (en una soberbia imitación de la Crawford), como Victoria Abril están inmejorables y son en gran medida el sostén principal de la credibilidad de la historia. Se trata, tal vez, de que Pedro se ocupa desde un principio de recordarnos que pese a su humor zumbón, sus guiños cinematográficos de toda clase, *Tacones* es un melodrama después y antes de todo. Para ello acerca su cámara a cuanta profusión de llanto vierten sus personajes (y no es poca), lo que impide de este lado de la pantalla la inundación final de parte de los espectadores que todo melo que se precie se merece. Con esto no se está diciendo que *Tacones* pierda el paso, pero denota en su andar la intención de irse alejando de a poco de los brillos, porque este bolero melancólico que Pedro baila tiene una cadencia otoñal.



Pedro Almodóvar: la seriedad del deseo

por Quintín

Desde un lugar de La Mancha. En 1980 el cine medio español era muy medio. Se ocupaba de las experiencias medias de personajes de mediana edad que pertenecían a la clase media. El Madrid del posfranquismo se encaminaba ya hacia la opulencia y el consumo del Quinto Centenario. En ese contexto, un empleado telefónico nacido en 1949 en el oscuro pueblo de Calzada de Calatrava, realiza su primer largometraje: *Pepi, Luci, Bom...*, una historia de la marginalidad madrileña, punk, feminista, amoral y festiva. Estaba hecho sin presupuesto, con un sonido imposible, con actores novatos y por un director que tenía muy pocos conocimientos de técnica cinematográfica. Pocos tiempo después, ese director se convertiría en un tipo de moda, símbolo de una ciudad y de una generación. Años más tarde en el cineasta con más éxito mundial de la historia del cine español.

El ojo. Aunque sus acciones irían subiendo entre la crítica, pocos directores han generado tanto odio en sus comienzos. En la *Guía de video-cine* de Carlos Aguilar se puede leer en el comentario sobre *Matador*: "Film penoso e insufrible (...) su ignorancia cinematográfica es poco menos que incalculable (...) Una auténtica vergüenza y uno de los casos más escandalosos del presente cine español". Los méritos que se le suelen asignar a su cine tienen que ver con su aire de frescura y desparpajo y por el retrato de la famosa movida, del pop, del kitsch, de los desvíos sexuales y de la juventud en general. La gente suele reírse en los momentos más dramáticos de sus películas que se entienden como livianas y divertidas, como un producto ligero que puede consumirse con facilidad. La idea general es que Almodóvar es un director frívolo, torpe pero original y con un gran talento para la autopromoción. Una especie de arquetipo posmoderno.

La frivolidad podría describirse en general como una forma de la miopía o como una red tendida sobre la realidad en la que quedan atrapadas muy pocas cosas. Algo así como la contracara light de la solemnidad. En la red del cine de Almodóvar, en cambio, queda mucho más. Casi demasiado. Su poder de observación es, muchas veces, asombroso. Un ejemplo. El lector ve una chica en la mesa de un bar que sonríe abiertamente, gesticula con desenvoltura y a la que le brillan los ojos. Se asoma para ver a su interlocutor. Resulta siempre una mujer. Si en cambio calla, hace mohínes artificiales y su mirada es opaca, está con un hombre. Dice Almodóvar a propósito de *Pepi*... "Me interesa ver el gozo con que una chica habla con otra, la complicidad física que hay entre las mujeres". *Pepi* debe ser la primera película que describe esta situación cotidiana, tan visible y tan oculta. Es una muestra de una de las claves de su cine: algo así como "lo esencial es

absolutamente visible a los ojos". Esa intercambiabilidad de la esfera de lo secreto con la de lo manifestado, que muchos años de cine han separado, se demuestra en la increíble escena de *Tacones* en la que Victoria Abril confiesa un crimen ante las cámaras de televisión, pero en la que la sorpresa de esa revelación empalidece frente a la exhibición de fotografías de simples objetos que le provocan un llanto incontrolable.

El oído. Si Almodóvar no fue el que dijo la frase siguiente, merecería serlo. "Se suele decir que hay muchas formas de ubicar la cámara para tomar una escena, pero una sola es la correcta. Yo pienso, en cambio, que hay muchas formas correctas de encuadrar pero, en cambio, hay una sola manera correcta de decir un diálogo." Partidario del sonido directo, los micrófonos de Almodóvar captan el sonido ambiente con fidelidad pero mejor aun registran los matices, los acentos y las muletillas de los personajes. En diálogos de elaborada gracia y precisión, no sólo las expresiones del pop madrileño han quedado registradas en sus bandas sonoras, sino los acentos andaluces y el lenguaje de los viejos, las expresiones arcaicas que mezclan la locura y el sentido común de la gente del pueblo, parlamentos insólitos que Chus Lampreave ha llevado a un arte mayor.

Boleros. La música de los films de Almodóvar, que progresivamente evolucionó desde el rock hacia las tonadillas y los boleros, no es un complemento o una ilustración de las imágenes. Esa música no está orientada al espectador sino a los protagonistas: los acompaña, los expresa, los emociona. En eso se aproxima a las primeras películas de Wenders, estructuradas en torno de la *presencia* de la música. Su manejo de los elementos del pop y del kitsch, como las canciones, los avisos de televisión y los objetos de consumo no es una parodia y está en las antípodas de Andy Warhol, de la glorificación del mal gusto y de la repetición mecánica. Los elementos de la cultura de masas son los materiales de la vida de sus personajes y tienen toda la importancia que éstos les adjudican. Almodóvar tiene el enorme mérito de haber introducido la contemporaneidad en el cine a través de los objetos.

Gente. Pero no son las cosas sino los actores los que sostienen sus películas. Almodóvar es uno de los grandes directores de actores del cine actual. Basta comparar a la Carmen Maura resplandeciente de sus films con esas películas en las que parece una apagada veterana de cien telenovelas. A Antonio Banderas y acordarse de su espantoso personaje de *Los reyes del mambo*, a Victoria

Abril, a Miguel Bosé, a Cecilia Roth, a Marisa Paredes, a tantos secundarios. El uso que Almodóvar hace de los actores es tan intenso que atenta contra la fluidez de su narración. Esa característica y la compulsión a no perderse la oportunidad de resaltar un detalle hacen que las películas de Almodóvar estén llenas de baches, de caídas de tensión. Es que algunas escenas están tan llenas de objetos y de intensidad dramática que tienen la tendencia a independizarse. Pero además, cada actor trabaja más en función de su personaje que de la situación, cada uno tiene un mano a mano con la cámara, es una criatura que vive para su relación con ella. La emoción en Almodóvar, es un asunto individual e intransmisible a los otros personajes: es la solitaria expresión del deseo.

El deseo. La presencia de Antonio Banderas desde *Laberinto de pasiones* le ha servido a Almodóvar para concentrar en un personaje el aspecto trágico de su obra. En *Laberinto...*, en *Matador*, en *La ley...*, en *Atame!*, y en menor medida en *Mujeres...*, Banderas encarna al que desea sin ser deseado. Buena parte de la tristeza y la melancolía que se filtran en su cine se centran en la maldición metafísica del deseo no correspondido. En *Atame!*, la última de ellas, hay un ajuste de cuentas con esta maldición que transforma un thriller de psicópata en una novela rosa. Aquí, Banderas revierte el estigma mediante un expediente clásico: purifica su deseo y se convierte en un héroe perfecto: está dispuesto a perder la vida si se queda sin amor. Después de ocho películas, un pase de magia transporta el imaginario de Almodóvar cargado del furor y la violencia urbana a un idílico viaje familiar en las cercanías de un pueblo apartado, en el que el novio canta a coro con las dos hermanas. La relación estrecha, pero cargada de la frustración de cada uno, entre los dos hermanos de *La ley del deseo* deviene en armonía y felicidad. El deseo de Banderas se convierte en el deseo de la madre de Almodóvar y un largo ciclo llega a su fin.

Lo que vendrá. A partir de *Mujeres...*, sus realizaciones se hacen menos caóticas, los argumentos están mejor contruidos y el mercado internacional descubre a Almodóvar. El futuro de este cineasta impredecible pero idéntico a sí mismo es, sin embargo, incierto. En *Pepi...*, Bom resolvía que el rock estaba agotado y debía pasarse a los boleros (curiosamente la actriz Alaska se convertiría en la vida real en una cantante de boleros). Los boleros pasarían a ocupar el centro de la escena dos películas más adelante. En *Tacones*, Marisa Paredes anuncia que ya no está para ser una estrella del pop, que ahora le corresponde ser una gran dama de la canción. Poco después, Almodóvar anunciaba que Madrid le estaba quedando chico, como si él también aspirara al destino de gran cancionista, de cineasta universal. Aunque es difícil imaginárselo convertido en una especie de Woody Allen español, ése puede ser uno de sus destinos, especialmente si sigue merodeando a Bergman. Pero hay algunos indicios sombríos: el director de ficción de *Atame!* que sabe que está haciendo su última película y la cantante de *Tacones*. Almodóvar tocó el tema de la muerte recién en su cuarta película, pero sus primeras muertes eran casuales o el

Tabla Almodóvar

	R	C	F	Q
* Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1979)	7	4	6	8
* Laberinto de pasiones (1982)	6	4	6	6
* Entre tinieblas (1983)	9	6	9	7
* Qué he hecho yo para merecer esto (1984)	8	7	9	8
* Matador (1986)	10	9	8	7
* La ley del deseo (1986)	10	9	9	9
* Mujeres al borde de un ataque de nervios (1987)	8	4	6	8
* Atame (1990)	9	5	7	9
* Tacones lejanos (1991)	8	8	9	7

(R: A. Ricagno; C: G. Castagna; F: Flavia de la Fuente; Q: Quintín.)

(*) Disponible en video

resultado de la pasión. El director y la cantante, en cambio, están al final de su carrera y la muerte aparece por primera vez como resultado de la enfermedad. Algunos años antes, Almodóvar dijo, tal vez en broma, pero con una anticipación notable: "estoy esperando pasar de moda para convertirme en un clásico". Su vertiginosa carrera y su progresiva aproximación a la muerte lo acercan a un cineasta con el que detesta ser comparado: Rainer Werner Fassbinder, alguien que alguna vez dijo: "No cabe la menor duda de que esta cultura me utilizó, pues de otro modo no me habrían dado tantas facilidades para hacer cosas". El director que en los ochenta representó la audacia y la libertad en el cine español desde un nuevo realismo, tiene más de un punto en común con su homólogo alemán de la década anterior.

(La mayor parte de las referencias de Almodóvar a su propia obra fueron tomadas del excelente libro de Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodovar*, Destino, 1988.)



Todo Almodóvar

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Hay palabras que de tan usadas en los últimos tiempos perdieron todo sentido. Una de ellas es “transgresión”. Parece ser que todo (en el cine y en el arte en general) debe tener su toque transgresor para que tome valor. Pero si hay una película que se puede caratular de transgresora (en el sentido más fidedigno del término), esa película es *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Eran los tiempos de la afamada movida madrileña, cuando el franquismo ya ni siquiera era un mal recuerdo, los jóvenes españoles cruzaban el Mar del Norte para beber en las auténticas aguas del punk y el “pasotismo” ganaba infinidad de adeptos. En ese contexto nació la primera película de Almodóvar que contaba con todo el desparpajo y la frescura de quien está más preocupado en divertirse que en ser aceptado por el circuito comercial. La presencia de la cantante Alaska (una de las protagonistas fundamentales de la “Movida”), una fresquísima Carmen Maura y una breve pero inolvidable actuación de Cecilia Roth se unían a escenas cargadas de sexo (aunque no de erotismo) y sadomasoquismo. Entre la revulsión y el humor más directo, *Pepi, Luci...* significa el punto más marginal de Almodóvar. Salvo en *Entre tinieblas*, Almodóvar ya no volvería a repetir su divertida virulencia.

Sergio S. Olguín

Laberinto de pasiones

Almodóvar se confiesa admirador del cinismo y la dureza del cine de Billy Wilder. *Laberinto...* tiene algo de ese cinismo y esa dureza, a pesar de que el autor la ubica en un pop blando, opuesto al pop duro de *Pepi...* Es la única de sus películas en las que aparecen personajes de la alta burguesía, y en la que la ambición, la fama y el dinero juegan un papel importante. También es la única en la que dos personajes se enamoran, con un amor en el que la mutua necesidad es más importante que el deseo físico. Que sea su película menos lograda es menos atribuible a un guión descabellado que a que Almodóvar no es cínico como Wilder y a que no se maneja con comodidad con las multitudes, la gente importante y el amor platónico.

Quintín

Entre tinieblas

Escribir —sobre cine o sobre cualquier otra cosa— depende del momento en que uno lo haga. Escribir sobre una película, mucho tiempo después de vista, es una fallida tarea o tara de reconstrucción arqueológica. Tengo *mucho* para escribir de algunos films recién vistos, *en caliente*. Generalmente, pasa tanto tiempo entre que veo determinada película y el instante de escribir, que poco queda de recuerdo. La vida diaria destroza las películas y produce otros textos, otros recuerdos. El mejor ícono es el ícono quebrado. El que sirve para encender el fuego.

Creo que vi *Entre tinieblas* el año pasado. Nunca me interesó Almodóvar. Había visto *Matador* y *Mujeres al borde...* y me decepcionaron. Para colmo, *Matador* tocaba obsesiones afines, pero bajo un código ajeno; extrañaba a Buñuel.

Entre tinieblas fue lo primero que me gustó de Almodóvar. Se desarrolla en un reducido de monjas estrafalarias, bastante chaladas. La fricción del código *kitsch*-franquista (asumido, desde *dentro*) con el código *movida*-socialdemócrata producía humor disparatado, renovando una vieja tradición española, que en cine abarcó vertientes de Buñuel, Azcona y Berlanga. Recuerdo un gran trabajo de la Chus Lampreave, una de las brujitas emblemáticas del manchego. Creo que la narración

cerraba más, quizá por estar ambientada en un convento, seminario, o algo parecido. Tenía algo de versión festiva de *La religiosa* de Rivette. El hallazgo más notable: una monja alimenta un tigre a su cuidado. Como uno de los amigos en *Mean Streets* (*Calles peligrosas*) de Scorsese, que citaba a William Blake. El humor de *Entre tinieblas* funciona porque está hecha en serio, desde dentro del código *humorizado*, no es parodia.

Rodrigo Tarruella

Nota: La copia de *Entre tinieblas* que se exhibió en el cine y que circula en video tiene por lo menos dos cortes. El más importante de ellos mostraba a la madre superiora peinando la “merca” con una estampita de Jesucristo al pie de un altar que mezclaba la figura de Cristo con un collage de divas non-santas entre las que se destacaba Marilyn Monroe. “En ellas, las pecadoras, Dios se encarna” algo así decía la monja. Y también creo recordar se refería a la verdad que encerraba las letras de los tangos y boleros. Falta también una secuencia donde se sugiere una noche de amor entre la Madre Superiora y su ex pupila y dealer. Cuando vimos la copia completa en el ciclo de la cinemateca en 1986 pensamos que nunca íbamos a ver en la Argentina *Entre tinieblas*. Unos años después se estrenaba calificada prohibida para menores de 16 años. Ahora sabemos por qué. ¿Qué diría Pedrito si se enterara de las amputaciones que sufrió la película? Habrá que buscar alguna copia “trucha” traída de España.

Alejandro Ricagno

¿Qué he hecho yo para merecer esto!

Qué he hecho yo... es según Almodóvar su film más sociológico. Pese a su presentación pop a todo color, los muchos momentos de humor, los elementos fantásticos, y los diálogos graciosos, es un drama hecho y derecho. Filmado en el barrio de la Concepción (uno de los barrios de monoblocks más horribles de la periferia de Madrid), *Qué he hecho yo...* no habla más que de la alienación de la vida urbana en las mujeres de clase baja. Los personajes femeninos claves son cuatro. Los dos primeros son las mujeres atrapadas por la vida cotidiana y sumamente insatisfechas. Los otros, las que permanecen al margen, es más, las que desean escaparse de esa ciudad y que, mientras esperan, parecen pasarla mucho mejor en este mundo.

1) Gloria/C. Maura trabaja durante todo el día para ganar dinero y, además, en el tiempo “libre” realiza las placenteras tareas domésticas, es decir, hacer las compras sin dinero, cocinar, lavar, planchar, ocuparse de los hijos, satisfacer gastronómica y sexualmente al marido siempre que éste lo requiera y no esperar absolutamente nada de nada de la vida más que algún objeto de consumo (en este caso un secador de pelo) por el que llega a vender a uno de sus hijos a un dentista homosexual.

2) Juaní/Kiti Manver, también madre de una niña, es un personaje patético: odia a su hija y su hija la odia a ella desarrollando como síntoma, en lugar de la anorexia tan de moda hoy en día, un síndrome telequinésico que usa sin piedad.

3) La abuela, Chus Lampreave, encantadora como siempre, extraña el pueblo y, mientras sueña con volver, disfruta de todo lo que encuentra: acumula madalenas, agua de Vichy y troncos; tiene una intensa relación con su nieto mayor. Cose, teje, juega al tragamonedas en el bar, cuida con amor al lagarto “Dinero” y come todo lo que su diabetes no le permite. Pese a su desarraigo, transmite un placer por la vida que se contrapone totalmente con Gloria: Chus goza y vive. 4) Cristal/Verónica Forqué, la prostituta, caracterizada a lo Shirley MacLaine, trabaja eficiente y alegremente para juntar dinero para viajar.

Al final, Gloria se queda sola, vacía y no se suicida porque ve llegar a su hijo y éste le vuelve a dar sentido a su vida. En *El porqué de la locura del Sr. R* de Fassbinder, el Sr. R. también agobiado por la rutina familiar, laboral y social, mata a su mujer, a su hija y a la latosa amiga de su mujer, para terminar suicidándose al día siguiente. Esa es la visión de Fassbinder: desesperada y sin salida. Almodóvar, por el contrario, muestra una luz al final del túnel. Aunque esa luz no resulta del todo convincente.

Flavia de la Fuente

Matador

Matador crea, más que ninguna entre las películas de Almodóvar, una tensión entre opuestos: la tragedia, al mejor estilo español tradicional, por un lado, y los extraños rasgos de comedia surgidos de esos personajes desesperados, entre la abulia y la hiperquinesis.

La película está compuesta, casi centralmente, de caracteres enfermos y predestinados por un sentimiento trágico de la vida (la abogada, Assumpta Serna; el torero), pero también por otros con instintos maternales (la psicoanalista, Carmen Maura), por un tipo reprimido que se convierte en violador frustrado y que, finalmente, descubre poseer unos absurdos poderes telepáticos (Banderas) y por un policía que observa externamente (a pesar de estar comprometido en la investigación) la historia (Eusebio Poncela) como si fuera un sosias rengo del James Stewart de *La ventana indiscreta*.

Matador es una partida de cartas entre personajes que pueden ser, como en un juego de máscaras, intercambiables. La tauromaquia y su relación con la necrofilia condensan, como siempre, la revulsión casi pornográfica de la mayor parte de las películas de Almodóvar. Lo trágico vuelve a colisionar con la risa, pero en tono menor. El carnaval ya no es el de *Laberinto...*: es más sutil, es más duro. ¿Qué hay detrás de *Matador*? Más información en las películas por venir.

Pedro B. Rey

La ley del deseo

Pablo desea a Juan, Antonio desea a Pablo, Tina, hermana transexual de Pablo, desea a Antonio. Sobre esta cadena de deseos unidireccionales se construye una intriga policial y un melodrama. Es el film de Almodóvar sobre la homosexualidad, su película de acentos más dramáticos, la más física y en la que mayor piedad exhibe por sus protagonistas. Según sus propias palabras, es su obra más autobiográfica. Tal vez porque Pablo (Eusebio Poncela), director de cine, está atrapado entre las exigencias públicas de su trabajo y la insatisfacción de sus pasiones privadas. Representa un personaje muy singular entre la fauna almodovariana. Es el único de sus personajes centrales reflexivo, el único que combina el egoísmo de la distancia con la empatía por los que lo rodean. Sumergido en la cultura del exhibicionismo y de la droga, la contempla con desapasionamiento y frialdad. Los personajes de Almodóvar suelen ser esclavos del mundo y de sus pasiones, ajenos a toda lucidez, mientras que Pablo es el que comprende, desde cierto estado de gracia no exento de generosidad, el mismo que el personaje de Carmen Maura alcanzará recién al final de su acelerado viaje en *Mujeres*. La mirada de Pablo sobre sus congéneres que no es ni pop, ni punk, ni kitsch, ni posmoderna y que posee la serena calidez de un cineasta clásico. Una mirada muy parecida a la de Pedro Almodóvar.

Quintín

Mujeres al borde de un ataque de nervios

La comedia kitsch, la comedia elegante: el nudo perfecto. Un género habitualmente despreciado, la comedia, es retomado explícitamente por Almodóvar en más de una clave. Entre comedias de tal y cual tipo, entre negras alusiones y un sutil sentido del humor, entre el enredo y su resolución,

Mujeres... se acerca al borde del drama nervioso para terminar con un nudo perfecto desde el punto de vista del tempo clásico. *Mujeres...* fue, además, el éxito definitivo del director. Hoy en día, pocos años después de su estreno, nadie reconoce a ésta como su película preferida del español. Perfecta combinación de kitsch y elegancia, enmarcada en un cuadro de inteligencia narrativa, es recordada por algunos como un efectivo entretenimiento, por otros como un chiste momentáneo pasado de moda. *Mujeres...* es la película más superficial de Almodóvar, pero en un sentido muy particular. La superficie de la pantalla se vuelve nitidez y brillo: pura trama, comedia de enredos. Es una película central porque en su envase (que muchos parecen considerar descartable) la revulsiva independencia de sus películas anteriores parece condensarse. A partir de ella Almodóvar encuentra su tono definitivo y rescata lo que perdurará de aquéllas. *Mujeres...*, extraña a pesar de las apariencias, es importante porque, con la contundencia de un teorema, demuestra que toda película con el sello Almodóvar es una comedia. Incluso filius de dudosa filiación, como *La ley del deseo* o *Matador*. Almodóvar es el rey de la comedia contemporánea. Con o sin disfraz, comedias elegantes, bárbaras, violentas, que pueden hablar tanto de la muerte más cruel, de los amores más lúgubres como de las locuras menos recomendables. Si existe un sistema Almodóvar, *Mujeres...* es la película que lo crea, que lo funda: es la comedia de una comedia que convierte la oscuridad en brillo, la opacidad en nitidez y la amargura en un incomparable sentido del humor.

Pedro B. Rey

Atamel: Ver sección video

Tacones lejanos

El crimen de la Rue Cinéma (Hasta después de muerta o una buena faena)

1) Como los mejores films *Tacones* está filmada con placer y lo transmite. Almodóvar juega con tópicos del folletín, el melo, la telenovela y los recrea. Cine de recreo, escape de la escuela. Una certidumbre del artificio. No apto para verosimilistas.

2) *Tacones* combina dosis de encandilamiento tanático y *Soap-Opera* wilderian sunsetboulevardiana con fuerte *élan* vital, *deseo* metafórico y *visión* creadora. Como Coppola, Almodóvar (aquí) tiene un pie en cada lado: la expresión de sus rayes u obsesiones personales y el despliegue de un espectáculo brillante. Es un film nocturno, traspasado por el sol español. Como Coppola, construye un cine de *revival* y reciclaje. Da vida a los rollos del Mar Muerto.

3) *Tacones* es hija de los melos maravillosos de Sirk y Minnelli y nieta de John Stahl, el precursor de Sirk. También frecuenta a Jerome Robbins y *West Side Story* (*Amor sin barreras*). La proustiana memoria de Marisa Paredes que origina el título del film lleva —cinematográficamente— a un eco de *voyeurismo* danzado: *My Sister Eileen*, el clásico de Richard Quine. Sólo falta el fantasma de Janet Leigh bailando la rumba.

4) *Tacones* revaloriza el folletín. El personaje de Miguel Bosé-juez, investigador, travesti sospechoso, amante sombrío más reprimido que Clark Kent, hijo al pie de la cama materna, etc. entronca con los seriales de Feuillade, Gastón Leroux y Don Diego de la Vega. La Becky del Páramo de Marisa tiene que ver con Joan Crawford, Gloria Swanson, Susan Hayward y La Líber del negro Ferreyra.

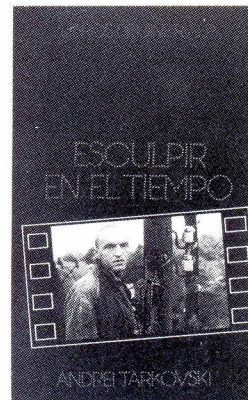
5) *Tacones* da una perversa vuelta de tuerca o bobina sobre nuestro gran genio primitivo: Armando Bó. Último amor en Tierra del Ruego o del Ruedo. Rodar es cosa de taurina fiesta. Por algo está José María Cossío.

Rodrigo Tarruella

El cazador del aura perdida

por David Oubiña

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, 1991.



El origen de *Esculpir en el tiempo* es el diario de trabajo que Andrei Tarkovski fue llevando a lo largo de varios años y en el que anotaba las resoluciones a problemas concretos que se le planteaban durante la concepción de sus films. Allí explica su posición sobre el guión, la música y el sonido, la actuación, el ritmo, el montaje (el libro contiene una lúcida y demoledora crítica al “cine de montaje” de Eisenstein), a la vez que caracteriza rigurosamente los rasgos que definen la especificidad del lenguaje cinematográfico y lo diferencian de las otras artes. Pero no se trata de un texto didáctico sobre técnicas cinematográficas; ni siquiera son las memorias quejosas de un realizador incomprendido. Tarkovski ha escrito un libro reflexivo sobre estética y filosofía del cine. Rara vez se detiene en la naturaleza doble del cinematógrafo en tanto arte industrial; para él, el cineasta es un pensador en imágenes: “cuando un pensamiento se expresa a través de una imagen artística, quiere decir que se ha encontrado una forma que expresa del modo más adecuado posible la idea del autor, su tendencia hacia un ideal”. La imagen artística tiende hacia lo infinito y constituye el vehículo de lo absoluto. El cine es aquí pensamiento poético y la poesía es una forma de conocimiento. Conocimiento paradójico, irracional, que consiste en apoderarse del mundo a través de la emoción, como en las fugaces impresiones que provocan los antiguos haikus japoneses que a Tarkovski —como al viejo Eisenstein— le gusta citar. Igual que para Flaubert o para Rilke, existe para él un apostolado de la belleza que traza el camino hacia la verdad. Gracias al sacrificio del artista, lo infinito se vuelve perceptible. Esta intuición de la “verdad absoluta” difiere de la sucesión lógica de conocimientos que estructura a la ciencia, y se informa como catarsis. Se trata de una cuestión de fe y “un artista sin esa fe es como un pintor que hubiera nacido ciego”. El artista, entonces, es una especie de iluminado que entra en trance y el arte comienza por la revelación de una experiencia mística. El autor no produce, crea. Tarkovski lo dice sin muchas vueltas: “Esa idea tan extendida de que el cine es un sistema de signos me parece una idiotez (...) un plano cinematográfico no tiene intereses ni ideología”. Salteando olímpicamente toda la moderna teoría semiológica, vuelve atrás para recuperar un concepto más bien romántico del arte. No le interesan ni el cine americano de acción, ni la cultura de masas y prescinde de los movimientos externos de la intriga en beneficio de los conflictos interiores de sus personajes. A contrapelo de las modas cinematográficas, construye su enciclopedia: Bergman, Bresson, Kurosawa, Mizoguchi, Dovzhenko, Buñuel. Como se ve, el gusto de Tarkovski es clásico. En este sentido, la reflexión teórica coincide con su práctica cinematográfica. El libro de Tarkovski, como sus films,

posee una textura de profundidad. Nunca es frívolo; su arte consiste en encontrar la densidad de las cosas. Y si está fuertemente ligado a lo concreto es porque para Tarkovski la misión del arte es extraer de lo intrascendente lo absoluto. Así como en sus films (digamos en *Stalker*, en donde el viaje que menos importa es el que efectivamente realizan los cuerpos sobre la pantalla) las imágenes más concretas poseen una naturaleza etérea, abstracta, inapresable, de la misma manera su diario sobre la actividad cinematográfica resulta un tratado de metafísica. Hay un tono solemne que inunda todo su discurso (aunque a veces le dé a su estilo el tono poco deseable de un predicador) y un carácter netamente espiritual que recorre su concepto del arte. Religiosidad de la estética: el arte es un acto casi sagrado de toma de conciencia. Posee la capacidad de expresar lo absoluto a través de objetos concretos y, en este sentido, constituye la conexión entre lo divino y lo terreno. Captar la verdad es captar el carácter único e irrepetible de un acontecimiento, entender su subterránea trascendencia. Y el cine debe pretender la búsqueda de la verdad. En cierto sentido Tarkovski es realista; no a la manera del realismo, que sólo consigue una descripción de la superficie de las cosas, sino en la medida en que es fiel a un ideal moral que entiende que la imagen fílmica “expresa como observación la propia sensación de un objeto”. Para Tarkovski, verdad y belleza son la misma cosa. Las categorías estéticas corresponden a categorías éticas. Aquí, el poder de observación del realizador soviético se asemeja a la minuciosidad proustiana y por eso el tema que lo obsesiona es la memoria y el tiempo. Contra la difundida concepción de que el cine sólo existe como presente, Tarkovski declara que es un arte nostálgico y dedica toda una película a demostrarlo. Por eso el título del libro condensa adecuadamente el carácter de su poética cinematográfica. Como un escultor con su bloque de mármol, el cineasta esculpe el tiempo. “El cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos”. El cine extrae de los más pequeños hechos su veta inmortal y parece recuperar en ellos el aura que Baudelaire perdiera en una calle barrosa al inaugurar la modernidad. Puesto que este libro fue escribiéndose a lo largo de los años, evoluciona en el mismo sentido de la obra cinematográfica que lo motivó. De *La infancia de Iván* a *El sacrificio*, el cine de Tarkovski tiende a postular una concepción del arte como reserva moral de la humanidad y termina propugnando una mística del sacrificio por parte del artista. Pese al tono sentencioso del final (cuando Tarkovski ya se sabe enfermo de cáncer), en donde se consigna un diagnóstico sobre los males de la civilización de fin de siglo y sobre cómo combatirlos, Tarkovski es —ante todo— un humanista íntegro. Uno de esos creadores que rara vez le suceden a un arte como el cine. Este libro es una de las maneras de aprovecharlo.

¡Olé!

(La España itinerante del celuloide)

por Rodrigo Tarruella

—Actualmente, ¿qué te traes entre manos?

—Sobrevivir.”

(José Luis Borau entrevistado por Sara Torres. *Hizketan*)

En 1985 la Cinemateca francesa exhibió ciento dos films hispanos bajo el título de “Cien días de cine español”. Luego, el Instituto de Cine de España envió una lista de dichos títulos a ciento treinta personalidades del cine peninsular. Se les pidió que eligieran las treinta más representativas entre 1908 y el 80. Estas treinta elegidas (más dos) integran un notable ciclo retrospectivo que durante dos años será difundido por toda Iberoamérica, desde Buenos Aires, Río, São Paulo hasta México y La Habana. Para presentar dicha muestra, organizada aquí por la Cinemateca y el ICI, está en nuestro país el cineasta aragonés José Luis Borau (1929), autor de *Furtivos* y de una curiosa, marginal, cortita filmografía que incluye coproducciones con Suiza y Suecia, docs sobre Teruel y Aragón, además de su multipremiada obra maestra. Borau fue una de las jóvenes promesas de los 60, egresado del Instituto junto a B. M. Patino, Picazo, Prósper y Manolo Summers (el caricaturista, autor de *Del rosa al amarillo* y *Adiós, cigüeña, adiós*). En una excelente entrevista de Luciano Monteagudo (*Página 12*, 15 de julio) Borau dice: “la paradoja es que vayamos mostrando la historia del cine español por el mundo cuando el cine español se ha acabado. No es que está en crisis. Porque el cine español yo siempre lo he conocido en crisis. Crisis significa peligro, riesgo, desmoralización, cuerda floja... pero ahora es la muerte.” (Ver entrevista.)

Manuscrito perdido en Zaragoza. A diferencia de nuestro país-colonia, empeñado en la venta y pérdida de su cultura y en el incremento (masivo) de la amnesia, los españoles —también con Borau— recorren el sendero contrario: recuperar su patrimonio cultural. Como el catalán Gubern buscando el rastro del zarzuelero Benito Perojo en la *waste land* sudaca, el zaragozano JLB persigue

desde hace años otra fantasmagórica sombra fugitiva: la del pionero fundacional Harry D'Abadie D'Arrast. Vasco-francés activo en Hollywood, este cineasta residió en Argentina, filmando en España durante la Segunda República una joya hasta ahora perdida: *La bella molinera*, sobre Pedro Antonio Alarcón, texto que inspiró también a Falla. Un caso para el comisario Langlois.

El ciclo. Al cierre de este número vi seis films. Recomiendo lo



La vida en un hilo de Edgar Neville

más importante del resto (algunas ya vistas, aunque el término “ya visto” significa muy poco: cada vez que vuelvo a ver una película encuentro cosas distintas. Los films no cambian; uno sí, siempre). Las puertas del SHA ostentan afiches de los viejos estrenos: *El pisito* lleva una inconfundible caricatura de Mingote; el mejor es el de *El verdugo*. Adentro de la sala, una

Servicio opcional de entrega en área céntrica
Precios muy accesibles
Consulte nuestros catálogos

Atención 11 a 19 hs.

Recepción de mensajes las 24 hs. del día (al 342-2624)

Florida 165, Galería Güemes, ala Mitre, 10º piso, of. 1006
Teléfonos 331-3041/6 y 331-2911/4, Interno 271



Obras maestras del cine universal
para alquilar y coleccionar

curiosa publicidad: dos avisos de una firma de alfombras llevan igual apellido que una famosa actriz y cantante, fundacional de bulerías y peteneras cinematográficas. *El relicario* de nuestras abuelas. Polvo somos.

Furtivos es una típica obra maestra "aislada", esas gemas solitarias, tan frecuentes en la historia del cine. Tragedia española con Gutiérrez Aragón como guionista, toca el languiano tópico de la venganza, uniendo la brutalidad agreste y cruel de personajes y ámbito, con ecos de narradores hispanos del XIX y del XX: Pereda, Baroja, un Galdós fuera de Buñuel, etc. Como toda obra que apuesta a la permanencia, *Furtivos* es local y universal. Llega tanto a los que conocen los códigos culturales españoles, como a los que no. Nunca más Lola Gaos (también en *Tristana*) y Ovidi Montllor trabajaron con tanta polenta. Un párrafo especial para la comida, uno de los ejes de *Furtivos*. Como en Berlanga, hay películas que saben incluir el acto de preparación de guisos, paellas, potajes, etc., en función dramática o trágica o humorística. El cine argentino, salvo excepciones (*Isabelita*, de Manuel Romero, fue una de ellas), padeció siempre de anorexia o ascetismo gástrico, digno de La fiesta antes de Babette. La mesa quedó relegada a *comercials* de vinos. En el cine español o en el tano, *se come*. Otra vuelta escribiremos de esto.

La vida en un hilo (45) sufre de vejez. Obra del comediógrafo, cineasta, *bon vivant*, etc., Edgar Neville, semeja al ingenio de "teatro para el living" cultivado por un René Clair aun más anacrónico y teatral, si es posible. Con todo el aire viciado de un primitivo de nuestra TV, los personajes ríen todo el tiempo ante "chistes" que nadie se anima a contar enteros. Una conversación entre varias ancianas Damas tomando té evoca los fantasmas de Pierina Dealessi, Amalia Sánchez Ariño, María Esther Buschiazzi y Margaret Rutherford juntas. Esto para dar una idea de la vitalidad de la escena. Uno piensa que después de esto viene la guerra civil, pero no; es el resultado de la que hubo. Valiosa como documental antropológico sobre represiones del 45.

Surcos (51) mantiene su fuerza. Lamentamos, por razones de espacio, no poder ocuparnos de todo lo que representa. Otra gema solitaria y aislada. Raro caso de neorrealismo durante Franco. Los avatares de una familia campesina luchando por sobrevivir en una Madrid vista como jungla. *Surcos* (copia estupenda) cruza con films anteriores y posteriores: tiene que ver con obras neorrealistas de Italia, USA y Argentina. La relación entre el corpulento mafioso empresario "Chamberlain" (con paraguas y todo) y la aspirante a tonadillera, evoca la de Kane-Welles y Susan Alexander en *Citizen Kane*; dicho "Chamberlain" es también una mezcla de Sam Jaffe y Louis Calhern en *Asphalt Jungle* (Mientras la ciudad duerme). Pero a quien más recuerda *Surcos* es a *Rocco y sus hermanos*, que Visconti haría casi una década después.

Don Quintín el amargao (35) es un incunable sobreviviente en copia calamitosa, posiblemente la única que quede. Comedia de Arniches y Estremera filmada por el también teatral Don Luis Marquina, con Buñuel de productor



Furtivos de José Luis Borau

ejecutivo (no acreditado). O de cómo Don Luis (Buñuel, no Marquina) tuvo que irse a México para convertir este *mélo* cómico y ñoño en disparate sur-real. La segunda versión (*La hija del engaño*, 51) es muy superior. Don Quintín tiene el humor (que el serio Marquina desaprovecha) de la genealogía Grandes Paranoicos Masculinos: *El Archibaldo de la Cruz* (ese artista singular), el mismo Dalí y, quizás, hasta Robinson Crusoe. Años después, *Tristana* cobraría venganza sobre el pobre badajo de Fernando Rey. Otra broma cruel del viejo sordo.

Morena Clara (36) es una gema para el estudio del *kitsch* franquista, tres años antes de Franco. De cómo formas nacionales (aquí el "país zarzuela") toman luego camisa de fuerza política. Vasos comunicantes con los *kitsch* de Alemania y Argentina. Imperio Argentina (SIC) cada día canta mejor y camelea peor. ¡Olé!

Historias de la radio (55) es otra joya malsana. Mezcla la aguda y vital comedia latina (España a lo Blassetti) con el *kitsch* confesional. Don Camilo sin Peppone (está en el exilio), combina la gracia popular, la ñoñería casi llevada al género fantástico y una apelación compulsiva al rezo. La notable presencia del gran José Isbert buscando ganar un concurso radial tras atravesar Madrid disfrazado de esquimal, más gangoso y sordo que nunca (Isbert como Walter Brennan nació anciano), contrasta con una comunidad aferrada al Santo Rosario. Sáenz de Heredia requiere ser visto más desde Flaherty, Rouch o Prelorán que desde Capra, ese utópico congresista. Pre-Berlanga.

En las próximas jornadas aguardan *El extraño viaje* de Fernán Gómez sobre idea de Berlanga, con Jesús "Jess" Franco de actor; un incunable de Segundo de Chomón (*Viaje a Júpiter*), filmada en Francia; el clásico largamente perdido *La aldea maldita* (29) y la increíble *Raza* (41), con guión del Generalísimo. Se terminó el espacio. Volveremos.



CableVisión Canal 30

CableVisión dispone del único canal en Capital y Gran Buenos Aires para que los aficionados puedan exponer libremente sus realizaciones en video.

Condiciones: Formatos VHS o U'matic, norma PAL o NTSC.

Para mayor información comunicarse a los TE: 775-3090 al 775-3690 int. 307, o personalmente a Bonpland 1773, Capital, de lunes a viernes de 9 a 19 horas.

“Seguimos siendo niños de Franco”

Nacido en Aragón en 1929, José Luis Borau es uno de los realizadores, guionistas y productores más importantes del último cine español. Su filmografía como director incluye los largometrajes Brandy (1963), Crimen de doble filo (1964), Hay que matar a B (1973), Furtivos (1975), La Sabina (1979), Río abajo (1984) y Tata mía (1986). En su visita a Buenos Aires, en ocasión de la retrospectiva del cine español se encargó de declarar, en cuanto oportunidad tuvo, que esa cinematografía está agonizando.

En este libro (*Dictionnaire de Cinéma*) usted es la eminencia gris del cine español.

Sí, ya lo conozco (risas). Eso no es verdad. Lo que ocurre es que yo fui alumno y luego profesor durante muchos años en la Escuela de Cine de Madrid, y salvo Bardem y Berlanga, todos los realizadores españoles fueron compañeros y alumnos míos: Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Pilar Miró y otros que luego fueron críticos, como Angel Fernández Santos... pero lo del cerebro gris me parece chistoso. Yo he seguido manteniendo contacto con mis alumnos, y muchas veces me piden la opinión sobre los guiones, pero nunca ejercí una tutela ideológica ni moral. Pero a cada lado que voy me salen con ese libro.

Furtivos se estrena en la Argentina alrededor de 1977 y fue una verdadera sorpresa en relación con el cine español del posfranquismo.

Con *Furtivos* pasó un poco lo que en el campo de la literatura ocurrió con *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, hecha después de la guerra civil, en que la literatura española era muy acomodaticia, muy inocua, tradicionalista y muy ramplona. Ese libro fue como una bofetada. La gente no se esperaba una película como *Furtivos*. Los dramas rurales eran más bien convencionales y el ruralismo era un atractivo plástico, con el que quisimos romper, tratando a los campesinos de tú a tú, sin plasticismos rústicos.

¿Furtivos se puede ver como una alegoría, como *La caza de Saura*?

Durante la dictadura, los que hacíamos cine sabíamos que no se podía decir nada con claridad y, a la fuerza, fuimos amasando un estilo lleno de guiños, alusiones, de los que curiosamente no supimos desprendernos con facilidad cuando cayó el régimen. La gente de mi generación continuó practicando un estilo un tanto críptico. Pero, por otra parte, yo nunca he hecho una película simbólica de nada porque me horroriza. Si tengo la suerte de que mis personajes hayan devenido simbólicos, lo acepto y hasta me encanta, porque indica que la película ha tenido eco. Pero yo no hago las películas así. Quizás algunos de los compañeros de mi generación han pecado de hablar siempre indirectamente. Yo acuso al cine español de mi época de una cierta impotencia e incapacidad de hablar directamente de las cosas. No hicimos el cine que siempre decíamos que íbamos a hacer cuando todo aquello acabara. No podemos hablar de ese país como debíamos. Desgraciadamente, somos niños de Franco.

¿Cómo fue su incorporación al cine?

Nuestro principal problema no era la censura. La censura

se puso difícil al final del régimen, pero en los años cuarenta, apenas terminada la guerra civil, a nadie se le pasaba por la cabeza hacer algo en contra de Franco (en su mayoría, los realizadores estaban a favor del régimen). El problema, que padecieron particularmente Bardem y Berlanga, era la incorporación a la industria. Existía la opinión de que el cine no se aprendía en la escuela, sino en el plató, sirviendo café y bocadillos. Yo iba con mis guiones y me decían: “José Luis, esto es muy bonito pero no es comercial”. Lo gracioso era que quienes decían esto, juzgaban a priori como comerciales a muchas películas que luego no le interesaban a nadie. Cuando finalmente logramos meter cabeza, allí sí, en los años sesenta, la censura se volvió histérica. Y entonces, en esos años de miedo, llegamos hasta autocensurarnos, y eso nos influyó mucho más de lo que creíamos. En cambio, la gente más joven, empezando por Almodóvar, tienen descaro y habilidad, y no tienen ningún complejo político, social o moral y son mucho más libres.

Su cine, sin embargo, parece bastante diferente del de sus compañeros de generación.

Yo nunca pertenecí a un partido o a un grupo. Mi único referente fue siempre la Escuela de Cine. Yo produje mis propias películas, hice todo a mi aire. Tuve que esperar nueve años para filmar, nunca tuve que darle explicaciones a nadie y, al mismo tiempo, quedé muy aislado.

Después de Furtivos hay un viaje a Estados Unidos y su filmografía se hace mala.

Pues que no fue un viaje. Viví nueve años en Los Angeles. En el medio volví para hacer *La Sabina*. Me fui a Los Angeles para que me dejaran en paz, porque en mi oficina de Madrid no se puede escribir. En el año 80 me metí en la aventura de *Río abajo*, que la terminé en el 84. Además soy un hombre lento... económicamente lento y no hago las películas del medio sino las que a mí me gusta hacer. Hago las películas para verlas yo, las que no le he visto hacer a nadie. Claro que después resulta que son menos originales y menos inéditas y menos nuevas de lo que uno calcula. Estoy de acuerdo con Víctor Erice que dice que él hace las películas que no sabe, que las que sabe no las hace. En cambio, ser un director que hace una película por año, a veces mejores, a veces peores, no me gusta.

Su última película hasta el momento, *Tata mía* es una comedia bastante atípica.

Siempre me ocurre que intento hacer una película de género pero termino haciendo otra cosa. Yo quería hacer una comedia y además una película sobre la guerra civil que no fuese histórica porque detesto las películas históricas.

También tenía la idea, tal vez un tanto ambiciosa, de contar la historia del cine español. Por eso la película está encuadrada en tres partes, representadas por tres personajes. Imperio Argentina representaba el cine de la República, el cine de CIFESA, de Floreán Rey, de *Morena Clara* de *Nobleza Baturra*. Luego el cine de la recuperación económica, representado por Alfredo Landa y por fin, el cine último, el de Carmen Maura. No sé si quedó claro, pero la película tenía muchas concomitancias con todo ese cine. A medida que hacíamos la película, fui perdiendo de alguna manera la brújula y resultó la más triste de las que he hecho, con esos personajes que ya tienen sus años y que deben refugiarse patéticamente en el lugar de juego de su infancia.

Pero esos personajes, justamente, son encantadores porque tienen infancia, a diferencia de los comunes del cine de esa época, que parecían haber nacido a los treinta años.

Es curioso. Hay un libro que está a punto de salir, escrito por una profesora de la Universidad de Southern California, que no es una de esas aburridas historias del cine español, sino un análisis de sus temas y sus constantes. En ese libro se afirma que el pasado es muy importante en el cine español, que siempre hay rastros de otras épocas. Hay un poema de Jaime Gil de Viedma que dice que la historia de España es la más triste de todas porque es la que acaba mal. Pero en el momento de la película, no me había dado cuenta de ello.

Hablando de esos tres períodos del cine español, ¿cuál es el más valioso?

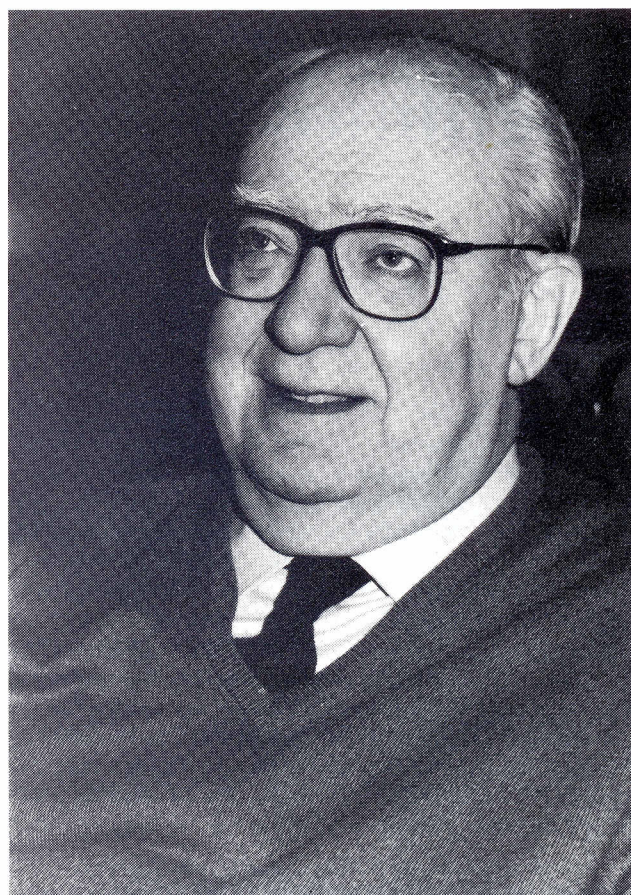
El que detesto es el que representa Landa. El cine que identifica Imperio Argentina es un cine que, en primer término, era realmente popular. Fueron muy pocos años, del 34 al 36, pero fue un cine popular y de buen gusto. Un cine elegante, que conectaba con el público sin ser populachero. Un cine, además, industrial y que se exportaba. La guerra cortó ese cine como tantas otras cosas. Ese cine goza de mi simpatía. Pero no el de Landa, no por Landa claro. Es un cine franquista, cuando supuestamente empieza el "milagro económico". Ahora se pasa por televisión y gusta mucho, pero es malamente popular, halaga las deficiencias del público español. Al cine de Almodóvar, al cine de la movida, le envidio ese atrevimiento, ese sanfasón.

El cine de *Furtivos* se parece más al de Almodóvar que al que se hizo en el medio.

No sé, nunca se me había ocurrido.

En primer lugar, el cine estándar español de fines de los 70 y el de los 80 es un cine de la clase media.

En eso tienes razón. El cine de la República era un cine popular. Y es verdad que el cine de la Escuela era de clase media. Era el comienzo del desarrollo de la clase media en



España y ése era su público.

¿Cómo era la Escuela de Cine?

Manuel Gutiérrez Aragón dice que se inscribió en la Escuela para poder ver las películas sin censura. Es más, algunas películas extranjeras que la censura rechazaba eran devueltas al aeropuerto en una furgoneta que, antes de llegar a Barajas, hacía una parada en la Escuela para que pudiéramos verlas. Los alumnos solían rechazar el cine americano. Cuando dieron *Pacto siniestro* de Hitchcock, pateaban y abucheaban. Recuerdo a uno de ellos del que tengo grabada su imagen pateando. Muchos años después, me lo encuentro en la calle y después de saludarme me dice: "te dejo, porque voy a ver *Pacto siniestro*. Como ahora ya todo el mundo lo dice, casi no me atrevo a decir que me gusta Hitchcock".

¿Qué cine le gusta ver?

Tengo dos líneas de preferencia, que casi, casi se contradicen. Me gusta mucho el director que construye bien. Aquél en que cada secuencia y cada plano están perfectamente calculados para que funcione la máquina. Fritz Lang, Dreyer son así. Mis guiones tienen tendencia a

GUION ARTE

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA
DE GUION y TELEVISION

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 543-6766

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)

En estudio (U-Matic - High band):

- Seminario intensivo teórico práctico de realización en TV. Jorge Laferla - Martín Groissman. (Reunión informativa: jueves 19 hrs.)
- Investigación en dirección de actores y puesta en escena. (Dirigido a guionistas, actores, directores de cine y TV. Martes 19.30 horas a 22.30 horas)
- Seminario de edición. Miguel Pérez. (Sábados de 9 a 12 horas)
- Seminario de guión. Michelina Oviedo. (Jueves de 20 a 22 horas)

producir un cine de ese tipo. Pero confieso que envidio secretamente a esos directores como Renoir, Rossellini o Mizoguchi que parece que van inventando la película conforme la van haciendo. Siendo profesor de guión desde hace muchos años, me pasa con los guiones una cosa curiosa: así como en el cine la buena música es la que no se nota y la buena fotografía no es la que distrae por ser ampulosamente bella, los buenos guiones son los que no se notan. Por ejemplo, admiro muchísimo a Billy Wilder, y admiro ese film suyo, *Piso de soltero*, que tiene un guión perfecto. Pero cuando veo esa película, veo pasar las páginas del guión y me molesta. En Renoir o Mizoguchi hay un guión pero no se ve. Por eso estoy entre lo construido y mecánico por un lado y ese cine poético, vaporoso y concreto por el otro.

Esa evidencia del guión, ¿no es uno de los defectos del cine norteamericano actual?

En el cine americano actual se ven dos cosas: el guión y la falta de guión. Ya en Wilder o Mankiewicz se tiene la sensación de que han hecho las películas para ilustrar el guión. Me gusta ver la imágenes y no remontar las imágenes en busca de una supuesta espina dorsal literaria.

¿Cómo se enseña a escribir guiones?

Ante todo, quiero aclarar que me considero un director, más allá que desde la Escuela me hayan colgado el sambenito de guionista. Con seguridad que no se aprende de los libros escritos por críticos y analistas, basados en la semiología y esas cosas. El de guionista es un oficio que se aprende trabajando y con la ayuda de otros compañeros del oficio. No bastan la cultura, la erudición y el buen gusto para aprender a hacer cine, aunque en algunos casos como el de Víctor Erice le hayan sido de gran ayuda. Pero, en general, uno encuentra su estilo trabajando. Hay muy pocos casos, y el de Godard de *Sin aliento* es uno de ellos en el que un señor hace una película con una teoría. Pero además de la teoría hay que tener la sangre fría, el talento, la objetividad y la claridad de ideas para hacer la película según las ideas que ha dicho. *Sin aliento* es una película magistral, para mí la mejor que ha hecho Godard.

En las películas de otros directores que ha escrito o producido, ¿en qué medida se siente autor de ellas?

En mucha. Las películas que he producido, las hice para amigos míos, Gutiérrez Aragón, Jaime de Armiñán e Iván Zulueta. Ellos han sido muy pacientes conmigo. Rara vez he intervenido en el rodaje, aunque estuve mucho durante el montaje. Los guiones están escritos pensando en quién los iba a dirigir, al servicio del director. He intervenido mucho en esas películas, pero son de ellos. Pero *Camada negra* y *Mi querida señorita* fueron películas hechas entre amigos.

Viendo *Mujeres...*, la película de Almodóvar que comienza con el doblaje de Johnny Guitar, me preguntaba qué efectos había tenido sobre los espectadores españoles el ver las películas dobladas.

Durante mi infancia vi todas las películas dobladas. El doblaje respondía a razones políticas y ése era uno de los rasgos de la España de Franco. Se intentaba impedir la entrada de lenguas extranjeras. Le cambiaban el nombre a las tiendas y a los cines. Es muy difícil despegarse de eso. Cuando fui mayor empecé a escuchar que la gente hablaba mal del doblaje en las revistas extranjeras y aun en la españolas. Me decía que debía ser verdad puesto que lo decían todos. Pero a mí me interesaba ver la película y no me molestaba que estuvieran dobladas. Aun hoy, Berlanga dice que las prefiere dobladas. Pero cuando viví en Estados

Unidos empecé a ver películas en versión original y ahora no soporto verlas dobladas. Por fortuna, ahora en España se pueden ver algunas películas con subtítulos en algunos cines de Madrid y Barcelona. Me asombra haberlas aguantado tantos años, con los mismos actores que doblaban, el mismo estilo. Cuando Berlanga me dice que prefiere el doblaje, le digo "sigues siendo un niño de Franco, igual que yo". Pero con el doblaje hay otro problema en el cine español. Es la falta de sonido directo. Hasta los años 40 se grababa con sonido directo. Pero en el año 47, rodando una película que se llamó

Siempre vuelven de madrugada, hubo un accidente técnico y el sonido no sirvió. Entonces a alguien se le ocurrió doblarla como si fuera una película extranjera. Y como resultó mucho más barato, porque había una razón menos para repetir las tomas, el sistema se impuso. A partir de allí se

doblaron todas las películas. Gracias a eso, desapareció la profesión de sonidista. Los sonidistas se mudaron, se murieron o cambiaron de profesión. Cuando impusimos nuevamente el sonido directo, no había técnicos de sonido en España. No existe el montador de sonido. El trabajo lo hace el montador de imagen. Lo cual implica que son sonidos que dependen de la imagen. Hay entonces una tendencia a poner los ruidos que requieren de una imagen, y es muy difícil reproducir entonces un fondo de sonido urbano, por ejemplo.

¿Cuál es el futuro del cine?

Yo soy muy pesimista...

¿Se muere el cine?

Por lo menos en Europa, no es que se muera, sino que ya está muerto. Las películas se hacen cada vez más milagrosamente. En España el único director rentable es Almodóvar. Y entonces las películas se hacen a costa de empeñar lo que se tiene, lo que no se tiene, de fundir a la familia, a la abuela, a costa de la casa, la herencia. En el 90 se hicieron menos películas en España que en el 40, en medio de la guerra mundial, donde no llegaba el celuloide ni nada. Cuando más avanza la consolidación de la Comunidad Europea, menos películas se realizan en coproducción. En Francia se ven sólo películas francesas y americanas. En Italia, sólo películas italianas y americanas. En España, españolas y americanas. No es que el cine español esté en crisis. En crisis estaba hace ocho años. Ahora está muerto.

**Entrevista de Gustavo J. Castagna y Quintín
Fotografía: Nicolás Trovato**



La mirada de la Medusa

por Luigi Volta (desde Italia)



La noche del 5 de julio me sorprende en el cine Ariston, en la ciudad de Cattolica. La sala está totalmente colmada, y el verde de los poblados asientos resalta contra la alfombra roja que conduce al escenario, donde sobresale en letras gigantes contra la pantalla la leyenda "Mystfest XIII Edición". Cuarenta profesores interpretan una música de thriller dirigidos por Pino Donaggio una vez otorgados los principales premios del certamen (el propio Donaggio fue galardonado por el aporte total de su música al cine). Sobre dos pantallas de video se suceden secuencias de sus mejores trabajos, desde *Don't Look Now* (Venecia rojo shocking, de Nicholas Roeg, 1973) hasta *Raising Cain*, de Brian de Palma, aún por estrenarse.

Llegó el momento de hacer un balance de este Festival Internacional de Cine Policial y de Misterio —por cierto, uno de los más importantes de Europa—, y también de intentar desentrañar otro misterio: el que rodea al cine de acción y suspenso en Europa y que cuenta en Cattolica el "lugar del crimen" ideal.

A pocos kilómetros de Rimini, Cattolica se constituye como un popular centro de veraneo, con largas playas de blanca arena y un mar poco profundo. Al igual que muchos otros lugares de la costa romagna, el balneario se prefigura como el reino del *tutto compreso*, meta preferida de familias enteras que cada verano convierten el sitio en una Babel de lenguas europeas, a la cual se integran en la actualidad nuevas resonancias eslavas. Cattolica se transforma así en lugar de encuentro para muchos habitantes del continente, víctimas propiciatorias de nuestra historia detectivesca. Al mismo tiempo, Cattolica es la tierra de Federico Fellini, vale decir, un sitio privilegiado para los recuerdos y la cercanía antes que la soledad y la distancia, para las certezas y el *déjà vu* más que las crisis apocalípticas y los vertiginosos viajes de transformación. Se trata, entonces, de un espacio *cerrado*, con sus playas geométricamente arregladas, medidas y compartidas. En suma, una perfecta epitome de Europa.

Un primer elemento de la intriga de esta *detection story* italiana lo brinda Gian Piero Brunetta, director del festival, quien sugiere, como primera medida, buscar la cara de Medusa. "El Mystfest 1992 ha elegido moverse bajo el signo de Medusa, la figura que con su mirada paralizante y mortal inhibe la visión, obliga a cerrar los ojos, pero a la vez atrae de un modo irresistible". Brunetta, 50 años, bigotes y modales gentiles, mirada vagamente melancólica, profesor de Historia Cinematográfica en la Universidad de Padua, es autor de importantes libros. Esta declaración suya tal vez no sea del todo inocente, quizá nos está indicando que detrás de la máscara de Medusa se esconde el asesino metafórico que circula por el mismo festival.

Busco mentalmente a la Medusa en los trece films que entraron a concurso (tres norteamericanos, dos británicos,

dos franceses, y uno respectivamente por Alemania, Austria, Canadá, España, Hong-Kong y México), y no logro encontrarla. Por otra parte, el mismo Brunetta admite que ella no está aquí al afirmar que los motivos que impulsaron a la comisión a elegir los films fueron "el terror que se desarrolla en espacios circunscriptos, en los pocos metros que deja un hueco bajo la escalera, la habitación de un motel, en una aldea perdida, en la pupila de un testigo, donde el asesino psicópata se asemeja a nuestro vecino". Esta demarcación claustrofóbica del suspenso y el terror ha sido una de las constantes con que han trabajado no pocos escritores europeos contemporáneos y, aunque apelando a diversos registros, encontramos connotaciones y sensaciones de este tenor en obras que van de Graham Greene a Peter Handke, y particularmente en Italia, llega hasta a autores como Fruttero, Lucentini y Antonio Tabucchi. El cine europeo tampoco ha sido indiferente a estas influencias. Situaciones, en definitiva, en las que no aparece Medusa alguna.

Dakota Road, film británico de Nick Ward y justo ganador de la estatuilla de Fantomas con que se premia la mejor película, recrea el encierro obsesivo de un mundo dominado por problemas de carácter familiar y sexual que conduce a una inmovilidad feroz. La joven Jen, de quince años, que vive con su familia en una granja rodeada por vastas extensiones de campo en el East Anglia, pasa de las atenciones incestuosas propuestas por su padre fracasado a las más "normales" con Raif, un torpe ferroviario quien, a su vez, sufre las ambiguas demandas y los celos del vicario Douglas Stone. El misterio policial se centra en la desaparición del padre depravado de Jen, desaparición de la cual todos se sienten en alguna medida culpables. El único alivio de esta pesadilla cotidiana parece consistir en la visión de los centelleantes jets que surcan el cielo sobre la Dakota Road, una base norteamericana que se encuentra en las cercanías del lugar de los hechos.

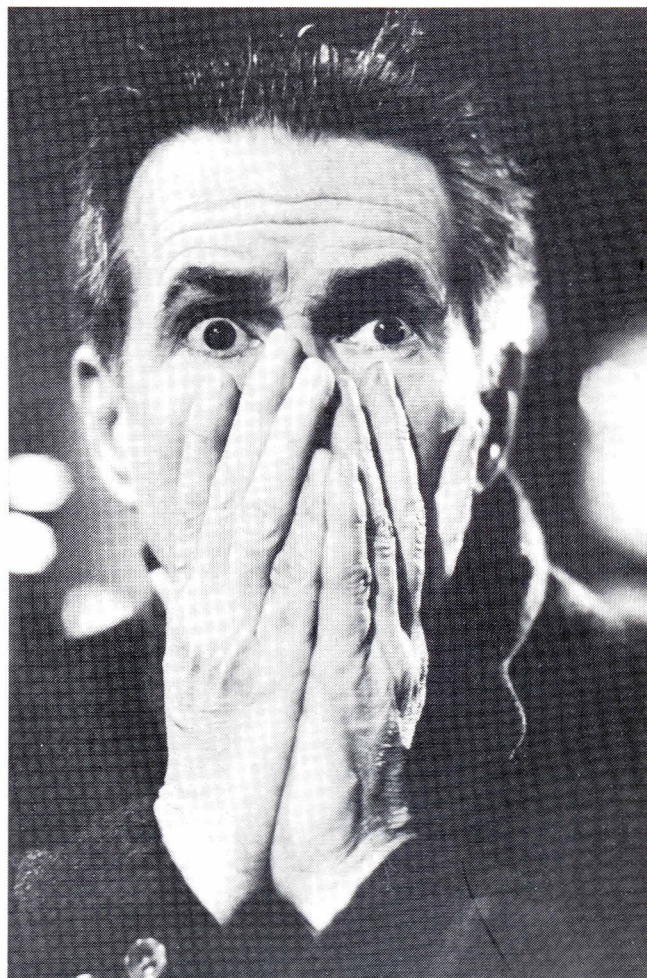
En *Der Mann nebenan*, de la alemana Petra Haffter, el horror cotidiano se ubica en el interior de unas modestas habitaciones de alquiler. Encontramos allí pequeños empleados "gogolianos" viviendo en una Londres gris e invernal, y a Anthony Perkins repitiendo a su psicópata asesino de *Psycho*, aunque ahora convertido en estrangulador compulsivo a causa de una infancia arruinada por una tía demasiado posesiva.

En *One False Move*, del americano Carl Franklin, la escena pasa de los bajos fondos de Los Angeles a las exterminadas zonas rurales de Arkansas. Sin embargo, el movimiento es sólo aparente en la odisea de los tres necios traficantes de droga perseguidos por dos policías de Los Angeles y el alguacil de Star City, Arkansas. El mensaje que se extrae de esta *road movie* llena de violencia y muertes gratuitas es que no hay fuga posible de la pena. El mismo mensaje es

transmitido por otras películas, como la mexicana *El patrullero*, del inglés y habitual tráfuga de Hollywood Alex Cox, o la paranoica *Where Sleeping Dogs Lie* (USA), de Charles Finch —hijo del actor Peter Finch— ambientada en claustrofóbicos interiores de casas y departamentos. Similar contenido presentan la kaffiana *Ville à vendre* (Francia), de Jean-Pierre Mocky; *Truly, Madly, Deeply* (Gran Bretaña), de Anthony Minghella; *Rafales* (Canadá), de André Melançon; *Méchant garçon* (Francia), de Charles Gassot; *Desire and Hell at Sunset Motel* (USA), de Alien Castle; *Dead Flowers* (Austria) y por último *Beltenebros*, de la española Pilar Miró. Una excepción a esta regularidad temática estaría dada por la magnífica *Hard-Boiled* (Hong-Kong), de John Woo, la cual se alzó merecidamente con el premio a la mejor escenografía. Se trata de un auténtico film épico, con gángsters y policías combatiendo según los ritmos delicados del kung-fu en un Hong-Kong infernal de 1997. No obstante, a pesar de la violencia, pervive un mundo ritual que impide todo ingreso a la Medusa.

No. Este monstruo visual está en otra parte. Creo ubicarlo sobre todo en dos films norteamericanos presentados fuera de concurso, tal vez porque no hace falta ejercer la invasión y seducción de la víctima (lo cual es propio de la Medusa) por medio del carisma de la calidad. Le es suficiente con apagar las luces y poner en marcha la vieja maquinaria del cine. Encuentro la primera huella de la Medusa en el extraño misticismo que presenta *The Bad Lieutenant*, hermosa película de Abel Ferrara. Harvey Keitel interpreta a un teniente de policía corrupto y drogadicto a quien le toca en suerte ordenar el destino de una sociedad miserable y abyecta. Una monja (Frankie Thorn), en un rapto inesperado de amor al prójimo, rechaza denunciar a sus asaltantes y violadores impidiendo así al teniente ganar los 50000 dólares ofrecidos por su captura. Es evidente que hemos llegado a una nueva y desesperada frontera en la que predomina un discurso cada vez más obsesivo sobre la violencia y al mismo tiempo una irresistible utopía de trascendencia, manifestada aquí en la alucinación del policía por la cual se materializan Cristo y su propia muerte como signo de superación de lo real.

Entramos en el verdadero territorio de Medusa en *The Lawnmower Man*, de Brett Leonard, viaje de alejamiento total respecto de la dudosa trascendencia de la imagen y de la "realidad virtual". Ya no hay ninguna necesidad de coherencia, ni siquiera un contenido que tenga asidero en la vida real. Este film es anunciado como derivado del cuento homónimo de Stephen King, pero en verdad poco tiene que ver con él, fuera del hecho de contar con un personaje que "corta la hierba de los prados". No obstante, podemos identificar como propio de King la gran mezcla de motivos acumulados con la intención de reproducir mitos genuinamente americanos y situaciones de éxito asegurado. La "realidad virtual" es el País de las Maravillas de nuestros tiempos computarizados, ideal para quienes sueñan con transformarse en el cuerpo aséptico y absurdo de Superman. Una vez más encontramos uno de los motivos típicos de King, el del "patito feo" (presente en *Carrie* y otros textos), para asistir a la transformación de Jobe Smith (Jeff Fahey), jardinero adulto con la mente de un niño de seis años, gracias a los buenos oficios de Lawrence Angelo (Pierce Brosnan), un científico electrónico que aparece como un doctor Frankenstein cibernético. La metamorfosis de Smith se opera por medio de los milagros de la llamada "realidad virtual" y los mundos paralelos tridimensionales creados a partir de la computación. Antes de su conclusión —que queda suspendida para preparar el camino a *The Lawnmower Man 2*—, Jobe logra asesinar a todos aquellos



que lo humillaron cuando era un retrasado mental, y también hacer el amor en la dimensión computarizada con la sensual Marnie Burke (Jenny Wright), quien acaba por enloquecer a causa del exceso de sensaciones conocidas. ¿Es ésta entonces la mirada de la Medusa a la cual Brunetta hacía referencia con implícita ironía? Pienso en esto al colocarme, no sin cierto fastidio, el famoso casco con gafas y los guantes que me abrirán camino a las imágenes de la realidad virtual. Estos elementos me permitirán tomar dibujos móviles (descritos como tridimensionales), de avioncitos, motores con pistones, pelotas coloreadas... En verdad, no creo estar divirtiéndome junto a todos estos adultos que colman la sala y pretenden viajar hacia algún punto desconocido. Me pregunto debido a qué hechizo y hasta dónde es verdad que los europeos aprecian semejante experiencia psicodélica. ¿Qué significa para el cine este nuevo avance de la tecnología?

¿Qué vacío viene a llenar? Los italianos, por ejemplo, famosos creadores de thrillers con el sello de Dario Argento y Cía., este año continuaron ocupándose de películas intimistas, sentimentales, dominadas por los recuerdos y la nostalgia, por toda una gama de sensaciones basadas en una cotidianeidad minimalista.

En conclusión, detrás de la máscara de la Medusa se ha revelado un rostro de claros rasgos americanos, cuya mirada ha invadido *realmente* tanto las salas de cine como las mentes europeas con sus *Terminators*, *Predators*, *Nightmares*, *Aliens*...

Y continuará haciéndolo. *The Lawnmower Man* es un excelente ejemplo de ello. De todas maneras, el caso no está cerrado. El año próximo, aquí en Cattolica, veremos su desarrollo.

Alemania año cero

Entre el 30 de julio y el 5 de agosto, el Instituto Goethe proyectará películas del último cine alemán. Esas realizaciones se analizan en el contexto de la historia de esa cinematografía.

por Christian Kupchik

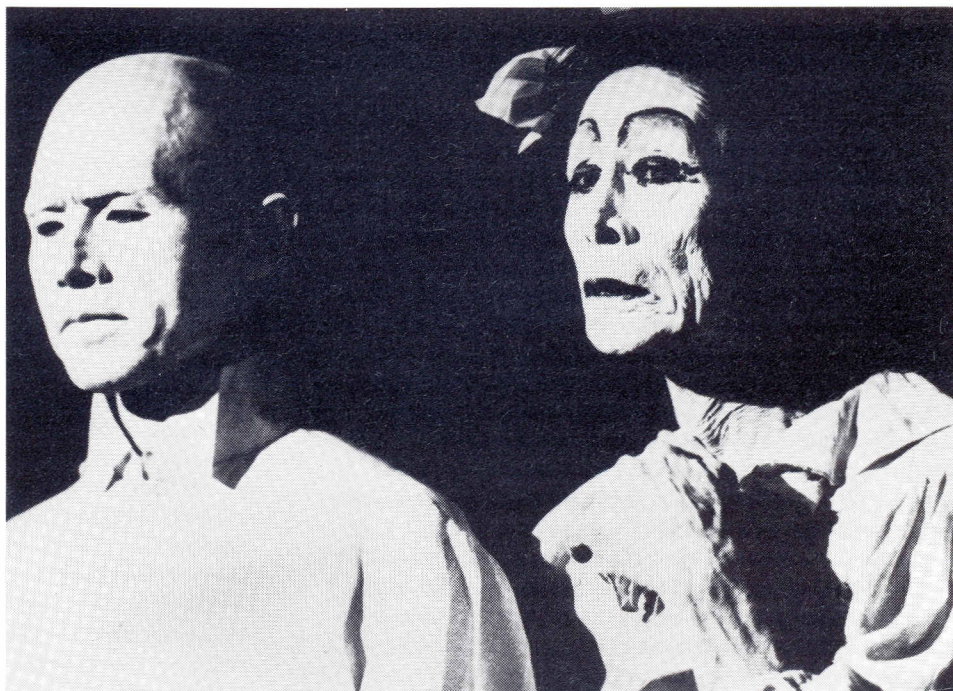
1962-1972. Algo más que cerveza y chucrut

A comienzos de la década del 70, el mundo observaba con asombro cómo toda una nueva generación de directores alemanes inundaba las pantallas con propuestas que, aun con diferencias estilísticas y temáticas entre sí, renovaba con inusual energía todo lo hecho hasta el momento. Werner Herzog, Wim Wenders, Rainer Fassbinder, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Werner Schroeter, fueron tal vez los nombres más representativos de una lista mucho más extensa. En realidad, la gestación del "nuevo cine alemán" debemos situarla en 1962 con el Manifiesto de Oberhausen, en el que un grupo de jóvenes directores proclama la necesidad de terminar con el "Heimatfilm", representado por películas vacías de contenido, esterilizadas y lineales. Las heridas de posguerra pretendían ser lavadas por inocuas historias de amor en busca de una inocencia perdida en algún oscuro punto del tiempo. Los nuevos directores (con figuras como Alexander Kluge, por ejemplo), reclamaban una mayor libertad creativa, formal y económica, que rompiera con las ataduras comerciales y de presión ideológica. El terreno experimental será un campo propicio, y el cortometraje juega en esos años un rol fundamental.

1972-1982. Eldorado en casa

Así es como una década más tarde de firmado el Manifiesto de Oberhausen, hace eclosión el llamado "nuevo cine alemán", que contará como miembros de su primera generación a Jean-Marie Straub (*Nicht versöhnt*, Irreconciliado, 1965), Volker Schlöndorff (*Der junge Törless*, El joven Törless, 1968), Peter Fleischmann (*Jagdszenen aus Niederbayern*, Escenas de caza en Baviera, 1968) y Reinhard Hauf (*Mathias Kneissl*, 1970) entre las más representativas. Estas obras tendrán como denominador común la cercana presencia de la literatura (Heinrich Böll, Robert Musil, como puntales significativos), la recreación y el cuestionamiento crítico del pasado histórico en escenarios rurales antes que urbanos, un marcado pesimismo y puntos de contacto con algunos representantes de la *Nouvelle Vague* francesa (Resnais, Malle, Melville).

Con la llegada de nuevos realizadores se abrirá aun más el espectro expresivo hacia un cine de abierta denuncia ideológica (von Trotta, Sybeberg), la aventura quimérica (Herzog) e incluso un tímido acercamiento hacia el cine de acción americano entre muchas otras variables. Exponente de la poética del 70 será el film *Deutschland im Herbst* (*Alemania en otoño*, 1978), en el que un grupo de nueve directores —Schlöndorff, Kluge y Fassbinder entre ellos—, dan cuenta episódica de la situación política germana en el otoño de 1977, en el que la violencia alcanza un grado extremo. No es casual que el leit-motiv musical del film sea el "Himno del Kaiser", de Haydn ni que la película se abra y se cierre con la imagen de un entierro. El paraíso perdido, Eldorado creativo tan anhelado por los jóvenes creadores, estaba sufriendo de claustrofobia.



Dandy de Peter Sempel, 1988. (Foto: Tobias Pfeil).

1982-1992. Caen los muros

Muerto Fassbinder en el 82, con Wenders y Schlöndorff filmando con disímil suerte en los Estados Unidos, Herzog empeñado en el descubrimiento de nuevos mundos, el constante vértigo político y social que sacude a Europa, pareció agotarse la savia que había refrescado hasta entonces al cine germano-occidental. Nuevos tiempos se acercaban y nadie atinaba a dar con el tono exacto.

Fue así como algunos directores pertenecientes a la generación anterior, como Herbert Achternbusch o Robert van Ackeren, introducen un elemento casi inédito en la filmografía teutona: el humor. La búsqueda de la identidad a través del submundo bávaro (como representativo de "lo alemán") caracteriza la temática de Achternbusch. Actor de sus propios films, no duda en apelar a una dramaturgia y una técnica ásperas en las que se mezclan el documental con una ironía de tintes surrealistas y ácidos. Van Ackeren, por su parte, buen amigo de Fassbinder (participó en *Querelle*) se niega al cine naturalista pues, según declaró, no le interesa "imitar la realidad, ya que la

estilización se acerca más a la verdad que los documentales. Para mí, es necesario mostrar lo normal de un modo extraño". En forma sutil, van Ackeren lanza a sus heroínas (la mujer ocupa un lugar central en su temática) al macrocosmos del "milagro económico" con una visión satírica, donde la prostitución se convierte en sinónimo de la gestión comercial y de la división del trabajo. El cine experimental es una referencia clara en estos realizadores, aunque en el caso de van Ackeren habría que agregar la importancia de la historia del cine alemán de posguerra, que no es otra que la historia del cine pornográfico (tema sobre el que también Wenders reflexiona en algunas de sus películas).

Doris Dörrie y Frank Ripploh son otros dos realizadores que se unen a esta corriente que se relaciona con muchas vertientes de la comedia, aunque de un modo más lineal. La diferencia es que ellos incorporan la temática de sectores más marginados: el mundo homosexual, los inmigrantes y una nueva mirada sobre el universo masculino desde los ojos de una mujer arrojan resultados inesperados.

1992-? Y mañana serán hombres...

Entre el 30 de julio y el 5 de agosto, el Instituto Goethe presentará un ciclo en el que se mostrarán las últimas tendencias del cine en la Alemania unificada. El ciclo está presentado como *Películas de Hamburgo*, por haber sido producido con el auspicio de la Hamburger "Filmbüro", entidad que en la última década financió la nada despreciable cantidad de 500 films y videos de todos los formatos, duraciones y géneros.

Mi padre viene, de Monika Treut (1954), cuenta la historia de Vicky, una joven actriz frustrada que dejó la seguridad de su entorno alemán para probar suerte en el East-Village neoyorquino. La vida de Vicky no tiene mayores sobresaltos: trabaja como camarera y comparte la vivienda con Ben. La llegada de su padre, a quien le ha hecho creer que es una exitosa artista, trastoca su vida cotidiana. Al mismo tiempo, el padre vive una serie de nuevas experiencias al tomar contacto con la realidad americana y Vicky también fortalece su determinación a vivir otro tipo de relaciones con su amiga portorriqueña, Lisa, a la vez



que un secreto admirador extranjero le hace sentir su atracción por ella. El choque de dos culturas, la alemana (supuestamente cerrada) con la americana, da paso a una comedia que por momentos logra formas delirantes y divertidas, sin otra pretensión que ésta. Lo cual ya es bastante para lo que significa la tradición trascendentalista del arte germano.

También comedia pero de tonalidades mucho más negras es *En el círculo de los seres queridos*, de Hermine Huntgeburth (1957). Tres generaciones de mujeres (abuela, madre e hija) se ven enredadas en una cadena emocional en la que los hombres ofician de víctimas propiciatorias. El nudo argumental guarda notables paralelos con *Conspiración de Mujeres*, del inglés Greenaway, aunque el tipo de humor es completamente distinto: más reflexivo antes que esteticista.

No obstante, el caso más notable de los cineastas que se presentan en Buenos Aires es el de Peter Sempel (1954), de quien veremos *Dandy* (1988), una adaptación libre del *Cándido* de Voltaire y *Solamente visitando este planeta* (1990). En apariencia, Sempel creció en las selvas australianas y es un iconoclasta cultural, capaz de combinar los elementos más heterogéneos que tenga a mano. *Solamente visitando este planeta* es una clara muestra de ello. Erigida como un documental sobre la figura del octogenario actor japonés Kazuo Ohno, el film combina partes en color y blanco y negro, está filmado en Nueva York, Hamburgo, Tokyo y Bombay, con diversos medios, y una asombrosa banda sonora que va de Strauss hasta Blixa Bargeld. Vemos a Ohno en todo tipo de situaciones, y por momentos el film —a la manera de un viaje iniciático—, se acerca al video-clip, la performance y el video-arte. Además de la poesía visual propuesta por el viejo maestro de baile Butoh japonés, resultan atrapantes por su intensidad la imagen de Nina Hagen cantando a capella y con la cámara fija el Ave María, y la virulencia de las escenas en las que se escucha a Nick Cave interpretar "The Carny".

En el ciclo se incluyen otros films que seguramente darán cuenta de lo que será el futuro del cine alemán, un cine que ya no reconoce muros, tiempos o fronteras.



Sobre La diligencia

Nunca voy a ver westerns

Texto de John Ford

Encontré la historia en la *Collier's*. No estaba bien explotada pero me gustaron los personajes. La compré baratísima —creo que en 2500 dólares—.

Traté de venderle el proyecto a los grandes estudios, pero nadie lo quería. Luego de haber leído la historia los directores de las majors me decían: “¡Pero es un western! ¡Ya nadie filma westerns!

— *Es cierto, respondía, es un western, pero los personajes son formidables. ¿Cuál es la diferencia de situarlo en el Oeste o en cualquier otra parte?*

Imposible convencerlos. Terminé por recurrir a la RKO. En esa época, el presidente era un tal Joseph P. Kennedy que además de todo era un amigo. Fui a ver a Joe y le conté la historia y también todas las dificultades que tenía para venderla a los estudios.

— *¿Por qué la rechazan?, me preguntó.*

— *Porque dicen que es un western.*

— *Tal vez, me respondió Kennedy, sea el momento de volver a hacer westerns. Eso es lo que vas a hacer. Voy a enviar tu historia a los productores del estudio y veremos cuál es su opinión.*

La envió según lo convenido a los llamados productores de la RKO —cuatro tipos que también eran amigos—. Uno me dijo: “Yo hago sólo clásicos” —palabra que seguramente acababa de aprender—.

Le respondí: “Una historia es una historia; poco importa que transcurra en el Oeste o que sea *Les deux gentilshommes de Vérone*.”

Joe Kennedy no pudo convencer a sus productores. Me dijo: “¡No sé para qué les pago a esos tipos! Ni siquiera hacen buenas películas. Me acuerdo de cuando viniste a la RKO con un guión sobre la revolución irlandesa, El delator, y nadie quería aceptarla. El estudio te había confinado a un costado de la calle para que filmaras en un único set. Esa película hizo mucho por el prestigio de la RKO. ¿Tienes el guión de tu nueva historia?

— *Lo estoy escribiendo con Dudley Nichols*”, le respondí.

Joe Kennedy me dijo que quería leerlo. Pero, en el ínterin, me llamó Walter Wanger, que tenía que hacer todavía un film para cumplir con su contrato con la Universal.

“Me han dicho que tienes una buena historia, me dijo Walter. ¿Cómo se llama?

— *La diligencia*, respondí.

— *¿Es un western?*

— *¡Sí!*

— *Tal vez no sea una mala idea... ¿Es divertido de hacer?*

— *Para mí sí.*

— *OK, comencemos las tratativas.*”

Le envié la novela y me dijo: “Es una muy buena historia.

Me gustaría Gary Cooper para el papel principal.”

Le dije que no veía factible que Coop aceptara actuar en un western de este tipo.

“Me gustaría tener dos grandes vedettes, me respondió Wanger.

— *No creo que Gary lo quiera hacer.*

— *Yo pensaba en Gary Cooper y Marlene Dietrich, me respondió.*

— *No creo que puedas permitirte salarios de ese nivel, le dije. Es el tipo de película que hay que hacer por cuatro centavos.*

— *¿Has pensado en alguien en particular?, me preguntó Wanger.*

— *Sí. Hay un tipo que conozco que fue técnico y que incluso actuó en algunas de mis películas, le respondí. Se llama Michael Morrison, pero ahora que filma westerns serie Z, se hace llamar John Wayne.*

— *¿Crees que pueda hacerlo?*

— *Sí, le respondí. Y, además, se lo puede conseguir por prácticamente nada.*

— *¿Y la chica?*

— *Mira, pienso que Claire Trevor es una gran actriz. Es perfecta para ese personaje.*

— *De acuerdo. Adelante. Ocupáte del casting, me dijo Wanger. Ahora me voy a Nueva York por diez días. A la vuelta me gustaría encontrarme con el guión listo.*

Wanger se fue. Logré armar un muy buen equipo. Además de John Wayne y Claire Trevor, contraté a Thomas Mitchell, Andy Devine, John Carradine. Wanger tenía bajo contrato a una chica, Louise Platt, que también me venía muy bien. Luego conseguí ese papel secundario, ¿cómo se llama? ¡Ah, sí! Berton Churchill: hacía el rol del banquero. Donald Meek hacía del representante de alcohol, y George Bancroft el cochero. Un buen equipo. Comencé por rodar los exteriores.

Un día pasé por Monument Valley y me dije que era el lugar ideal para un western. Lo utilicé por primera vez en *La diligencia*.

Había un lago seco que era muy adecuado para el ataque de los indios. En esa época, no había carro de travelling, se ponía simplemente una cámara en un auto y se filmaba así. Todo salía rápido. Le pregunté al chofer hasta qué velocidad habíamos llegado y me dijo que habíamos alcanzado los 65 km/hora. No parece que los caballos corran tan rápido, pero es verdad. Necesitamos dos días para filmar la persecución. Esa maldita persecución... todos esos críticos cretinos me dijeron: “¿Por qué es tan larga? ¿Por qué los indios no tiran simplemente sobre los caballos?

— *Si los indios hicieran eso, les respondí, no habría película.*”

La verdad es que los indios estaban más interesados en los caballos que en los hombres blancos. Casi todo el tiempo combatían a pie. Además, es sabido que tiraban muy mal andando a caballo.

Rodamos casi cuatro días en exteriores. Luego volvimos y filmamos el resto en un estudio de la Goldwyn. El guión era muy lacónico, no había grandes discursos. Dudley Nichols estaba siempre en el rodaje, aunque no se le había pagado para eso. Si yo creía necesario incluir algún diálogo más, lo trabajábamos juntos en el momento.

El duelo del final es un truco que ya había hecho con Harry Carey —yo había filmado muchísimos westerns mudos con Carey y Tom Mix, pero nunca uno sonoro—. Volví a usar la misma idea en *My Darling Clementine*.

Me acordé de lo que un día me había dicho Wyatt Earp.

Wyatt Earp era un amigo —tengo siempre su fusil colgado de la pared de mi cuarto—. El me había dicho: *"No soy un asesino. Yo avanzaba siempre muy cerca de mi rival antes de tirar. La leyenda dice que maté a mucha gente. De hecho, no maté a nadie. Tiraba a la pierna o al hombro del tipo, y así es como nunca maté a nadie. Dejaba eso para mi socio, Jones, que sí era un asesino."*

Hice el film por nada —220.000 dólares, creo—. 8000 dólares por debajo del presupuesto. Hoy en día, harían falta 10.000.000 para hacer una película como esa.

Duke estuvo muy bien. Sabía sus diálogos y obedecía las órdenes. Por supuesto que lo había rodeado de actores geniales, y él supo aprovecharlo. Desde entonces él está en la cima con ellos. Es verdaderamente bueno.

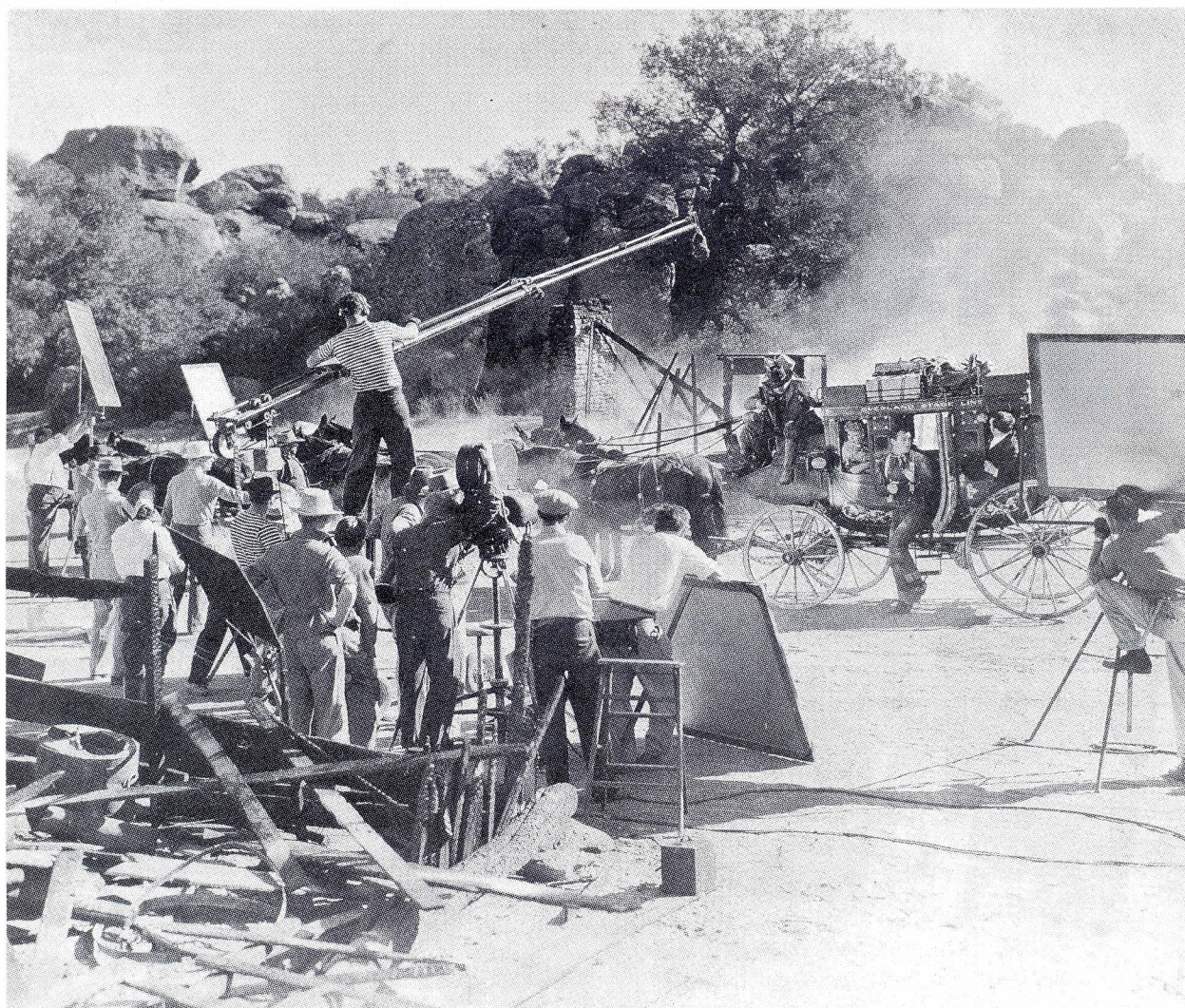
Luego del rodaje de *La diligencia*, trabajé muy de cerca con el montajista. Pero no había mucho trabajo porque yo había hecho el montaje con la cámara.

Cuando terminamos el montaje, Wanger invitó a algunos tipos de la *crème* que comenzaron a explicarnos cómo ellos habrían hecho en nuestro lugar *La diligencia*. Sam Goldwyn declaró: *"Walter, cometiste sólo un error: deberías haberla hecho en colores. Deberías rehacerla inmediatamente en color."* Douglas Fairbanks Jr. dijo: *"La persecución es demasiado larga."*

Luego la proyectamos para los grandes productores de la RKO. Uno de ellos dijo: *"No es más que una clase B."* Otro: *"No está mal, es un western."*

Y, por supuesto, el film se estrenó y reportó una pequeña fortuna. Esto dio lugar a un resurgimiento del western. Nunca voy a ver westerns. Pero, ¡cómo me gusta hacerlos! ¿Por qué? Porque se filman sobre todo en exteriores. Uno está ahí, perdido en la inmensidad, lejos de la polución y de las autopistas. Uno convive con una banda de dobles que son amigos y que no paran de jugar al béisbol. Se come bien —siempre insisto en que la comida sea perfecta para el rodaje en exteriores—. Se trabaja desde el alba hasta la caída del sol, y a la noche, uno duerme como un tronco. Es genial, ¿a quién no le gustaría poder vivir siempre así?

**Extraído de John Ford, Cahiers du cinéma, 1990.
Traducción y selección: Flavia de la Fuente**



Esa otra revista de tapas amarillas

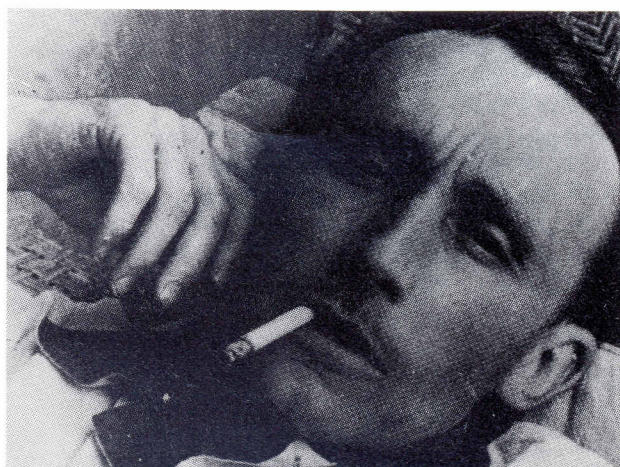
por Quintín

La celebración de los cuarenta años de *Cahiers du cinéma* fue motivo de una serie de homenajes a los que Buenos Aires no fue ajena. Coincidió además con la publicación de un libro de dos tomos llamado *Histoire d'une revue* de Antoine de Baecque, integrante del comité de redacción actual de la revista. Como un hombre célebre que se considera lo suficientemente importante para escribir su autobiografía, la revista está hoy en una posición en el mundo cultural que le permite ocuparse de sí misma como tema, practicar una moderada autoglorificación. A ello se agrega la publicación, en forma de facsímil, de los ejemplares correspondientes a los primeros catorce años desde su aparición, aquellos en que la revista mantuvo sus tapas amarillas. Esta colección ya lleva diez volúmenes (desde 1951 hasta 1960). *Cahiers* es la revista de cine más prestigiosa del mundo. Dar cuenta de su historia supera los límites de esta nota que intenta aproximarse a algunos puntos de su trayectoria, especialmente a los años en los que esos cuadernos amarillos revolucionaron la crítica de cine para desembocar en el mítico y breve grupo de películas al que suele llamarse *Nouvelle Vague*.

Abril de 1951. Primer número de los *Cahiers*. El editorial, dedicado a Jean-George Auriol, muerto recientemente y fundador de la antecesora *Revue du Cinéma*, anuncia que el recuerdo del amigo desaparecido provoca el deseo de editar la revista para “no entregarse a una especie de neutralidad malevolente que tolere un cine mediocre, una crítica domesticada y un público embrutecido”. Los caminos por los que estos propósitos se llevarían a cabo serán en lo sucesivo una sorpresa para los jefes de redacción, Jacques Doniol-Valcroze y Lo Duca, (André Bazin se agregaría en el número 2). En efecto, el primer artículo de la revista está firmado por Doniol y es un comentario de *Give Us this Day* de Edward Dmytryk. El elogio del film está basado en su carácter “comprometido” —en pleno macartismo—, es de una notable pobreza conceptual y de una llamativa ligereza metodológica (llega a decir “no conozco *My First Romance* —otra película del director—, pero me han hablado muy bien de ella”). Lo Duca, por su parte, analiza en una nota llena de cifras la industria italiana del cine. Hay además una reseña favorable a *Sunset Boulevard* de Wilder —que sería un director casi repudiado años más tarde—. Apenas una reivindicación de Bresson, un artículo de Bazin sobre la profundidad de campo y algunos párrafos de Alexandre Astruc (la reivindicación de Hitchcock, o la idea de que el cine, a diferencia de la novela, logra su grandeza tratando a los actores como personas y no como personajes) guardan relación con lo que serían los temas y las elecciones

estéticas de años posteriores.

En el número dos, además, hay un extenso artículo de Pierre Kast titulado “Notas sobre el dandismo en el ejercicio del cine”. En él se afirma que un director de Hollywood carece de libertad frente al sistema y solamente algunas obras amargas como *Monsieur Verdoux* o *La dama de Shangai*, y en menor medida los films negros como *El halcón maltés*, son una verdadera alternativa al cine



André Bazin

complaciente de la industria. Kast haría cine, continuaría colaborando durante años con los *Cahiers*, defendiendo la perspectiva de actuar dentro del sistema pero sin ser cómplice (significado del “dandismo”), actuando cerca de la vanguardia literaria representada por el surrealismo y su amigo Boris Vian, ponderando el cine de países periféricos, repudiando con toda energía el catolicismo de algunos colaboradores y defenestrando en toda ocasión posible a Alfred Hitchcock y a Howard Hawks, los primeros ídolos de la “política de los autores”, una creación de los jóvenes redactores que poco después invadirían la revista y que harían tambalear todas las ideas preconcebidas sobre el cine, redactores entre los que se contarían los futuros cineastas Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard y Claude Chabrol.

André Bazin. Sin embargo, algunas bases de lo que después sería el núcleo duro de la publicación estaban establecidas desde antes. Principalmente a través de los escritos de André Bazin, que en 1951 tenía apenas treinta y tres años pero ya era un crítico de prestigio. Bazin era

integrante de dos especies casi extinguidas ya en esa época: el militante cultural no ligado a ningún partido y el católico de izquierda. La cruzada de Bazin fue siempre la lucha por que el cine fuera considerado un arte mayor, independiente de la literatura y ubicado en la madurez y en la plenitud de sus recursos. El arte cinematográfico alcanza para Bazin con el advenimiento del sonido y la posterior llegada del color y el cinemascopio la cima de un progreso continuado en el que la era clásica está a su alcance. Esta idea choca contra los que todavía defienden el cine mudo como un período de excelencia creativa frente al que el advenimiento del sonido constituye un retroceso. Pero además, Bazin se opone a toda idea de vanguardia en el cine y ubica su grandeza en el terreno de lo popular, a pesar de que algunos de sus cineastas paradigmáticos, especialmente Rossellini, sólo serán objeto de consumo de una élite. A esta concepción subyace su particular idea del "realismo" cinematográfico. La combinación de imagen y sonido del cine, como reproducción mecánica de la realidad, no es ni una representación de ella ni tiene necesidad de superarla. Su grandeza, que lo coloca en un lugar privilegiado entre las artes, consiste en que puede "mantener la ambigüedad de lo real". Su defensa del plano secuencia y de la profundidad de campo estarán ligada a la idea de que esos recursos permiten al cineasta transcribir sin limitaciones y sin subrayados lo que el lente de la cámara y el micrófono captan de la vida real. Esos recursos alivian la necesidad del montaje, elemento central de la teoría de Eisenstein, absolutamente contraria en intención y en contenido. La sombra del realismo baziniano sería el fantasma contra el que generaciones posteriores de críticos (incluidos los de *Cahiers*) y cineastas combatirían en el intento de desmontar, desde nuevas vanguardias, un espacio ligado a una idea de belleza que sólo el cine est[aba] en condiciones de producir. Bazin moriría, a los cuarenta años, el 11 de noviembre de 1958, exactamente el primer día de rodaje de *Los cuatrocientos golpes*, después de haber pasado sus años en los *Cahiers* combatiendo contra la tuberculosis y la leucemia. Desde su lugar de maestro, respetado como tal por los más jóvenes, sería el encargado de introducir una moderación admirada frente a la escritura de sus discípulos, cuyas ideas lo excederían en virulencia y profundidad. Algunos artículos de Bazin, cuya prosa tenía un equilibrio y una solidez incomparables, describen las luchas internas de la redacción con una ecuanimidad paternal y estimulante y son un modelo de humildad y de honestidad crítica. Honestidad que sería invocada por Bazin para publicar la famosa tabla con estrellas en la que los críticos califican las películas —una práctica que muchas revistas de cine imitarían en el futuro— con el argumento de que esa tabla es la mejor manera de que los lectores conozcan la posición de los redactores a los que leen. Esa idea de transparencia era característica del carácter angélico con el que sus compañeros evocarían siempre la figura de André Bazin.

La hora de la audacia. En el número de febrero de 1958, el comentario de *The Strange One* de Jack Garfein dice así: "sólo le recomendamos ver esta película si usted reúne las siguientes condiciones: 1) Usted es pederasta. 2) Usted es masoquista. 3) A usted no le gusta el cine". Para esa fecha, los *Cahiers* se podían permitir expresiones semejantes de salvajismo. Pero esta libertad había arrancado tiempo atrás, con cuestiones más trascendentes. En mayo del 53, Jacques Rivette firmaba un artículo titulado "Genio de Howard Hawks", que sería el equivalente de publicar hoy en una revista seria de música, por ejemplo *Lulú*, una nota llamada "Genio de los Rolling Stones". "Hawks", dice Rivette,



"resume las más altas virtudes del cine americano, el único que sabe proponernos una *moral*, de la que he aquí la perfecta encarnación; admirable síntesis que contiene el secreto de su genio. La fascinación que impone es menos la de la idea que la de la eficacia; el acto nos atrae menos por su belleza que por su misma acción en el interior de su universo". Las afirmaciones y el estilo de los llamados "jóvenes turcos" atentan contra las verdades más preciadas de un universo crítico que había permanecido dormido a pesar de sus pretensiones de amplitud y modernidad. La elección de un director del corazón de Hollywood como máximo exponente de las virtudes cinematográficas es una bofetada a esas convicciones. La audacia de este gesto implica, entre otras cosas, un redescubrimiento del cine a partir de la modificación del lugar de la crítica. En lugar de la medianía bienpensante que otorga a los films un valor que depende de su pretensión artística, de su adecuación a una jerarquía cultural y de un criterio de valoración extraído de otras artes, las mejores críticas de *Cahiers* crearán nuevos valores, descubrirán la especificidad del cine y la localizarán en el interior de las imágenes fuera del alcance de los prejuicios del gusto medio y de la racionalidad de tono academizante. Los argumentos últimos en favor de esos nuevos valores estarán, en última instancia, lejos del sentido común pero también de la exégesis técnica. "Que nadie se sorprenda", dirá Rohmer a propósito de Hitchcock en 1954, "de encontrar en lugar de las palabras *travelling*, *encuadre*, *objetivo* y toda la espantosa jerga de los estudios, los temas más nobles y pretensiosos de *alma*, *Dios*, *diablo*, *inquietud* o *pecado*". La escritura sobre el cine encontrará así una autonomía y una libertad que le permitirán mantenerse al margen de los referentes culturales de la época como la vanguardia surrealista y la politización de modelo sartreano. Desde un espacio de máxima agudeza y exigencia intelectual, subvertirán la jerarquía tradicional en la que la cultura daba cuenta del cine, para intentar que el cine diera cuenta de la cultura y que un género tan poco jerarquizado ("no conozco ningún chico que diga que cuando sea grande quiere ser crítico de cine", anotaría alguna vez Truffaut) se convirtiera en una posibilidad de reflexión sobre el mundo. Este espacio abierto por jóvenes de poco más de veinte años se mantendría, hasta mediados de la década siguiente, en la que sería paulatinamente ocupado por el saber académico de las ciencias sociales —en particular la semiología— y por



François Truffaut

una creciente politización que desembocaría en los *Cahiers* maoístas de la década del setenta. Recién en los ochenta, la revista volvería a hablar de cine desde el cine, aunque con un horizonte más comercial, más integrado y mucho menos riesgoso. Para ese entonces, la cinefilia ya tendría asegurado un lugar en el mundo del consumo.

Una famosa

tendencia. La revalorización del cine americano tenía una contrapartida evidente: el ataque frontal al cine francés. En enero de 1954, Truffaut firma una de las piezas más duras de la historia de la crítica: “Una cierta tendencia del cine francés”. El objetivo declarado de la nota es el análisis — para su demolición — de lo que se llamaba entonces *Qualité Française*, sello que ha pasado desde entonces a tener una indudable connotación peyorativa. La QF es, en ese momento, el tipo de cine que le hace a la industria francesa ganar premios en los festivales internacionales y le confiere a sus películas un aire de prestigio cultural que Truffaut se propone demoler. Las obras de la QF son, en general, adaptaciones de autores literarios franceses, tarea para la que los guionistas Jean Aurenche y Pierre Bost han desarrollado una verdadera escuela. Su método consiste en descomponer los libros originales entre escenas “filmables” y “no filmables” y luego inventar escenas “equivalentes” de estas últimas sin traicionar, en apariencia, el espíritu de la obra. Truffaut la emprende contra estos guionistas y contra los directores que utilizan sus servicios como Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clement, Yves Allégret, Henry-Georges Clouzot y los acusa de todos los pecados cinematográficos posibles. Y también de todos los extracineamatográficos, aun desde ángulos contradictorios. Desde la derecha, de ser blasfemos y no respetar la religión católica; desde la izquierda, de ser un grupo de burgueses que hacen cine de burgueses y para burgueses. De traicionar las fuentes literarias o de presentar personajes veladamente homosexuales. Pero entre la ferocidad de la diatriba surgen algunas líneas de argumentación que serán de importancia en el futuro de la revista. Entre ellas, la idea de que el cine no es una cuestión de guión sino de puesta en escena. Y también la sorprendente comprobación de que ese cine esclavo del guión, que se autodenominaba de realismo psicológico, no era más que un muestrario de sordidez gratuita, y la búsqueda de una complicidad fácil con el espectador a costa de los personajes. Con gran ingenio, Truffaut sugiere que el día en que el espectador comience a pensar que el cornudo del que estos films le invitan invariablemente a reír no es su primo ni su vecino, sino él mismo, se mostrará más bien ingrato con esa visión del

mundo que se le propone desde un cuarto piso de un barrio elegante. Truffaut desenmascaraba, posiblemente por primera vez, la oscura relación entre el mal cine, el supuesto “compromiso” edificado sobre la banalidad, la ecuación que identifica realidad con sordidez y el desprecio por los personajes como ética narrativa. “Ninguno [de los directores de la QF] podría decir como Flaubert ‘Madame Bovary soy yo’”, resumía Truffaut.

La guerra contra la *qualité* estaba declarada. “No creo en la coexistencia pacífica de la *Tradición de la Calidad* y un *cine de autor*.” (Los autores del cine francés serían para los *Cahiers* Bresson, Cocteau, Becker, Gance, Ophüls, Tati, Renoir.) Trienta años más tarde, Serge Daney diría que esa guerra era una “guerra civil franco-francesa” que excedía al cine y que nunca habría de terminar; una guerra culinaria entre lo crudo y lo cocido, la guerra declarada por una minoría vehemente contra la hipocresía de laseudopropundidad. La batalla atravesaría las fronteras. Una gran parte del cine de otras nacionalidades, entre ellas ciertamente la argentina, se sigue y se seguirá haciendo con los parámetros de la *qualité* francesa.

La política de los autores. Los jóvenes de los *Cahiers* elegirán entonces a algunos directores y los ungirán como representantes del cine con mayúsculas. Demarcaron así un territorio en el que el nombre de esos autores se convertiría en sinónimo de lo valioso en materia cinematográfica. Ellos serán seguidos a través de su obra, entrevistados, difundidos y reverenciados. Los comentarios sobre sus películas se construirán según un patrón que consiste en demostrar en cada ocasión posible que el cine es exactamente lo que ellos hacen, que su obra es la encarnación de la belleza y la esencia del arte. Por vía de este estilo, la crítica se transforma en un ejercicio apasionado de selección y defensa, abandonando para siempre la rutina de la crónica tradicional y la ponderación distante de cualidades y defectos de cada film. La selección en sí misma no estaría exenta de injusticias. Bergman sería un “autor *Cahiers*” pero no así Fellini. Hawks gozaría de la máxima exaltación mientras que John Ford sería considerado poco más que un viejo cineasta en decadencia y a una obra maestra como *The Searchers* se la despacharía brevemente como un “buen guión fallidamente realizado”. Pero esa selección tuvo indudables méritos, como el de colocar definitivamente a los Hitchcock, Welles, Renoir y Lang en la categoría de los maestros, separándolos de los René Clair, Marcel Carné o John Huston y el de descubrir en cineastas menospreciados como Anthony Mann, Nicholas Ray, Samuel Fuller o Robert Aldrich su notable e insospechado valor. La línea divisoria pasaría por la elección de quienes hacían en el cine lo que sólo puede hacerse en el cine (la puesta en escena) y por cierta dimensión ética que podría sintetizarse en la famosa y misteriosa frase que gustaba repetir Godard: “un travelling es una cuestión de moral”.

Este particular ejercicio de la escritura sobre el cine no fue nunca estructurado en la revista como una teoría. La “teoría del autor” se compuso después artificialmente en torno de clichés tales como: “La peor película de un autor vale más que la mejor película de quien no es un autor”. Afirmaciones como ésta alimentarían un malentendido de aspectos caricaturescos, reforzados porque la idea de *autor* no pasaba, como suele creerse, por la libertad creativa, la escritura de los guiones y el control absoluto del resultado final, sino por una característica casi indefinible de los realizadores elegidos. Esos *autores Cahiers* trabajaban muchas veces con las restricciones impuestas por la industria y sus películas se plegaban frecuentemente a las



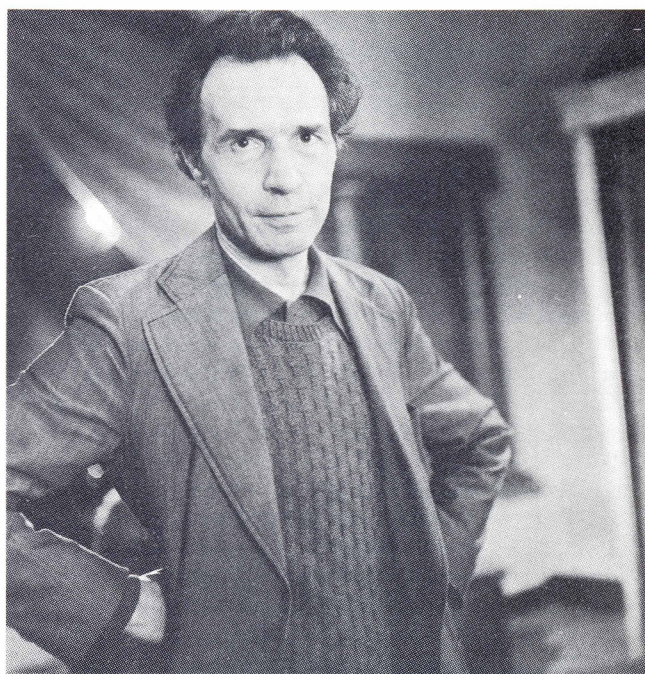
Eric Rohmer y Jean-Luc Godard

convenciones del sistema. Su valor residía en muchos casos en la posibilidad de expresar su arte a pesar de esas restricciones, por poseer un talento y una fuerza capaces de revelar lo esencial y lo específico del cine en productos de aspecto plenamente comercial y por servir de vehículo para que esos escritores, que ya pensaban como cineastas, manifestaran su amor por el cine. Los críticos de *Cahiers* se convertirían en la bestia negra de muchos de sus colegas alrededor del mundo. Harían rabiar a algunos de sus popios compañeros como Pierre Kast o Georges Sadoul y, a lo largo de los años, generarían verdaderos ataques de odio y de locura a ambos lados del océano en gente tan variada como Bertrand Tavernier, Pauline Kaël u Homero Alsina Thevenet.

Elipsis. Hasta octubre de 1964, los *Cahiers* conservarían sus tapas amarillas. Esa década coincide con el fin del cine clásico americano y con la irrupción del cine moderno europeo. Hasta 1963, cuando Rohmer es obligado a abandonar la dirección de la revista, la tendencia marginada por los ahora integrantes de la Nouvelle Vague se mantiene, con distintos matices, en los nuevos redactores. A partir de allí, irá variando la concepción del cine, la ciencia y la política irrumpirán de distintas maneras, los directores a seguir serán otros, se cuestionará gran parte de lo escrito en la década anterior. En 1968, la defensa de Henri Langlois al frente de la Cinemateca Francesa, será la primera causa extracinematográfica que abrazarán los *Cahiers*. Esta lucha será una de las chispas que encenderán el famoso mayo francés. El cine irá pasando a un segundo plano frente a las necesidades de la revolución. La cinefilia reaparecerá recién a fines de los setenta, en una publicación errática y al borde de la quiebra. La riqueza y la complejidad de esos años superan al autor de esta nota y exigen una mirada mucho más detenida.

Hoy. En 1991, *Cahiers* cumple cuarenta años. Serge Toubiana es el director desde hace unos diez. Durante su gestión, la revista se consolida progresivamente. Tiene ahora un diseño gráfico bastante sofisticado, fotos en color y un aire de lo más

respetable. Entretanto, la política de los autores se ha impuesto de un modo inesperado y perverso: las películas se cotizan según la fama de su director. Estamos en la era de las firmas, el cine se parece al mercado de la pintura. Un Woody Allen, un Scorsese, un Almodóvar son respetables productos culturales. El staff de dirección se mueve en un cierto posmodernismo. La línea editorial podría describirse como "empresa + arte". En un reportaje de la revista *Esprit* de enero del 92, Toubiana rescata el viejo dandismo: operar en el engranaje cultural pero ser consciente de él. En mayo le tocará integrar el jurado del festival de Cannes. En la edición del mes siguiente, relatará su experiencia en esa función. Casi horrorizado por el triunfo de una película que la revista califica de mediocre y convencional, confesará que su intento de convencer a sus pares del jurado de que deberían premiarse los films que intentaran una apertura respecto de la medianía o que mostraran otros mundos u otras realidades no sólo sería desechado, sino que los miembros del jurado encabezado por Gérard Depardieu no entendían de qué estaba hablando. Esas dos manifestaciones expresan la contradicción actual de la revista. Por un lado, la necesidad de seguir vendiendo y la aceptación de las reglas del carnaval de los medios y por otro, una creciente convicción sobre el futuro negro del cine, esterilizado para siempre en su nicho como parte de la cultura del espectáculo. Un año antes, en el número que festeja el 40 aniversario, la redacción seguiría ejerciendo la costumbre de elegir, de tomar partido de acuerdo con uno de los resabios de su tradición polémica, negándose a considerar, como hacen muchas de sus colegas, que todo da más o menos lo mismo. En esa entrega, se eligen 20 cineastas para el año 2001: Pedro Almodóvar, Olivier Assayas, Eric Barbier, Luc Besson, Tim Burton, Jane Campion, Carax, Souleymane Cissé, los Cohen, François Dupeyron, Jim Jarmusch, Chen Kaige, Vitali Kanevski, Aki Kaurismaki, Emir Kusturica, Spike Lee, Patricia Mazuy, Irissa Ouedraogo, Steven Soderbergh, Gus Van Sant. Esa lista expresa, al mismo tiempo que la intención de continuar descubriendo el cine, la extraña mezcla que resulta de combinar la cinefilia con las exigencias del mercado cultural. Salud, y por otros cuarenta años.



Jacques Rivette.

Old Man River / Quema de los cuadernos

por Tarruella, el rencoroso de Almagro y zonas aledañas

"No es para quedarnos en el amor que amamos" (Gelman).

No hay amores sin amantes, ni texto sin alrededores. *Cahiers* fue una de las revistas que más influyeron en mi vida, junto con *El Corno Emplumado* y *El Correo de la Unesco*. *Cahiers* fue una publicación pasional, combativa, de lucha, lúcida, en una época que todavía se valoraba la reflexión, antes que predominara el modelo de capitalismo catástrofe, Amebalandia, la tanática era privatizadora. El siglo XX fue la culminación de "la ascensión de lo bajo", lo despreciado. La mera enunciación de disciplinas diría poco, sería engañosa. Desde abril de 1951 —y durante los 50 y los 60— hubo un espacio textual para escribir sobre un medio de expresión desconocido, malinterpretado, el mágico entretenimiento de feria en el cual Lumière no creía y que un ilusionista de *vaudeville*, cómicos del *burlesque* y un anacrónico aristócrata del vencido *Dixie* fundaron. *Cahiers* nació de la loca pasión *pour le cinéma* de Bazin, Doniol-Valcroze ("el Gerente"), el maestro Rohmer (el hitch-hawksiano Eric) y el injustamente olvidado Léonide Keigel, un ingeniero químico ruso, héroe de la Resistencia y descubridor de las obras maestras yanquis desde su mítica sala, el Broadway, en el París post 45. *Cahiers* era una serie de faros, guías, luces iluminando la Noche, aliciente y detonante para la busca, la investigación, los descubrimientos. Sus posiciones eran éticas y estéticas. Su *cast*, pluralista. De ningún modo había una "férrea unidad". Intereses y visiones diferentes llevaban a balaceras sectarias, a la larga estúpidas, pero entendibles y fatales. En su mejor época los *Cahiers* albergaron a "americanistas", bergmanianos (como Béranger), maoístas, "politizados", maníacos del *doc* y del *directo* (como Marcorelles), "macmahonistas" (una secta adoradora de Preminger, Losey, Cottafavi), etc. El choque más famoso y trágico fue el de Godard-Truffaut, amigos funcionales de la Nouvelle Vague. Como Góngora vs. Quevedo, o Borges vs. El Tango, los dos tenían "razón" y se equivocaban. La creación quema. Un extremo necesita del otro.

La nave-faro. Fue una buena navegación. Había buenos navegantes: Godard, Truffaut, Papá Bazin, Rohmer, Rivette, Tavernier, Kast, Michel Delahaye, Patrick Brion, Labarthe, Comolli, etc. Lo que más me atraía eran las entrevistas a realizadores (la lista sería extensa). *Cahiers* fue una revista con *alma* (algo difícil de lograr) y una *escritura*. *Cahiers* importa hoy metafóricamente, conceptualmente, no literalmente. Sus imitaciones sudamericanas (Argentina, Perú) cumplieron el cíclico ritual del olvido piadoso: ser representantes en las colonias. Elogiada hoy oficialmente por sus hipócritas detractores de siempre, los cuadernos han sido fatalmente incorporados al cambalache cirquero de "La France" era Economía de Mercado. De Renault y la exportación de "la B.B. nacional" al festejo oficial del Bicentenario 1789 y el colorido corso del *bateau* Melquiades (ver el *speech* de Mederos en *Las veredas de Saturno*, esa obra maestra de Santiago). Una cosa es el cine de animación Disney y otra *Disneyworld*. Aquí hay que separar los tantos y no mezclar la hacienda.

Hoy vas a entrar en mi pasado... Lejos está el *Cahiers* actual de aquella publicación descubridora y pasional pre-De Gaulle y durante el gaullismo. Reseñas de festivales y un revivalismo con caja registradora la acercan peligrosamente a *Première* y otros medios inmersos en la chismografía y el mito información. El *touch Cahiers*, además de "la política de los autores", era la *política del entusiasmo*. Como *Martín Fierro* (la revista) y las publicaciones surrealistas defendían valores y atacaban otros. Lawrence Ferlinghetti en una estupenda entrevista ("¿Para qué perder tiempo hablando de posmodernidad?", *Diario de Poesía* 20) remarca, además del carácter totalitario de este poder conservador liberal destructor del planeta, que la poesía yanqui está en una situación



Jean Renoir

parecida a *antes* de la llegada de Ginsberg y los *beats*. Los *Cahiers* y la textualidad sobre cine están como *antes* de la llegada de Godard y los otros. Es la eterna lucha de todas las épocas (fatal, biológica) entre la *creación* (ruptura, parto) y la *sacralización oficial* (de las Academias al filisteísmo) de escrituras vivas, locas, informes, nuevas. No conviene confundir la realidad con los poderes del momento ni con la ceremonia del oscarcito. Larga vida a Bazin, Godard y Henri Langlois, ese viejo zorro o Dragón que custodiaba nuestros tesoros. Patrimonio de la humanidad, pero recreados desde el Sur. Si nos dejan.

La zona encubierta

por Eduardo A. Russo

No es todo el espacio del cine el que vemos en pantalla. Hay un lado oscuro que exploraremos en las notas que siguen: el que por lo común se denomina como *fuera de campo*. Sin pretender ser exhaustivos, evitando juicios categóricos en un terreno donde se impone la prudencia, las siguientes intentan ser notas sueltas en un diario de ruta por territorio apenas conocido.

El corte Lumière

Ya fueran “vistas animadas” (parisinas o exóticas) o microficciones del estilo *El regador regado*, los films Lumière contaban con un espacio delimitado por el rectángulo de la pantalla. Los bordes como marcos, *cortando* la acción generalmente oblicua para dar más margen al movimiento visible. Sin llevar a su extremo la *boutade* que Jean-Luc Godard hace proferir a Guillaume en *La Chinoise* (“Los Lumière eran pintores”), el formato de la pantalla es similar al lienzo usual de la pintura de caballete (3x4) y el orden espacial, los temas y figuras expuestos remiten al impresionismo en modo directo. Louis, Auguste y todo el equipo de operadores que pronto contrataron se interesaban por el recorte —entre fotográfico y pictórico— de un *cuadro* en cuyo interior las imágenes —móviles y dotadas de la ilusión de profundidad— tendían a organizarse según una composición rudimentaria aunque siempre buscada. Pero algo acechaba al corte Lumière: personas y objetos se fugaban del encuadre, desafiando a menudo los límites de sus “vistas”.

La pantalla como escena

George Méliès, entrañable pionero que hizo del cinematógrafo una máquina de fantasear, concibió un espacio imaginario donde los lados de la pantalla coinciden con los límites de un escenario teatral. En *Viaje a la luna* o *El hombre de la cabeza de goma*, la ficción se acota en un *tableau vivant*. Presenciamos sus prodigios como espectadores privilegiados de su escena fílmica. El simulacro teatral es deliberado: telones de fondo y una tramoya activa a la par de los primeros trucos cinematográficos. Nada hay aquí de fuera de campo; cabría, en todo caso, referir un *fuera de cuadro* —equivalente a un detrás de la escena, el de los dispositivos donde Méliès se ajetreaba, en la “cocina” de sus films, para maravillar a su platea—.

Teatro/Pintura/Cine

André Bazin estableció, en dos ensayos formidables, ciertas *diferencias* que operan en la constitución del espacio fílmico. En *Teatro y cine* escribía: “La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos; no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo”. Como puede advertirse, Bazin incorpora a la pintura en esta

comparación, adjudicándole —como a la escena— una cualidad centrípeta. La pantalla, puntualiza en *Pintura y cine*, “destruye radicalmente el espacio pictórico”. Y aclara: “Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeta, la pantalla es centrífuga”. *Mirilla* es en el original *cache*: una abertura para mirar, cuyos bordes no cortan, sino que tapan, *ocultan* lo que sucede tras la superficie cubierta. En esa función de máscara se hace posible un espacio estrictamente cinematográfico.

Una ventana abierta al (otro) mundo

Si la pintura renacentista era, como quería León Alberti, una “ventana abierta al mundo”, la pantalla de cine pronto se reveló como una ubicua ventana abierta a *otra escena*, posibilitando —en la doble función de mostrar y ocultar— un espacio variable, inestable, propicio para ser *habitado* por un espectador que le otorga consistencia inscribiéndose en él. Según Bazin, el cine nació regido por lo que dio en llamar como “mito del cine total”; la aspiración a “...una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo”. Este ideal dominó a todas las técnicas de reproducción de imágenes visuales y sonoras del siglo XIX. ¿Cómo plantarse frente a la exigencia de este mito rector? Parece haber dos estrategias.

La primera es la de los Lumière, aunque curiosamente también la de Eisenstein o Vertov. Espíritus notablemente dispares, aunque unificados en la atención privilegiada a lo que se extiende en el rectángulo de la pantalla: ya sea por sus cualidades de revelación de una realidad, o por sus valores plásticos. La cámara pensada como omnividente: un aparato de *verlo todo*. Pero hay otra manera de responder al impulso hacia el cine total: postulando una ficción —como lo hicieron Griffith, Murnau o Welles— más poderosa que nuestra débil mirada. Ya no será aquí cuestión de ver, sino de *mirar* lo que fragmentariamente, de un modo incierto, deja ver la pantalla



LULU
Revista de teorías y técnicas musicales

LULU no es una revista cualquiera...
Es una revista de técnicas y teorías musicales
Que auspicia la Fundación Musical da Cámara

Nro. 3: Música y Tecnología
En kioscos y librerías

Próximamente el nro. 4: La música y el cine

como mirilla. Un espacio laberíntico, paranoico, donde el espectador nunca se halla enfrente, sino en medio. Espacio propicio para todo tipo de enigmas y emboscadas.

La dialéctica de adentro/afuera

Dos tempranos cortos de Griffith ilustran acabadamente la función del fuera de campo. Por lo común, ambos suelen ser citados como muestras de la evolución del montaje paralelo. También lo son de un conflicto espacial en el que la zona encubierta ya trabaja sobre el encuadre. En *The Lonely Villa* (1909), una madre y sus hijas son acorraladas en su casa por dos forajidos mientras el padre está ausente. El último refugio es un cuarto con teléfono, gracias al cual el esposo se entera del hecho y acude a rescatarlas. En *The Lonedale Operator* (1911), una muchacha es acosada por dos malhechores en una solitaria estación de ferrocarril. Refugiada en la cabina de telégrafo atina a enviar un mensaje a su novio, que corre (¡en una locomotora!) a salvarla. En los dos casos el montaje paralelo concluye en el célebre *last minute rescue*. Pero atendamos al *acecho*: la tensión aumenta más cuando desde adentro observamos que el espacio que habitamos tiende a ser invadido por lo que, desde cierto *afuera*, amenaza con destruirnos. En eso otro lugar podrá haber malvivientes, guerreros apaches (*La diligencia*, de Ford), aves varias (*Los pájaros*, de Hitchcock), zombies (*La noche de los muertos vivientes*, de Romero), o *vietcongs* (*Apocalypse Now*, de Coppola). En todos los casos la amenaza se multiplica desde el fuera de campo, ese espacio vedado a nuestra mirada desde donde sospechamos (sabemos) que alguien nos mira.

Un espacio interdicto

En años recientes Pascal Bonitzer propuso denominar como *campo ciego* a ese suplemento del encuadre que junto a lo visible define el espacio fílmico. Término problemático, dado que el fuera de campo, como la noche, tiene mil ojos. Es esa zona invisible no tanto por ceguera nuestra, sino por enmascarada. Otro sinónimo —no por más difundido más apropiado— es el de espacio “off”, que contribuyó a difundir Noël Burch con su *Praxis del cine*. In/Off: dentro y fuera del encuadre y del campo (el “off” sería el espacio imaginario más allá de seis límites: los de los cuatro bordes de la pantalla, más el fondo del plano y el objetivo de la cámara). Resulta que ese “off”, que supone algo residual, un resto, decide sobre lo ubicado en el campo: ¿no será acaso “in”? La cuestión es que los *dos espacios* propuestos por Burch son *uno*, donde campo y



M, el vampiro negro de Fritz Lang

fuera de campo mantienen una particular consistencia imaginaria: aunque tenga dos caras, se trata de una sola moneda. Pero este autor —tenaz promotor de las vanguardias— defiende la primacía del rectángulo visible: “...todo está en el encuadre... el único espacio en el cine es el de la pantalla...” y en ello coincide con Eisenstein, que en un célebre artículo (“Hors-cadre”, *Cahiers du cinéma* 215), concibe al encuadre como provocador de una radical cesura entre campos heterogéneos. En escritos de los 80, el mismo Burch, aun refiriendo al fuera de campo, no deja de insistir en “la representación pictórica de la pantalla”. La expulsión del fuera de campo es frecuente en distintas vanguardias instaladas en espacios (éstos sí “off”) ajenos al del cine: plástico, teatral, fotográfico, televisivo.

Lecciones de algunos maestros

Tres faros para navegar en el océano del cine: Lang, Mizoguchi, Hitchcock. Maestros del fuera de campo. En *M*, el vampiro negro, un plano muestra el cartel donde se pide información sobre un asesino de niños. Está pegado a una gruesa columna sobre la que rebota una pelota, con la que juega una niña. De pronto, sobre esa superficie de la que entra y sale la pelota se expande una sombra ominosa, que se perfila hacia el lugar donde está la criatura. El sujeto, que no vemos, habla a la niña que tampoco se ve. El horror se apodera de nosotros: el crimen es inevitable. Mizoguchi, en *La vida de O'Haru*, filma el nacimiento del hijo de la protagonista. Sólo vemos el biombo detrás del cual ella reposa. Apreciamos los afanes de quienes la asisten: entran y salen de ese fuera de campo interior al encuadre. Tras un

Número 7

Testimonio: Patrick Macnee cuenta la historia de la serie *Los vengadores*.

Dialogo: Lou Reed con el escritor Hubert Selby

Entrevistas: Antonio Gala - David Cronenberg

Fotos: Axl Rose según Bruce Weber y textos e imágenes de Jean-Loup Sieff, el genio del erotismo francés.

Lecturas: Piglia, Aira y demás novedades del panorama literario argentino.

Ya aparece!



largo silencio y ausente de todo movimiento visible, el llanto de un bebé es sucedido por el corte del plano. Es el acontecimiento crucial del film, y no por hurtado a la mirada ha sido menos perturbador. Por último, tres citas de Hitchcock, provenientes de películas que —no por azar— han sido verdaderos “desafíos espaciales”. La primera, *Ocho a la deriva*: náufragos en un bote solitario sometidos a todo tipo de conflicto. Pero en algunos momentos, el fuera de campo hace irrumpir una total *extrañeza*: la superficie del mar oculta la muerte, se lleva los cadáveres del bebé, su madre y el marino malherido. Unos años más tarde, Hitchcock encaró *Festín diabólico*, donde el fuera de campo parte de una “puesta en caja”: la del joven asesinado en el baúl donde se instalan las vituallas de la reunión. Y en *La ventana indiscreta*, Jeffries, atado a su silla de ruedas, se las tiene que ver con un mundo de ventanas donde marcos, cortinas y persianas instauran fueros de campo en cada uno de los departamentos, de las “películas” de sus vecinos —paralelos a los del film en sí—. El sentido de lo que *ve depende de lo que no puede ver*. Eso es cine.

“¿Quién anda allí?”

Así se titula un relato de John W. Campbell Jr. que sirvió de base a *La Cosa* —*El enigma de otro mundo*— que en 1951 filmó Howard Hawks y firmó su habitual montajista, Christian Nyby. El vampiro galáctico que acecha a los miembros de la estación polar es ejemplo culminante de una entidad que (como luego lo haría el *Alien* de Scott-Giger) funda su poder en el fuera de campo. El extraterrestre es poco más que una silueta difusa, un rostro borroneado, pero es capaz de entrar subrepticamente en la estación, mina la resistencia de sus ocupantes, está *detrás de cualquier puerta*, provocando más pavor que cualquier peligro localizado. En otro Hawks esencial, *Río Bravo*, el sheriff John Wayne debe resistir un enemigo múltiple, toda una banda de indeseables, que acechan su comisaría para rescatar un cómplice preso. La mayor parte del western se polariza en este espacio cerrado, resistiendo el asedio del fuera de campo. En 1976 un conspicuo discípulo de Hawks, John Carpenter, realizó una vigorosa versión libre de *Río Bravo*: *Asalto al Precinto 13*. Su exploración del fuera de campo continuó en *Noche de brujas*, encontrando en su remake de *The Thing* una paradójica puesta a prueba. En un film saturado de efectos especiales particularmente *mostrativos*, la *Cosa* opera desde un fuera de campo vertiginosamente variable, *dentro* de cada cuerpo, como un núcleo maligno dispuesto a duplicar cualquier forma. Aquí la cuestión sería: ¿quién anda allí adentro? Más recientemente, en la bastante vapuleada *Príncipe de las tinieblas*, Carpenter sintetiza las dos vertientes: un grupo aislado en una solitaria iglesia combate un Anticristo-antimateria que *invade*, se *posesiona* de sus miembros, mientras comanda telepáticamente una legión de *homeless* que cercan el recinto. Ficción delirante, paranoide, condensa los costados de *Río Bravo* y *La Cosa* convirtiendo al



Festín diabólico de Alfred Hitchcock

fuera de campo en un espacio invertido (recuérdese la función de los espejos en el film), en rigor, un *anticampo*.

La mirada y lo invisible

Las tendencias predominantes del cine parecen hoy orientarse a una estética de *supermarket* (todo en exposición: una pantalla-góndola). Cuando los efectos especiales modelan las películas como complejos torneos de asombros, el fuera de campo aguarda a quienes, detrás de la última desnudez, de la última atrocidad en pantalla, sepan invocar los fantasmas del espectador. Esa zona encubierta tal vez sea *lo que haga diferencia* entre el espacio del cine y el de las otras artes representativas, a la vez que recurso fundamental para quienes sospechamos que “la inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético” (J. L. Borges, *La muralla y los libros*).

CTV
PARABOLIC AREA

YATAY 843
(Esquina Corrientes 4500)
LOFTS 18, 19 Y 20
TEL.: 87-9322
856-3813

**NUEVOS
CURSOS**

- TALLER INTENSIVO DE VIDEO
- TALLER DE TECNOLOGIA APLICADA AL SONIDO Y AL VIDEO
- TALLER DE EDICION

SERVICIOS C T V

- POST - PRODUCCION (SUPER VHS - HIGH BAND SP)
- C A S T I N G
- LABORATORIO DE SONIDO
- MUSICA PUBLICITARIA
- PRODUCCION VISUAL

D.G.: L.M.

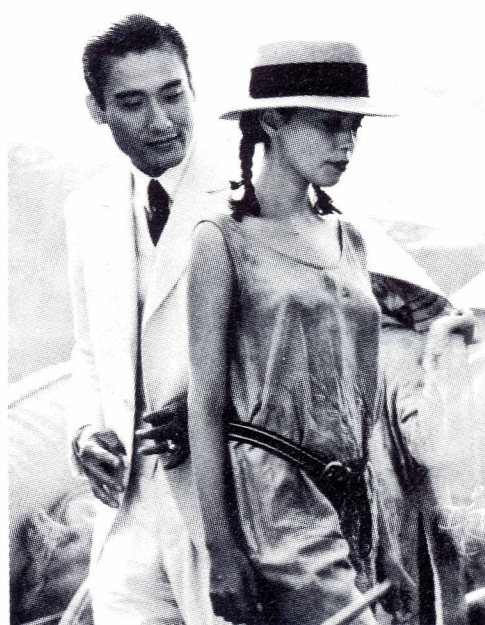
Breve cielo

Selección de textos: Christian Kupchik

La inadaptación del adaptador

Desde hace más de treinta años, Gérard Brach (guionista profesional, considerable poeta, hermano de Polanski, amigo de Antonioni, Konchalovski, Berri, cómplice de Annaud) abre las compuertas de su imaginación adaptando famosas novelas de otros. Este año ha trabajado en tres textos que hacen a films que crearon enormes expectativas: *El amante* (dirección de Annaud sobre novela de Marguerite Duras), *Lunes de fiel* (Polanski, Pascal Bruckner) y *La cité de la joie* (Joffé, Dominique Lapierre). Recrear textos famosos de escritores es una tarea muchas veces ingrata, ya que en el mejor de los casos, el mérito siempre recaerá en el director o autor original. Esta es una de las conclusiones a las que llega el inadaptado adaptador Brach. "Adaptar un libro es un trabajo

increíblemente técnico. Es necesario quitar, ajustar, armonizar, separar lo 'filmable' de lo que no lo es, eliminar las dificultades. Por ejemplo, en una novela un personaje puede llegar a decir exactamente lo contrario de lo que piensa. En cine esto es imposible, o bien se soluciona sólo por intermedio de la voz en off, lo cual constituye una práctica circunstancial y no del todo feliz como resolución cinematográfica. He tenido que utilizar mano de hierro con algunos libracos como Tess, de Thomas Hardy, o bien El nombre de la rosa, de Eco, sin dejarme intimidar por su prosa. Trabajo con directores que me estimulan a trabajar con libertad. Me tiro al agua y me encuentro en la entrada del laberinto, a la búsqueda de mi hilo de Ariadna."



Kafka sobre Kafka sobre Kafka

El cine suele dar gracia inspiradora a las ideas de muchos escritores. Último hallazgo: François Rivière firmó un libro, *Kafka*, donde el *Kafka* del film de Soderbergh deviene héroe de una historia de amor entre una muchacha y dos homosexuales. En *Kafka*, el libro, *Kafka*, el film, se transmuta en la obra maestra desaparecida de Henrik Galeen, director de películas fantásticas y clásicas como *Golem* (1920), *Estudiante de Praga* (1926) y *Mandrágora* (1929). Sus personajes son deudores del expresionismo alemán y de las sombras del Kammerspiel, al igual que el 90% de los directores teatrales. En su pasaje por Praga son elegidos por el heredero (ficticio) de

Galeen, quien los considera únicos representantes dignos de contemplar la obra secreta del gran director, copia que guarda claros paralelos con el último film de Soderbergh. En consecuencia, el acierto de Rivière consiste en "recrear" para la literatura una obra basada en una recreación cinematográfica. Un juego de espejos creativos que demandó 220 páginas.

Hollywood

8 de julio de 1984. Clint Eastwood. Siempre me he sentido muy frustrado al comprobar que en ciertos films trabaja un equipo de setecientas personas cuando en verdad una sola hubiese alcanzado. He visto presupuestos disminuirse rápidamente por esta razón, cuando el resultado pudo haber sido mucho más económico. Claro, es más fácil decirlo que hacerlo. Pero hoy, mucha gente olvida que una película debe dar dinero. Es preciso tomar en cuenta a quienes toman riesgos por nosotros: los financistas. Creo que le debemos cierto respeto, ya se trate de un estudio o un productor independiente.

15 de noviembre de 1985. Jean-Jacques Beineix. Hollywood es la burocracia. Si pudiera deslizar un poco de espontaneidad a su gigantesca infraestructura, sería algo formidable. Yo sueño con tener esta mecánica al servicio de un film, aunque quizá resulte demasiado pesado para mí.

14 de junio de 1986. Andrei Konchalovski. Hollywood me recuerda a un monstruo devorando a una cuantiosa multitud. Hay una larga hilera de gente que no quiere ser devorada, pero este monstruo no hace elecciones. En un primer momento, es necesario ser avalado por él, pero luego se hace imprescindible intentar ser digerido. Es lo que me ocurre a mí: me encantaría tener el aval del monstruo, pero no ser parte de su digestión.

7 de diciembre de 1986. Alan Rudolph. Hollywood no existe, no es más que un sitio, un grupo de gente, una ciudad antes que un estado del espíritu, una actitud financiera y moral. Hollywood no da trabajo a creadores, sino que llega a un acuerdo por el cual les dice: "a ustedes se les paga bien para hacer de artistas, a menos que

les pidamos que... hagan arte". Cada ocasión que he debido frecuentar los estudios me repetía: "Es imposible, Alan. No sabes lo que te espera". Y siempre he perdido en estas confrontaciones.

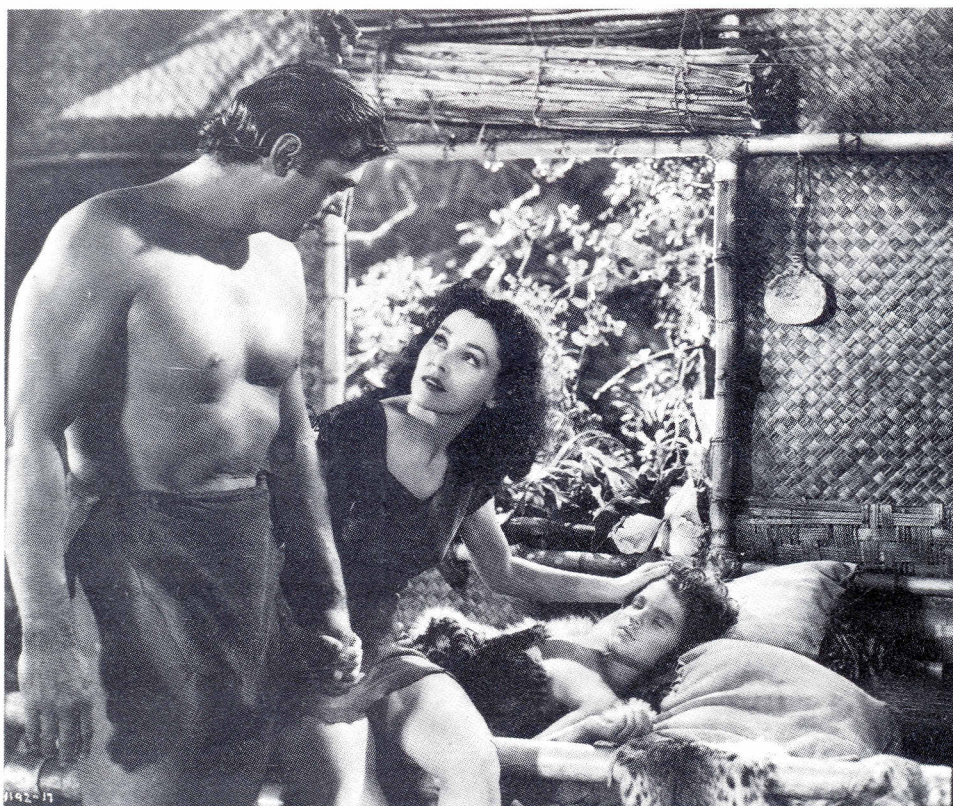
7 de enero de 1989. Jonathan Demme. Si en estos últimos tiempos hemos visto a muchos yuppies en el cine americano, es debido a que sus finanzas no están del todo bien y Hollywood les permite hacer pie. Es por reacción a este fenómeno que algunos —entre los que me cuento— hacen films en los que se pone de manifiesto un modo de vida que roza la vida absoluta. Hollywood tiene una tendencia a moldear una mentalidad de exclusión, a abundar en su sentido.

10 de julio de 1990. William Friedkin. En Hollywood los sindicatos son todopoderosos. Un accesorista equivale a 300.000 dólares por año. Un camarógrafo medio millón si trabaja todo el tiempo. Con salarios así, exijo una disponibilidad total. Lo que nosotros ganamos, *nosotros*, es casi sideral. Yo provengo de una familia pobre, y tal vez por eso tengo una ética de trabajo que no siempre concuerda con Hollywood y con frecuencia percibo que en toda esa gente sobrepagada no se invierte demasiado.

14 de septiembre de 1990. Alan Parker. En Europa se imaginan que los presidentes de las grandes compañías son imbéciles. Es completamente falso. A pesar de sus aires vulgares y sus grandes cigarros, son tipos muy inteligentes y altamente disciplinados. En Hollywood se trabaja duro. Es una verdadera industria.



Adiós a los monos



Tarzán, ¿hombre o mono?

por Flavia de la Fuente

El hombre que no gritaba: El primer Tarzán en el cine

“Viejo. Absurdo. Trucado. Grosero. Inútil. Enid Markey (Jane) está vestida de manera horrorosa. Tarzán es horrible, pero no se lo digan. Por suerte, se ven monos y leones (...).”

Louis Delluc, 10 de noviembre de 1919
Le cinéma au quotidien, Louis Delluc

El hombre que gritaba demasiado: El primer Tarzán sonoro

Esta primera versión sonora de Tarzán es sensual, sangrienta, racista, divertida, audaz e imaginativa. Su director, W(oodbridge) S(trong) II Van Dyke nació en EE.UU. en 1889 y murió en 1943. Tuvo una enorme reputación antes de la guerra: se dice que su popularidad y su prestigio eran tan grandes que su retrato figuraba hasta en los afiches de sus películas, honor compartido solamente por algunos pocos privilegiados como DeMille o Lubitsch. Se cuenta que lo llamaban *One Take Woody* porque era un fanático de la primera toma, impedía a los

actores recurrir a su conocimiento técnico o teatral y buscaba esencialmente la naturalidad.

La película muestra todo lo que uno querría saber sobre la selva: sus paisajes paradisíacos, animales feroces y no feroces, tribus de aborígenes rarísimos. Hay, además de aventuras y un guión desaforado, romance acuático, terrestre y aéreo.

Jane es una joven mimada, inteligente y sensual que gusta de todo lo exótico. Desembarca en Africa con seis gigantescos baúles diciendo que trae “*sólo lo necesario para vivir*”. Es divertido ver cómo se limpia el cutis con crema humectante mientras le explica a su padre los daños que causa el jabón en la piel, cómo rechaza una taza de té por estar harta de esa bebida tan habitual en su país, y cómo acierta con su rifle, al mejor estilo Liberty Valance, a un sombrero tirado al aire. Jane es una super niña muy burguesa y civilizada que se siente “*como en casa*” en medio de la selva; mejor aun se siente cuando conoce a Tarzán con el que entabla una relación sumamente erótica y divertida, deseo máximo de cualquier chica snob. Tarzán es fuerte, buen mozo, justiciero y noble. Son

deslumbrantes sus viajes en liana y sus peleas con los animales feroces. Tiene poder sobre una parte arbitraria de la selva: los animales buenos. Sus amigos, los supuestos animales buenos, son los elefantes, los monos (salvo los gorilas), los hipopótamos y las zebras. Sus enemigos, los animales malos, son los cocodrilos, leones, leopardos, y casi todas las tribus de indígenas. Con su famoso grito tiene un gran poder de convocatoria. Es, sin ninguna duda, el rey de los animales buenos, y en particular, el rey de los monos con los que se entiende perfectamente en idioma mono y se comporta como uno más. El racismo respecto de los aborígenes es despiadado: no sólo son tratados como una especie animal más y azotados sin cesar sino que, como si esto fuera poco, casi todas las tribus integran el grupo de los "animales malos". Tarzán, en cambio, pese a tener algo de mono (aunque es un simio muy limpiito y bien constituido) sí es tratado como un ser humano porque es blanco aunque no pueda decir una sola palabra. No logra armar ninguna frase coherente en toda la película, más allá del famoso "*Jane. Tarzan. Me. You*". En las transparencias que utiliza Van Dyke se puede conocer a la tribu de los Lukumba que usan sombreros con plumas de avestruz; a la de los Mokundas; a la de los Aluhus cuya particularidad es que cada uno sostiene un plumero; a la de los Abandas, una de las tribus más aguerridas de la selva y, finalmente, en estudio, a la de los enanos pintados de negro que son uno de los tantos espectáculos desopilantes del film.

Chita es la estrella de la película. No se entiende por qué en la última versión (*Greystoke...*) la suprimieron. Tal vez corrió la misma suerte que Robin. De Robin se dice que fue eliminado porque podía ser interpretado como la pareja homosexual de Batman. ¿Qué habrán pensado de la simpática Chita?

La relación entre Jane y Tarzán es muy romántica. En su

primer encuentro con Tarzán, Jane está temerosa. Tarzán la trata como a un/a mono/a más. La golpea, le arranca un pañuelo del cuello, trata de violarla pero se apiada por sus gritos y llantos. Cuando Jane se da cuenta de que Tarzán es un ingenuo total, empieza a desarrollar una relación terriblemente erótica con él.

Jane se divierte con la ausencia de comunicación verbal. Disfrutando de esta situación, en una de las escenas en el lago, le susurra sus secretos mientras se regodea haciendo la plancha en sus brazos. Con un brillo en la mirada le dice: "*¿De qué color son tus ojos? Verdes como la jungla. Tendrías éxito en Londres. Aunque allí las mujeres te echarían a perder. Yo le digo estas cosas a un hombre que no me entiende. No sabes lo que es un beso.*"

Esta fue la primera versión sonora de Tarzán y fue el comienzo de una larga sucesión de films, alrededor de 37, y de varias series de televisión que ya han entretenido a muchas generaciones de amantes del cine selvático.

El hombre que lloraba

La última versión hasta el momento, *Greystoke, la leyenda de Tarzán*, es solemne, aburrida, pretenciosa, y didáctica. Es la versión más fiel a la obra de Burroughs y la más infiel a la tradición del cine sonoro: Tarzán no grita y Chita no está. Pretende ser un ensayo en el que se explica la doble naturaleza del hombre (natura vs. nultura / naturaleza vs. cultura): "*Una mitad mía es el conde de Greystoke pero la otra es salvaje*", dice Christopher Lambert (Tarzán o mejor dicho Johnny) antes de internarse en la selva solo sin la muy comprensiva Jane. Además de larguísima es tristísima: Johnny no sólo queda huérfano tres veces (de sus padres verdaderos; de su nuevo padre adoptivo, el abuelo y de sus padres monos) sino que también se queda sin su mujer y vuelve solo a la selva a hablarle a los monos en inglés, francés y latín.

Tarzan of the Apes (*Tarzán de los monos*). EE.UU., ByN, 55 min., muda, 1918. **Dirección:** Scott Sidney. **Interpretes:** Elmo Lincoln, Enid Markey, True Boardman, Kathleen Kirkham y Gordon Griffith.

Tarzan the Ape Man (*Tarzán. El hombre mono*). EE.UU., 1932, ByN, 99 min. **Dirección:** W. S. Van Dyke. **Guión:** Cyril Hume basado en la novela de Edgar Rice Burroughs. **Fotografía:** Harold Rosson, Clyde DeVinna. **Producción:** Irving Thalberg / MGM. **Interpretes:** Johnny Weissmuller (Tarzán), Maureen O'Sullivan (Jane), Neil Hamilton (Harry Holt), C. Aubrey Smith (Parker).

Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes. (*Greystoke: la leyenda de Tarzán*). EE.UU. - Gran Bretaña, 1984, 129 min., color. **Dirección:** Hugh Hudson. **Guión:** P. H. Vazak, Michael Austin a partir de la novela de Edgar-Rice Burroughs. **Fotografía:** John Alcott. **Maquillaje, vestido de los monos:** Rick Baker. **Montaje:** John Scott. **Pr:** Hugh Hudson / Stanley S. Canter. **Interpretes:** Christopher Lambert (John Clayton / Tarzán), Ian Holm (Philippe d'Arnot), sir Ralph Richardson (lord Greystoke), James Fox (lord Esker), Andie McDowell (Jane Porter).



Notas sobre Tarzán el hombre mono

* Antes de contratar a Johnny Weissmuller se pensó en estrellas en ascenso como Clark Gable, Charles Bickfors y Joel McCrea y en atletas como Larry "Buster" Crabbe y Herman Brix (conocido más tarde en el cine como Bruce Bennett).

* El grito de Tarzán y la mona chita son inventos de esta película.

* El personaje de Tarzán tuvo diecisiete titulares, de Elmo Lincoln en 1917 a Christopher Lambert en 1984. Johnny Weissmuller lo interpretó doce veces ante de convertirse en *Jim de la selva* (1948) en una serie de TV cuando ya estaba pasado de peso y viejo. Maureen O'Sullivan fue la única de las quince Jane que interpretó seis veces ese rol.

* "Los planos documentales inutilizados de *Trader Horn* (película anterior de W. S. Van Dyke filmada en exteriores en Africa) se usaron para *Tarzan, The Ape Man*. Con este film Van Dyke pasó brillantemente, luego de tantas obras en exteriores, a la jungla de estudio más hollywoodense y más espectacular de todas." (*50 ans de cinéma américain*, B. Tavernier, 1990)

* Tarzán y Jane debieron casarse en una de las últimas historias para acallar a los puritanos.

* El espectacular éxito de taquilla se debió, en parte, a lo provocativo de los slogans de los afiches que decían cosas como... "Chicas, ¿les gustaría vivir como Eva si encontraran al Adán perfecto?" y a la foto de Johnny Weissmuller luciendo su físico impresionante con su vestimenta (taparrabo) pre-código Hays.

Johnny Weissmuller

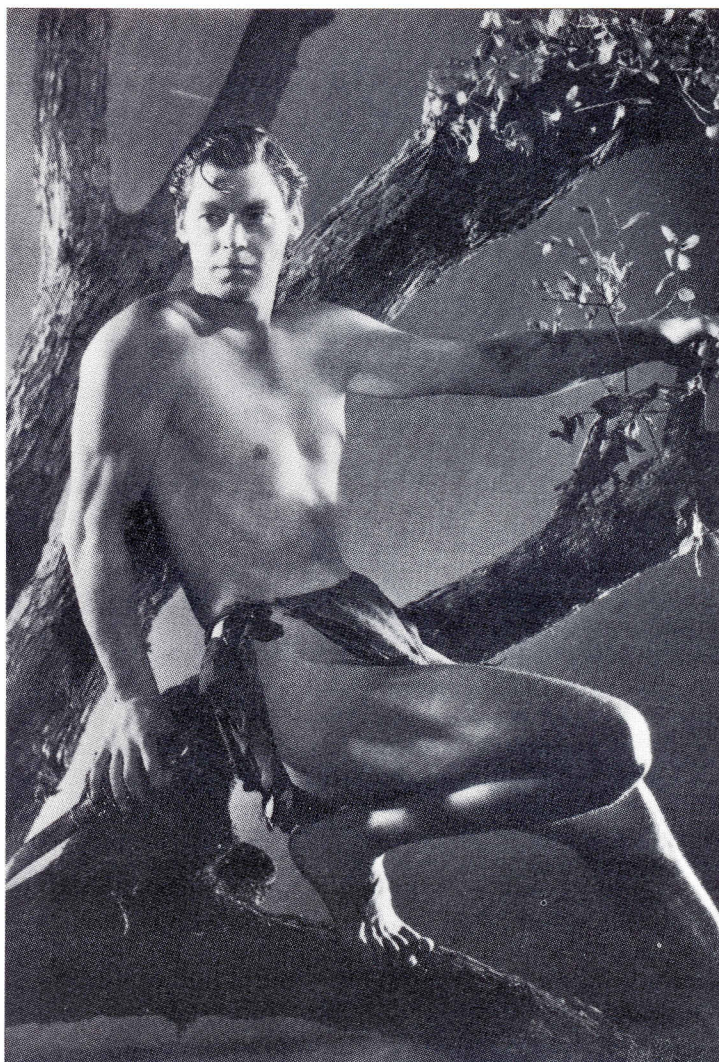
El campeón

por Osvaldo Aguirre

"Yo Tarzán, tú Jane": así se presentó el señor de la selva en el cine, repitiendo esa frase siete veces seguidas y golpeándose el pecho. La película se llamó *Tarzán el hombre mono* y fue rodada en 1931. Al guionista Cyril Hume se debió el descubrimiento de la estrella. Se trataba de una figura popular, célebre por sus desempeños en el deporte: Peter John — Johnny— Weissmuller.

Nacido en 1904 en Winbar, Pennsylvania, de una familia de inmigrantes austriacos, Weissmuller conoce los sinsabores de la depresión de los años 20. Muchacho débil y desgarrado, empleado en trabajos eventuales, aprende a nadar por consejo de un médico. Practica otros deportes, se desarrolla físicamente y en 1920 se convierte en pupilo de William Bachrach. Bachrach corrige el estilo rudimentario de Johnny, que emplea mal sus brazos y no sabe respirar, y le enseña a nadar haciendo que tome como referencia su sombrero (el fondo de las piscinas no está señalizado y los nadadores suelen desviarse de sus calles). Johnny renueva el lanzamiento de salida, da a la brazada su toque moderno. En 1931 se publica *El arte de nadar el estilo crawl*, que escribe con el periodista Clarence Bush y donde trata de la posición y la forma de la brazada, del método de entrenamiento y de las tácticas de competición. En 1921 fija sus primeras marcas nacionales; al año siguiente, es el primer nadador en alcanzar los 100 metros en un minuto (58"6); gana cinco medallas de oro en los Juegos Olímpicos de 1924 y 1928. En 1929 se retira invicto: ha batido 52 records nacionales y 67 del mundo, en pruebas individuales y de relevos. Ese mismo año debuta ante las cámaras, en *Glorifying the American Girl*. Se trata de una comedia musical, producida por Florenz Ziegfeld, donde Johnny aparece fugazmente en una secuencia náutica.

El rodaje de su primer *Tarzán* —primero, además, del cine sonoro— le reporta 50.000 dólares, suma que doblará en los films siguientes. Es un buen negocio. Inspirado en canciones tirolesas transmitidas por sus padres, Johnny perfecciona el grito que identificará al personaje y que más tarde se oirá en la serie de televisión protagonizada por Ron Ely (1966-1968). Un flirteo náutico con Maureen O'Sullivan (Jane) y la visión de un seno de la actriz, en *Tarzán y su compañera* (1933), hacen que la película sea acusada de pornografía. Johnny y Maureen —e incluso Chita, quien lucirá un trapo en el trasero— deben adecentar su vestimenta. El romance con Jane, pese a los rumores, no pasará de la pantalla. Johnny llegará a casarse seis veces. Entre otras con Lupe Vélez, actriz mejicana que lo induce a beber.



Tras desvincularse del hombre mono (1948), pasa a ser Jim de la Jungla, comic de aventuras ambientadas en la Malasia ideado por Alex Raymond (1934). Rueda una veintena de películas de bajo costo, mientras aumenta su consumo de alcohol. Derrocha su fortuna y monta una fábrica de piscinas, empresa que no tarda en quebrar. Aparece en pantalla por última vez en *Won Ton Ton, the Dog Who Saved Hollywood* (1976). Problemas de salud derivados del alcoholismo le harán recalar en hospitales psiquiátricos, para morir finalmente en 1984. Se dice que en el hospital, por los pasillos donde las enfermeras hacían de espectadoras, ensayaba aún el grito que lo consagró como actor.

El ídolo caído

por Osvaldo Aguirre y Pablo H. Makovsky Mier

King Kong (1933) es la historia de una película que terminó en show. Un director de films de aventuras, Carl Denham, reúne todos los materiales para conmover la taquilla: ha descubierto una isla perdida en el océano, ha conseguido barco y tripulación, se ha provisto de unas “nuevas bombas de gas”. En el viaje, relata la leyenda de Kong, mono gigantesco que mora en aquella isla. La historia le ha sido contada por un náufrago rescatado en Malasia. Hay una gran muralla “que parece una construcción egipcia” y divide en dos la isla. De un lado, el más reducido, viven los nativos, seres que desconocen la pólvora. Del otro, florece un jardín prehistórico donde impera Kong, recibiendo periódicamente una mujer como ofrenda. Los expedicionarios arriban justamente en el transcurso de esta ceremonia; los nativos raptan a la “actriz” Ann Darrow y la entregan a Kong. Tras el rescate de la joven, Denham incluye a la bestia —adormecida con las bombas de gas— en el regreso a Nueva York.

Aunque es discutida la autoría del film, la idea parece habersele ocurrido a Merian C. Cooper, codirector con Ernest B. Shoedsack. Cooper, que había realizado varios safaris y películas documentales en Africa, imaginó un film en el que un mono descomunal aterrorizara Nueva York. Nacido en 1893 en Jacksonville, Florida, oficial en la Segunda Guerra, coprodujo entre 1933 y 1936 varios films de John Ford; produjo, además, la “trilogía del Oeste” (*Fort Apache*, 1948; *She Wore a Yellow Ribbon*, 1949; *Rio Grande*, 1950) del mismo director. El guión fue encargado a Edgar Wallace (1875-1932), escritor de novelas policiales, pero murió poco antes de terminarlo. Para los efectos especiales se acudió a Willis O'Brien, responsable de la animación de *The Lost World* (*El mundo perdido*, 1925), inspirado en un relato de Conan Doyle en el que un brontosaurio asolaba Londres. Hasta la captura del gorila, *King Kong* es una película dentro de otra. Allí se exhiben los requisitos para la puesta en escena. Desde el tema (la bella y la bestia) hasta una suerte de estudio del mercado: “el público tiene que ver una cara bonita”, dice Denham. Y se pregunta: “¿Hay romance o aventuras donde no hay faldas?”. En una escena central dentro de este aspecto, Denham hace a Ann una prueba de casting: la insta a mirar hacia arriba, ve algo enorme, se aterroriza. La prueba es observada por el capitán del barco y su lugarteniente, desde un puente que domina el improvisado estudio. Ann grita; los desconfiados observadores se preguntan qué les esperará al llegar a destino. Así, lo que vendrá es anticipado fuera de campo. El viaje se hace para filmar algo “nunca visto ni escuchado antes”, que reportará “dinero, aventuras y fama”, según el inescrupuloso Denham. Lo que éste quiere rodar parece ser la misma *King Kong* de Cooper y Shoedsack: la historia de la bestia vencida por la belleza (la animalidad destructiva cede a una sensibilidad humana: la sensibilidad por lo bello). Denham termina presentando a Kong en un teatro de Broadway. El conflicto se plantea ahora entre civilización y naturaleza.

“Era un dios y un rey en su mundo —anuncia Denham al asombrado auditorio—; ahora viene a la civilización como un

cautivo, un show para satisfacer la curiosidad”. Kong es presentado simultáneamente como monstruo y como “la octava maravilla del mundo”. “Monstruo” connota lo feo, lo espantoso, lo inhumano; “maravilla”, en cambio, lo admirable, lo hermoso y lo singularmente proporcionado. Esta contradicción se resuelve por el sentido que condensa a ambos términos: el de lo extraordinario. Lo extraordinario (monstruoso y maravilloso) de Kong consiste en que es naturaleza indómita para la cultura y a la vez espectáculo inédito para la feria. Los monstruos, en el cine de la época, pueden clasificarse en dos grupos. Uno, el de las criaturas hechas por el hombre, que desafían “los misterios de la creación” (R. Corman): *Frankenstein* (1931). Otro, el de los monstruos del otro lado de la civilización, productos de la naturaleza y la noche: *Drácula* (1931). Rasgo común de estos grupos es que los monstruos amenazan el orden establecido y señalan las desmesuras de la razón. “No invoques algo que no puedas dominar”, advirtió H. P. Lovecraft. Kong termina conquistando la cima del Empire State, emblema de la civilización. Aunque lo derribe una escuadrilla de aviones, es “la belleza quien mató a la bestia”.

La película asombró, también, por su factura técnica. La versión de 1976 —producida por Dino de Laurentiis, dirigida por John Guillermin y protagonizada por Jessica Lange—, a pesar de los perfeccionamientos que ofrece, no logró eclipsar la belleza y la magia de la primera versión.



Los monos sean unidos

por Héctor Pecina

"Una de las mejores fantasías de ciencia ficción de todos los tiempos." Pauline Kaël, en *The New Yorker*

El planeta de los simios marca una paradoja en el tiempo a la vez que una dura y ácida sátira de la civilización. Este film y sus cuatro secuelas nos muestran cómo sería nuestro mundo de invertir el rol simio-hombre. ¿Cómo tratarían los monos a sus antiguos amos?

La cultura presentada en el primer film está dividida en tres categorías: a) los orangutanes, miembros de la clase gobernante, son viejos, sabios, y a la vez conservadores e intolerantes; b) los chimpancés, integrantes de las capas medias, son jóvenes y entusiastas del progreso, obedientes y voluntariosos; y c) los gorilas, brutos y crueles, sólo aptos para actos de guerra y represión, conforman las milicias.

Hasta aquí, tenemos un excelente retrato de la cultura humana, con todas sus virtudes y defectos. A semejanza de las obras de Johnatan Swift y las grandes sátiras del siglo XIX, la serie de *El planeta de los simios* traslada la acción a mundos imaginarios o, como en este caso, a otra época. El futuro de la Tierra es elegido para centrar la crítica a la situación del momento. Cuando en 1962 Arthur P. Jacobs compró los derechos de la novela original de Pierre Boulle (autor también de *El puente sobre el río Kwai*) supo que tenía algo valioso entre sus manos pero tardó casi seis años en conseguir financiación para el primer film. Este fue dirigido por Franklin J. Schaffner y tuvo en sus roles protagónicos a Charlton Heston como el coronel Taylor, y a Kim Hunter y Rody McDowall, como los amables chimpancés Zira y Cornelius, en tanto que Maurice Evans interpretó al sabio

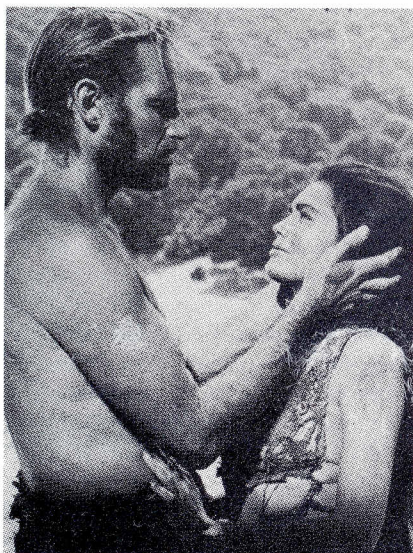


aunque intolerante doctor Zaius en colaboración con Linda Harrison como Nova. El guión elaborado sobre la novela original fue encargado al talentoso y ya fallecido Rod Serling (*La dimensión desconocida*) y Michael Wilson. La primera película de la serie, *Planet of the Apes* (*El planeta de los simios*, 1968), nos muestra cómo los humanos llegan a un planeta que creen desconocido, en el que los hombres actúan como animales salvajes y los monos constituyen una raza dominante. Taylor y sus amigos son cazados y sólo el coronel queda vivo. Zira y Cornelius, dos chimpancés jóvenes, lo ayudan a huir de la ciudad simia descubriendo así que el planeta en realidad es la Tierra del futuro, aunque en el último film de la serie se revelará como un mundo paralelo. Esta Tierra había sido devastada por un holocausto nuclear.

En el segundo opus, *Beneath the Planet of the Apes* (*Debajo del planeta de los simios*, 1970), dirigido por Ted Poust, Taylor y Nova logran huir y otro astronauta (James Franciscus) llega a rescatarlos. Hay indicios que demuestran la supervivencia de algunos humanos, pero se han transformado en horribles mutantes moribundos que merodean por los subterráneos de Nueva York. Sobre el final del film, los monos deciden librarse de sus molestos vecinos y asaltan la fortaleza de los mutantes. Estos adoran a su Némesis, el artefacto nuclear que les produjo las mutaciones. A diferencia de tantas religiones que adoran seres invisibles, ellos poseen un proyectil intacto sobre un altar de la clase alfa-omega (vale decir, de destrucción final), listo para utilizar en un momento de extrema necesidad, como parece ser el caso que se les presenta. En la lucha que se desarrolla durante las últimas escenas, es Taylor, por extraño que parezca, quien hace detonar la bomba. ¿Fin del mundo y de la saga?

No, porque en 1971 se filmó *Escape from the Planet of the Apes* (*Escape del planeta de los simios*), dirigido por Don Taylor. Allí nos enteramos de que Zira y Cornelius llegaron a la nave espacial, la repararon con partes de la nave de Brent —el otro astronauta— y aprendieron a manejarla. Con ella retornaron al pasado, a una época anterior a la guerra nuclear. Este film presenta un interesante contraste respecto del primero, debido a que ahora contamos con un grupo de simios (son tres), dotados de habla e inteligencia, lanzados a una era en la que los humanos aún constituyen la raza dominante. Una bondadosa pareja ayuda a los simios en su huida, debido especialmente a que Zira está embarazada y, al igual que en la Biblia, las autoridades quieren matar al bebé Mesías. Este final era completamente abierto y, en consecuencia, fue seguido por un cuarto film:

Conquest of the Planet of the Apes (*Conquista del planeta de los simios*, 1972), dirigido por John Lee Thompson.



Entramos en la decadencia de la saga, que ya no da para más. Un nuevo personaje, el dueño de un circo (Ricardo Montalbán), ayuda y oculta a César, el bebé chimpancé. El rol del simio es vuelto a encarnar por Rody McDowall, el único actor que trabajó en las cinco películas. Al parecer, una plaga espacial no demasiado especificada ha diezimado la población humana y fue necesario importar monos del Africa. Se logró entrenarlos para que reemplacen al servicio doméstico e incluso lleguen a realizar algunas funciones burocráticas. Sin embargo, el trato al que se los somete hace que César acabe por descubrirse y así es sembrada la semilla de la rebelión.

Hacia el final del film estalla la guerra y se habla de que se han encontrado artefactos nucleares. Llegamos así a *Battle for the Planet of the Apes* (*Batalla por el planeta de los simios*, 1973), también dirigida por J. Lee Thompson. Esta última versión intenta redondear sin mucho éxito la historia y explicar la paradoja temporal. Existe cierta confraternidad entre simios y humanos, pero los roles han cambiado y ya son los monos quienes dominan la situación. Aldo (Claude Atkins), es una suerte de Alejandro Magno en versión simiesca, lleno de grandes ambiciones y pocos deseos de convivencia con los humanos normales (mucho menos con el resto de los mutantes que todavía viven bajo Nueva York). Tanto hombres como simios conocen el futuro que les aguarda, pues han visto un video de Zira (en *Escape del planeta de los simios*), en el cual la chimpancé pronostica la destrucción del planeta por una guerra atómica. El propósito, entonces, es cambiar la historia: hay que impedir la guerra. El enfrentamiento entre César y Aldo será el que decida sobre el destino del planeta de los simios. No obstante, el final es ambiguo. Todavía queda un grupo de mutantes que dispone de artefactos nucleares listos para su detonación y, por otra parte, siempre es posible que surjan nuevos Aldos.

Un año después del último film, ya fallecido el productor Arthur P. Jacobs, se intentó capitalizar el éxito de la saga mediante una serie televisiva en la cual, del elenco original, sólo perduró —como era previsible— Rody McDowall. Entre 1974 y 1975 se filmaron 14 episodios de 60 minutos para la CBS. El productor fue Stan Hough y el reparto regular incluía a Ron Harper, James Naughton, Mark Lenard y Booth Colman como el doctor Zaius. Episodio tras episodio, un par de astronautas es perseguido por gorilas que intentan evitar que sus conocimientos superiores desestabilicen la armonía del planeta dominado por los simios. Con esta premisa temática, no resulta difícil imaginar a qué se debió el fracaso de la serie.

Origen de la tragedia del flujo televisivo: los bloopers

por Jorge La Ferla

El registro que debería haber terminado como un simple bloopers provoca un juicio o una revuelta sin precedentes en varias localidades californianas. Tras la guerra del Golfo, uno de los programas con más rating del año 91, los sucesos de Los Angeles de Abril del 92 se transforman en el gran espectáculo del año, aunque en vez de tener blancos iraquíes virtuales, en la pantalla había hordas de negros furiosos y casi dentro de nuestra aldea. Aunque negro también, el gran jefe de la serie seguía siendo el mismo, el Gral. Colin Powell. Un mes después, la ex primera dama Zulema Yoma muestra otro material hecho en VHS que también podría haber sido un bloopers, Munir podría haberse tropezado y en la caída arrancarle el vestido a la mujer o Al Kassir podría haber estornudado y hacer caer el almíbar del batclawa en la mesa, pero sin embargo era la prueba irrefutable de amistades negadas. En ambos extremos del primer mundo se está produciendo la transformación genérica de un mismo material, del bloopers a la prueba de la verdad. Video veritas.

Richard Key Valdez

Para pensar el surgimiento y suceso de este hecho paratelevisivo, género producido en aparatos de video hogareño, en su gran mayoría en formato VHS, es importante hacerlo en relación con las cuestiones de la mirada del hombre a través de los aparatos de registro de imágenes. En relación con este tema analizábamos en otro trabajo, "Vertov, Mancera, Tinelli y los otros", *El Amante* N° 4, algunas cuestiones alrededor de la utilización de la cámara sorpresa en televisión. Ahora es el fenómeno de los bloopers el origen de esta emisión. Estos dos fenómenos, a pesar de compartir y formar parte de un mismo programa, se diferencian por tener características diversas: la cámara sorpresa es la mirada realizada por la televisión en una situación preparada de antemano, en cambio el bloopers es realizado por gente extraña a la televisión que capta con su propia cámara de video una situación curiosa y casual. Sin embargo, son muchos los bloopers que se oponen a su fundamento, que consiste en no preparar de antemano una situación al volverse obvio lo dudoso de la casualidad de la situación. De todas maneras la ruptura que implica preparar lo casual de un hecho carece de relevancia mientras sean respetadas las leyes que rigen su curva dramática: una situación de inicio que podemos identificar como un pequeño sainete, un hecho cotidiano que en un principio se desarrolla en forma normal y que finalmente se ve modificado por un incidente. Esta desviación es la que forma el gag y se constituye en un bloopers:

Un bebé cae estrepitosamente y se estrella contra el piso, una señorita pierde su pollera en medio de una fiesta, y un

señor se queda sin su dentadura postiza al morder una manzana... Muchas situaciones de la vida cotidiana que se recortan en el acto del bloopers remiten al efecto cómico más viejo de la historia: la caída. Todos los payasos conocen la eficacia de un tropiezo con caída a la hora de buscar la carcajada del público. Sin embargo lo que caracteriza la producción de un bloopers es que trata siempre de una situación de la "vida real", un testimonio único registrado en video por un aficionado que es sorprendido por la irrupción de lo imprevisto.

Los bloopers, Martín Groisman

A casi un siglo de los orígenes del cinematógrafo y de las primeras experiencias prácticas con el aparato que hicieron los hermanos Lumière, podemos seguir estableciendo comparaciones con el bloopers. Esta impertinencia tiene justificación si tenemos en cuenta la diversidad entre dos aparatos, el cinematográfico y el videográfico, y las respectivas imágenes resultantes de características muy diversas.

Es decir, dos maneras de captar una realidad a través de dos aparatos diferentes, dos máquinas de visión diversas, pero que comparten ciertos elementos en común. Pero vayamos al hecho mismo que ocurre frente a cámara. Los trabajos de los Lumière planteaban dos categorías de películas: las directamente tomadas en espacios públicos frente a situaciones no controladas, por ejemplo, *La llegada del tren a la estación de la Ciotat*, *La salida de la fábrica*, y las que estaban realizadas en espacios más restringidos: *El regador regado*, *El almuerzo del bebé*, en que se recurre a la actuación y a la consiguiente preparación de la situación. Estas últimas partían de una escena corriente, exagerada en los gestos y los movimientos terminando en una situación cómica que se diferenciaba del *testimonio real* al recurrir a actuaciones en situaciones preestablecidas y reiterando una similar curva de acción. Lo curioso es que en las otras películas, supuestos documentales, realizadas en lugares públicos sin preparación previa, ni guión, ni actores, la composición de la imagen a través del encuadre, el punto de vista de la cámara y la combinación de planos en profundidad son mucho más elaborados y contrastan con las ficciones armadas desde una actuación muy ingenua y exagerada y con trabajo de imagen más básico, con menos variedad de planos dentro del cuadro, y con una cámara siempre perpendicular a la escena. La mirada de este nuevo espectador de imágenes en movimiento causaba una contemplación ingenua desprovista de toda tensión. En el mítico caso de *La llegada del tren*, la dramaticidad y el impacto obtenido en el público se debieron a la estúpida ubicación de la cámara y a la elección de un encuadre en relación con el movimiento del tren cuyo desplazamiento en

diagonal hacia la cámara producía una variación en el tamaño de los planos en una misma toma, hecho al que no estaba acostumbrado el ojo del espectador en ese momento. En las películas de Lumière los cuadros eran fijos al no existir movimientos de cámara sobre el eje y las películas eran en su mayoría de una toma.

Cien años después, la breve historia de los bloopers continúa esta búsqueda de registro de situaciones de la vida real, aunque en este caso con una tecnología e imágenes resultantes diversas, con un aparato al alcance del uso y consumo de la masa ciudadana, desde el video como forma de registro y la televisión como omnipresencia icónica cultural. El bloopers se caracteriza por tener siempre un cuadro inestable debido a la utilización de la cámara al hombro y por tratarse de situaciones que se resuelven en una sola toma, en plano secuencia. La posibilidad de contar una situación desde diferentes puntos de vista que ofrece la televisión llevaría a una necesidad de ordenar las partes en un proceso de edición. Este hecho revelaría la concepción de una puesta en escena que desvirtuaría la misma pertenencia al bloopers del registro. Los encuadres van del plano general al americano. Así como los cortos de Lumière articulaban la unicidad de un punto de vista teatral donde la percepción del objetivo buscaba la mirada desde la cuarta pared de una escena italiana, el punto de vista de los bloopers reitera una reproducción de un espacio televisivo unívoco. Cualquier fragmentación en planos muy cortos destruiría la posibilidad de mostrar la situación y el remate en gag. Lo mismo se puede decir respecto de la imposibilidad de la utilización de la lente macro, la lente de acercamiento con la cual vienen provistas todas las cámaras. ¿Podríamos imaginar un bloopers en plano detalle? Difícil. El terror del plano detalle en la trama de la imagen electrónica, imagen que está en constante formación, sería difícil de soportar y espantaría al televidente medio y su situación de espectador *cool*.

Père Godard dice que las primeras películas de ficción fueron las de los hermanos Lumière por los tonos de luz y los grises similares a la búsqueda de los impresionistas contemporáneos. En cambio, la luz de los bloopers es la captación de cualquier luz ambiente por parte de una cámara en la cual no se puede elegir la sensibilidad del material virgen, que en vez de diafragma posee un iris automático que promedia sólo el nivel de luz de la imagen resultante. Algunas de estas cámaras poseen una función de ganancia electrónica que permite el registro a pesar de un nivel muy bajo de luz. Este dispositivo distorsiona notablemente la nitidez de la imagen pero permite un registro que en cine era imposible de hacer aun trabajando con película de alta sensibilidad.

La versatilidad del diseño y la consiguiente facilidad de manejo de las cámaras VHS permiten la producción de un registro neutro desprovisto la mayoría de las veces de una concepción autónoma u original de un encuadre. Esta eliminación de un ojo particular homologa mucho la factura de los bloopers a una visión standard televisiva en que la consigna es que lo obvio se vea bien. El bloopers se inscribe a la perfección en el esquema de uso hogareño para el que fueron concebidas las cámaras camcorder —cámara y casetera en un mismo cuerpo— donde el primer diente del nene, el aniversario de bodas o la visita del tío son las escenas fundamentales. Las excepciones la constituyen las películas porno caseras, como un uso privado del medio. El género tampoco admite la posibilidad de registrar acontecimientos trágicos, accidente, enfermedad o deceso de algún familiar o persona cercana. La videoinstantánea sólo

es apta para capturar los momentos lindos de la vida. Durante estos últimos años se ha producido una gran expansión de los equipamientos en formatos reducidos en video para uso hogareño que en el tercer mundo son cada vez más utilizados para realizar trabajos fuera de este circuito hogareño-amateur. **La posibilidad de editar estos materiales a un costo relativamente reducido produjo una notable expansión de la producción de obras en VHS que podríamos calificar de antibloopers**, dado que en todas ellas priman una concepción y una puesta en escena que revelan el trabajo de un autor que produce desde pautas originales de realización. Y nada más alejado del standard uniformizante de los bloopers.

Dentro del flujo de la producción y emisión televisivas el bloopers tiene un lugar determinado dentro de los programas de entretenimientos. *Videomatch* fue el que inició e impulsó esta saga del bloopers. A pesar de que ya son varios los que se han roto la cabeza u otras partes de su humanidad en el intento de fabricar un bloopers, últimamente se han producido varios acontecimientos que han desviado el lugar de este género dentro de la televisión hacia los noticieros. El más importante fue la grabación de la paliza propinada al ciudadano negro Rodney King por integrantes de la policía del condado de Los Angeles realizada casualmente por un aficionado. Este testimonio fue utilizado como prueba principal durante el juicio a los policías y fue emitido por todo el mundo vía satélite. La indignación provocada por los hechos contrastaba con la diferente lectura realizada por algunos miembros del jurado que adujeron notar que King presentaba una "actitud proclive" (sic) a ser castigado por la misma policía. Las consecuencias del fallo, más allá de las condenas morales, implicaron la continuación del espectáculo, aunque esta vez la gran debacle de la revuelta de Los Angeles ya transcendía el voyeurismo y la privacidad de la grabación de la paliza por un francovideador con su VHS, para convertirse en el gran espectáculo televisivo transmitido en directo por la misma televisión. El problema fue darse cuenta de que iban a morir más americanos blancos en este conflicto que en el Golfo y que los saqueos y la destrucción ocurrían en casa. El espectáculo del directo de la televisión se oponía una vez más a la única posibilidad de ver en diferido el material registrado solitariamente por un camarógrafo no profesional. En definitiva el tema de los bloopers en la televisión y en el caso concreto de la revuelta de Los Angeles implica un aggiornamiento profundo en esa búsqueda del ser humano por representar una realidad y las maneras de mirarla y presentarla. Y más teniendo en cuenta el destino de este material de video, la televisión. Donde se bifurca el deseo neorrealista de mostrar la vida tal cual es en momentos finiseculares en que la vida copia cada vez más a la televisión.

El significado de las imágenes...
...propias

CMP



Centro
Metropolitano de
Psicología

- Tratamientos psicoanalíticos
breves -

Inf. : 982-4915

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

A la redacción de *El Amante*:

Llegando al Nº 6, uno no necesita mucho para darse cuenta de que la revista creció.

Lo que no se entiende es cómo una revista que crece deja de lado la pulcritud, que consiste nada más ni nada menos que en sacar, limpiar y tirar lo que no sirve y que molesta.

Claros ejemplos de que hay que limpiar son, por ejemplo, cualquier cosa que escriban Kupchik o algunas cosas de Gandolfo.

En las primeras seis páginas del Nº 5, el lector-víctima experimenta un torbellino de pavaditas que van desde el lamentable doble comentario de Kupchik sobre *Bajos instintos* y *Freejack* hasta el comentario de Gandolfo sobre *Hook* que demuestra que, además de no haber tenido infancia de ningún tipo, Gandolfo tiene la increíble capacidad de comparar a *Hook* con ¿Fútbol de pizarrón!? Yo quisiera saber si Gandolfo alguna vez jugó a "la escondida", a "la mancha" o siquiera a creerse Superman o algún super héroe con su grupo de amigos. Porque entonces, si alguna vez soñó con ser chico otra vez, quizá su opinión sobre la película de Spielberg sería diferente. Pero esto no es todo. El lector tendrá que soportar la increíble observación sobre *Terminator 2*. Este tipo de observaciones dividen a los espectadores en dos bandos generales. El bando común, de la gente que, sin darle mucha importancia a si es buena o no, sabe lo que va a ver o de qué actor o director es la película, y el bando de Elvio que representa a la legión de espectadores que no tienen nada que hacer y por eso se ponen a escribir o hablar sobre lo que no saben; y para peor creen que saben (Elvio, mi viejo, si las máquinas del futuro enviaran un cyborg como Schwarzenegger, totalmente desnudo, ¿no te parece que lo enviarían lo más humano posible para que, por si entra desnudo a un bar, no despierte sospechas cuando la gente lo vea?). Lo que pasa con el bando de Elvio es que se creen que saben y en realidad son la gente que piensa que el cine lo hace sólo la sublime, pero inmóvil cámara de Bergman, o Capra, o Godard y se olvidan de que el cine es entretenimiento además de arte y que está representado por pequeñas grandes obras como *Hook*.

La revista es genial, a pesar de. Pero nada que un buen desinfectante no pueda eliminar.

Flavia, genial lo de *El joven manos de tijera*.

Hasta la próxima.

Iván Steinhardt
Capital

Sres. *El Amante*:

La traición de Spike Lee

Esta nota parte de la visión de *School Daze*, *Do the Right Thing* y *Jungle Fever*, solamente. Tómense las reservas del caso.

Esta nota viene después de "La Ola Negra" de Olguín y la entrevista a Spike Lee por David Breskin (*El Amante* 1), "Tentaciones en el túnel del tiempo" de Noriega (*El Amante* 3) y "Una cuestión de piel", también de Olguín (*El Amante* 4).

Y, finalmente, esta nota está escrita por un blanquito, así que tómennala como de quien viene.

Directores actores

Cuando algunos directores aparecen casualmente en sus películas, en un guiño de origen ingenuamente egocéntrico, quizá lo que están haciendo, inconscientemente o no, es recordarnos que el film no es (no puede ser) transparente como el agua (e insípido, incoloro e inodoro). Hitchcock es el ejemplo más famoso. Al aparecer, aunque sea fugazmente, nos recuerdan que ellos son los que hicieron la película y decidieron qué mostrar de la historia y cómo. Al estar allí, cerca de lo que está pasando, nos ponen literalmente en evidencia que la mirada es la de ellos.

Cuando Woody Allen además de dirigir también actúa, ya sea

protagónico o secundario, actúa de Woody Allen. Cuánto hay en sus personajes de Allan Stewart Konigsberg y cuánto de Woody Allen, no lo debe saber ni él. Y ahí está la gracia, porque en el fondo todos tenemos esa inseguridad con respecto a nosotros mismos: cuánto de lo que hacemos es por nosotros y cuánto para los demás.

Spike Lee también actúa en sus películas. Los personajes que se reserva para él más que secundarios son no-protagónicos. Parecen menores, anecdóticos; en principio no se sabe muy bien para qué están, pero en determinado momento hacen o dicen una sola cosa que cambia irreversiblemente el curso de la historia.

Cuando Spike Lee actúa en sus películas, el papel que asume es el de Judas. Pero no el tradicional traidor cobarde y débil, sino el Judas que, según Noriega, se origina en el cuento de Borges y se define y materializa en *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese (influencia evidente de y reconocida por el negrito en cuestión): "duro e inflexible, dispuesto a jugar su papel aunque el precio final sea la infamia eterna".

Tres versiones de Judas

En *School Daze* el reaccionario protagonista cree que la tiene clara y se erige en Redentor y Juez. Spike Lee/Diminuto es su primo hermano y la que parece ser su única ambición es ser un Gama-Man, un miembro de la hermandad que más desprecia su revolucionario familiar, demostrándole que lo "malo" puede estar muy cerca, que entonces él puede no ser tan duro y, obviamente, sus enemigos no estar tan errados.

Do the Right Thing: cuando todos querían hacer algo y no sabían qué, Mookie tira un tacho de basura contra la vidriera de la pizzería de Sam, quien lo trataba familiar, casi paternalmente. Lo traiciona. Recién entonces se desencadena todo lo que en el barrio estaba contenido, tapado, reprimido, autorreprimido y, finalmente, necesitado. En *Jungle Fever* cumple literalmente con el papel tradicional de Judas: delata. Olguín decía que Flipper le tendría que haber puesto un buen cross. Esto no pretende ser una respuesta porque es apenas una idea, pero a lo mejor Flipper no reacciona porque intuye que al responder (subversivamente) a una pasión que se opone a la tradición, en algún momento le llegaría su Judas, que lo pondría en evidencia, llevándolo al callejón angosto de la Prueba, el momento en el que uno se juega del todo o retrocede, rindiéndose. A lo mejor Flipper ya intuía que cuando llegara ese momento él no se iba a jugar.

Show Business

"Todo lo que digo es que los negros nunca pensaron en hacer sus propios negocios. Esa es la clave. Cuando se tiene un negocio se tiene el control." Spike Lee, 1991

Spike Lee hace cine, y ése es su negocio: mostrar. Y muestra lo que le interesa ("Mi prioridad son los negros"), y de la manera que le interesa. Busca permanentemente una manera negra de mostrar, una estética de lo negro (en el uso de los colores, en la yuxtaposición de estilos). Admito no haber visto *Boyz in the Hood* (J. Singleton), pero, y nada más estoy hablando de la parte formal y la estética de los films, creo que un director blanco —esforzándose un poco— podría hacer algo como *New Jack City* o *A Rage in Harlem* (Van Peebles y Duke, respectivamente).

Creo que a ese director se le complicaría muchísimo con *Do the Right Thing*.

Vivir y morir en Los Angeles

"El rol más difícil, el de la delación, es para el más fuerte." Noriega, sobre Judas

Olguín dice que "dirigir una película es ejercer, de alguna manera, un poder". Es cierto. El asunto es qué hizo Spike Lee con ese poder, cómo lo usó. Podría haber mostrado cómo tendrían que ser las cosas, predicado con el ejemplo o apuntado hacia algún loable ideal (que siempre son fáciles de encontrar). Pero no, el negrito simplemente eligió mostrar las cosas como son. Y mostrar cómo, aunque vistas

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

desde el ojo negro (estética de lo negro), las cosas siguen igual. Creando una contradicción porque, si se pueden ver las cosas distintas, ¿por qué no se pueden hacer cosas distintas?

En sus películas, Lee propone alguna nueva moral negra o por lo menos critica la oficial, impuesta de alguna manera por los blancos. Y él mismo (en sus actuaciones) va más allá: algunas veces está de un lado, doing the right thing, y otras veces del otro, dispuesto a jugar su papel (mostrar la estupidez de esa moral impuesta), aunque (para su personaje) el precio final sea la infamia eterna.

Voy a ir un poco más lejos. Creo que el poder excede al que dirige y abarca también a los que tienen algo que ver con el dueño de esa mirada. Puede ser un mismo país, una misma lengua, etc. O, como en ese caso, una misma fracción social. El que ve una película hecha por alguien al que de algún modo siente cerca se identifica con ese discurso, se afianza como parte de algo. Y los negros ("el grupo menos unificado del planeta", S. L.) han empezado a ver que los negros pueden filmar. Y que algunos pueden filmar como negros. Y ahí está Judas sacrificándose para mostrar lo estúpidos que pueden ser los negros, llevándolos al angosto callejón de la Prueba. Este año en Los Angeles los negros explotaron, el vaso rebalsó. Por una gota, un problemita con un negro que, dicho sea de paso, alguien casualmente filmó.

N.B.: Ya sé, ya sé que hay muchos factores que no he tenido en cuenta y que lo más probable es que esté equivocado, pero solamente soy un estudiante de cine, por favor déjenme creer que todavía el arte puede cambiar las cosas.

Fernando Santamarina



Estimados amigos:

Ampliando la información de la lectora Mara Ordaz sobre ese milagro que es *Barton Fink* les adjunto texto del que se desprende el origen verídico de la secuencia en que el productor besa la suela del zapato de Barton. ¡Grande la revista!

Beto Cattani

Estimados amigos:

Cuando a comienzos de la década del 40 Louis B. Mayer contrató a Dore Schary como supervisor de las películas de clase B que produciría la MGM, le puso como colaborador a Harry Rapf.

Según Otto Friedrich en

La ciudad de las redes (Tusquets, Barcelona, 1991), Rapf era "...uno de los estorbos de la Metro (...). Había producido antaño una parte de la productora pero se le había dejado fuera durante las maniobras reorganizativas del poder de los años veinte".

Luego, pasó a ser un productor entre otros. En una oportunidad en que discrepó violentamente con Schary (dijo en una proyección que Jules Dassin y Fred Zinnemann no servían ni para dirigir el tráfico), la noticia de la disputa llegó hasta Mayer.

—Preséntate en mi despacho inmediatamente— le ordenó a Rapf.

En la oficina de Mayer ya se encontraba Schary.

Entró Rapf y L. B. lo interpeló:

—Judezno cabrón y cretino... Deberías besarle los zapatos a este hombre. ¡Ponte de rodillas!

Schary estaba aterrado. Se incorporó con la esperanza de poner paz ("kike", "judezno", era un insulto muy fuerte). Mayer le indicó con una mano que volviera a sentarse mientras insultaba sin parar. Rapf no replicaba. Hasta que de pronto lo señaló con el dedo y le dijo:

—Largo de aquí; estás despedido. Abandona tu despacho. Esta ha sido tu última oportunidad, so hijoputa.

Rapf se dio vuelta y se marchó corriendo.

Reciban un cordial saludo

Beto Cattani

Señores de *El Amante*:

En la nota "¿Qué se puede hacer salvo ver videos?", de Gustavo Castagna, aparecida en el número 5, se destaca el protagonismo que ha alcanzado el video en el campo del cortometraje y las producciones independientes. Es cierto. El crítico señala que el VHS y el U-Matic "han desmembrado la estructura del súper 8 y el 16 mm". De todos modos, pese a la abrumadora mayoría de videos presentados para competición en las últimas jornadas de cine y video independiente de Villa Gesell, hubo dos cortometrajes realizados en 16 mm: *Confutatis* y *La escuela de noche* (este último, realizado por nosotros, obtuvo —además— la "Mención Especial del Jurado"); e incluso, uno de los siete videos premiados, fue procesado originalmente en ese paso.

Entonces, sin intentar desmerecer las amplias posibilidades que ofrecen las imágenes electrónicas y aun a riesgo de resultar anticuados, insistimos en el placer de tocar el celuloide y oler sus emulsiones; disfrutamos de la calidad de sus imágenes; nos regocijamos experimentando en la mesa de compaginación y declaramos que todavía no nos han "desmembrado".

Grupo Pintada

(Javier Garrido, David Oubiña, María Inés Pacecca, Esteban Rubinstein)

Ficciones en la realidad

No solamente en la ficción, Pierre Menard corre el riesgo de encontrarse con Funes el Memorioso. Con esto quiero referirme a la nota sobre "García Lorca y el cine", publicada en el número de junio. No por mis propios conocimientos, pero sí gracias a las virtudes de un "memorioso", pude constatar que dicha nota es una copia casi fiel del libro de Rafael Utrera *Federico García Lorca y el cine...*, fidelidad referida al texto y no al autor, que ni siquiera es mencionado. Estoy segura de que la responsable hizo un importante aporte con la publicación de estos conceptos pero no es justo que se lleve las "glorias" de la investigación.

Además esta carta quiere ser también una muestra de respeto para

SITUACION LIMITE

Atención psicológica

Flavia Soldano Deheza
Horacio Lachabanne

35-8888 (las 24 hs)

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

El Amante (y aprovecho para felicitarlos y agradecerles la "idea"), ya que ustedes mismos aclaran sobre su honestidad, para no copiar o repetir.

Tal vez la intención fue buena.

Tal vez todos tenemos un Pierre Menard dentro nuestro...

Pero entonces siempre correremos el riesgo de tropezarnos con un "Funes el Memorioso"...

Olga Traverso

Taller de Cine Martínez Suárez

Video del Angel

Las novedades más interesantes y los clásicos

Vidt 2077 (Vidt casi Sta. Fe).
Tel. 825-0155

Reservas y entregas a domicilio

Su programa comienza

A la hora señalada

en F.M. 93.5 MHZ.
Radio Cultura

Lunes a viernes de 13 a 14 horas

Micrófono

Fernando Ferreira

Norberto Seiscioli

Antonio Rodriguez de Anca

Producción periodística

Graciela Collini y Pablo Ferreira

Producción general

Roberto Ferro



Señores de *El Amante*

En la cara opuesta a la tapa, leo que *El Amante* ha llegado al N° 5 a través de un crecimiento sostenido y la tirada varió de 1500 ejemplares del primer número a los 11.000 de esta edición y verdaderamente no me extraña.

Para una amante del cine, como lo soy yo, que quiere llegar a ser algún día una directora de cine, ustedes me reconfortan.

No tendrán fotos a todo color ni papel de gran gramaje como la *Première* y otras que circulan; pero todo eso poco representa al leer sus notas, y muy especialmente las escritas por Christian Kupchik con las cuales me identifiqué mucho, y coincidí en algunas cosas con Quintín.

Es la primera vez que siento que se escribe del cine tan concretamente, sin vueltas y con un lenguaje entendible para cualquiera y no tratando de llenar espacios con absurdas palabras de críticos, que lo único que hacen es confundir al espectador en algo que debería ser explicativo, informativo y sencillo. Realmente al leer la octava página donde Quintín cuenta sus días previos a la entrevista con Subiela, sentí la necesidad de mandarles esta carta que refleja la sensación que me produjo leer la revista que crearon.

"Mención especial" para el que colocó el título de "La rubia, la tortuga y el kamasutra para niños" (por *Bajos instintos*) y concuerdo totalmente cuando se menciona que Douglas cuando saca a relucir sus bajos instintos es tan sugestivo como una tortuga arteriosclerótica (¡de 10!).

Pensar que sólo quería escribirles para comunicarles que de ahora en más, tendrán una lectora más que esperará ansiosa cada próxima entrega de su revista.

Terminé escribiendo mucho más de lo que inicialmente había pensado; sólo fue por instinto, pero no bajo.

Liliana Bellizi
Capital

60 Aniversario



Con la participación de importantes artistas
Abono a 6 funciones, días lunes 21 hs.

Reservas: Boulogne sur Mer 549, Capital. Tel.: 961-9562
Boletería 17 a 21 hs. Adquiéralo con CABAL

EL AMANTE

V I D E O



Los westerns de Anthony Mann

Westernmann

por Gustavo J. Castagna

"El paisaje en Mann es un medio. Cuando su cámara hace una panorámica, respira." (André Bazin)

1. Ubicación histórica: En una época abundante en películas del género, Anthony Mann realiza once westerns en un corto período de tiempo (1950-1960). Años decisivos que fundamentan la presencia de los viejos maestros (John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh), el anclaje a medias

de los recién llegados (John Sturges, Delmer Daves), los films "B" del dúo Budd Boetticher-Randolph Scott, y la inminencia revisionista de los sesenta (Arthur Penn, Martin Ritt). Para el western, Anthony Mann adquiere una importancia trascendente, no solamente por la producción numérica, sino también por las características distintivas que tienen sus películas respecto de las otras del decenio. Mann es un autor de westerns, ya que en ellos

pueden rastrearse constantes que se reiteran una y otra vez, siempre opuestas a las preocupaciones temáticas y formales que, por ejemplo, caracterizan al cine de Ford y Hawks.

Además, los westerns de Mann ensanchan las posibilidades del género, distanciándose de las reglas establecidas, imponiendo al espacio como personaje, y creando historias complejas con variaciones en cuanto al punto de vista. Mann es el autor indicado para que revisen aquellos que acusan al western de una similar estructura narrativa, y que consideran al género de "menor" por su fácil reconocimiento ante la visión inmediata de sus íconos más representativos. En una época casi de despedida para el western, los films de Mann afirmaron que se podía ir más allá de lo conocido, sin caer jamás en los devaneos psicologistas que imperaron en la década siguiente.

Un western de Mann no se parece a ningún otro; una película del autor no podría suceder en un espacio y tiempo ajenos a donde se sitúan *Devil's Doorway* (1950) y *Cimarron* (1960), los dos que abarcan la elección de una puesta en escena propia.



The Man From Laramie

2. Retorno al pasado: Los westerns de Mann tienen movimiento previo, un instante anterior que aparecerá en el transcurso, en el desarrollo de cada historia. Son películas con un pasado clave del personaje, siempre a resolver, en ocasiones oculto y al margen de la ley. Sus películas empiezan en movimiento, con un personaje llegando a un pueblo (*Man of the West*), transportando ganado (*The Man From Laramie*, *The Far Country*) y dirigiendo una caravana que viaja a California (*Bend of the River*). Son westerns a descifrar según la conducta de ese primer punto de vista, donde su aparición no invita nunca a la mitificación, sino a la duda, a la carga con un pasado, con un hecho de su vida anterior que deberá dilucidar en el transcurso, en el recorrido. Esos principios en movimiento comprenden la ausencia de un lugar de pertenencia, la huida de su origen y las cuentas a rendir con lo que no vimos, con aquel paso previo, jamás cercano a la ética y la resistencia que pautan, respectivamente, los westerns de Ford y Hawks.

Movimiento falso, viaje no iniciático y apariencias internas. "No puedo llamar mi casa a ningún lugar", dice Lockart (James Stewart) en *The Man from Laramie* "estuve viajando por todos lados", afirma Jones (Gary Cooper) en *Man of the West*. En *The Far Country*, Jeff (James Stewart) es buscado por homicidio, en *Bend of the River*, Macklentic (James Stewart) también es requerido por la justicia y en *The Naked Spur*, Howard Kemp (James Stewart) sólo se interesa por una recompensa. Esa aparición inicial del antihéroe de Mann estará expuesta a paradas, detenimientos y nuevos movimientos en transición que modificarán su comportamiento interior. El falso héroe del autor se mueve por las circunstancias, por la visión de las acciones de los otros, en una marcada

distancia dentro del plano según el centro que importa en cada escena. Es un personaje casi al margen, casi connotado en una probable fórmula de ascenso-descenso y ascenso final. Pero en Mann, prevalece la apariencia del antihéroe, inaudita para el western y escasamente identificatoria. Aquella estructura que ofrecerían las películas, por lo tanto, queda supeditada al interrogante repetido de ese personaje conflictuado.

Además, los antihéroes retardan su accionar, la resolución de su pasado: se mueven con un egoísmo novedoso dentro del género, y con una sugestiva complicidad con aquellos a los que puede incluirse como reflejos de su vida anterior. "Creo que somos iguales pero yo soy el mejor", le dice Cole a Macklentic en *Bend of the River*. Eterno retorno al lugar de origen, presente como rendición de culpas y afán individual por la subsistencia, en franca oposición a la eficacia grupal de los personajes de Hawks y a la comunidad inviolable de los westerns de Ford. En *The Far Country*, Jeff recibe su postulación para alguacil con una negativa. No existe la responsabilidad en los films de Mann, tampoco la misión a cumplir y el héroe sin errores ni dubitaciones. Existe un personaje complejo, constantemente luchando en soledad, apartado del grupo.

3. Desplazamientos internos: Por supuesto que el antihéroe de Mann implica una modificación del punto de vista. Si el falso primer movimiento entrega su figura, el transcurso ofrecerá como motivo principal al "otro", a su mismo rival, casi en un mismo plano de importancia. Muchas escenas en Mann contienen personajes fuera de la ley situados junto al antihéroe. En *The Far Country*, Jeff bebe junto al alcalde que lo encarcelara y que prometió llevarlo a la horca, Macklentic salva a Cole de una muerte segura en *Bend of the River*. En los westerns de Mann, la mirada interesa por la distancia que toma respecto del personaje central, y por los continuos desplazamientos que concede a su propio espejo. Con el desarrollo de cada film, cobra importancia el "otro", con un pasado similar, pero

frontal en sus apreciaciones ante el antihéroe. La insuperable *Man of the West* concreta cada uno de los pasos: Jones llega al hogar del tío y su banda, es solicitado para asaltar un banco, en un principio duda, pero luego accede al pedido. El viaje, la misma travesía modificará la conducta del personaje hasta llegar al pueblo fantasma. Sí, un pueblo fantasma dentro de la iconografía clásica del western. Otra inversión de Mann en el género. Puntos de vista modificables según la posición de la cámara y desde "donde se cuenta", Mann vuelve a alejarse de Ford y Hawks. En *¿Quién mató a Liberty Valance?*, el personaje que juega Lee Marvin no ofrece complejidades, y en *Rio Bravo* y *El Dorado*, ambas de Hawks, el punto de vista es la retaguardia, el refugio de los grupos encabezados por John Wayne. Los dos personajes encarnados por Arthur Kennedy en los films de Mann (*Bend of the River*, *The Man From Laramie*) son los primeros en acercarse a una mujer; el que juega Robert Ryan en *The Naked Spur* es el único que tiene compañía femenina, y el alguacil personificado por John McIntyre en *The Far Country* es el único integrado a un grupo. Esa disparidad del punto de vista en Mann nos lleva a conocer a los personajes secundarios antes que el antihéroe, reinvirtiendo los códigos de Ford y Hawks en cuanto a la elaboración de sus criaturas de ficción. Mientras los westerns de Ford son contemplativos y sintetizan los esfuerzos de la comunidad con una pronunciada ritualización en cada una de sus acciones, y los de Hawks conjugan supervivencia y resistencia ante la invasión, las once películas de Mann apelan a la reflexión y al descubrimiento interior para, más adelante, resolver el conflicto de su personaje, nunca emparentado con la figura del héroe.

4. Trágicos exteriores: Esa ambigüedad señalada por el punto de vista en los westerns de Mann también comprende la utilización de un espacio físico clásico en el western, pero que, en el caso del autor, adquiere un protagonismo casi absoluto. Pocos directores trabajaron el espacio como Anthony Mann. Su cámara recorre el devenir de los personajes en exteriores claramente tipificados por el western, pero con un sentido trágico y nunca decorativo. Sí, en cambio, influyente en cada uno de los viajes, por momentos perjudicial y en otros beneficioso para los personajes; de ahí la actitud de conocimiento ante las modificaciones de la naturaleza. Los exteriores de Mann obligan a actuar a sus personajes: cambios de estación, agresiones de la naturaleza, luchas contra la nieve, la lluvia, una avalancha de rocas, el cruce de ríos. Semejante utilización de exteriores engañaría con un pictoricismo vacío y cercano a la belleza formal. Sin embargo, cada plano general de Mann denota una sabia composición del plano en profundidad, donde cada uno de los personajes se visualiza "integrado" a ese paisaje. En un instante clave de *Man of the*



Gary Cooper en *El hombre del Oeste*

West, Jones decide volver al refugio de su tío. Después de abandonar en una cabaña próxima a sus dos compañeros de viaje, Mann filma un plano general que recorre la distancia que media entre los dos lugares. Cámara distanciada, panorámica que une el falso presente de Jones con su pasado familiar. En *Bend of the River*, Macklentic es tomado por la cámara con un encuadre desde lo alto de una montaña, mientras al fondo se divisa el paso de la caravana. En los westerns de Mann los movimientos en exteriores nunca están presentados con una música glorificadora, casi de avance y constancia ante ese paisaje, típicamente mitificado en las películas de Ford. Mixtura personaje-exterior y uso del sonido en forma abarcativa, envolvente. Un sonido que casi descrea de la música pero elige la presencia de la naturaleza: las aguas de un río, una tempestad, el deslizamiento de una carreta por la tierra, el mismo silencio de la noche con su entorno, se oyen con detenimiento en los westerns de Mann. El autor no descomprime el sonido de sus películas, sino que lo integra al andar de sus personajes, casi como un acompañante más de los viajes. Principal protagonismo no desde el encuadre perfecto, sino del movimiento constante dentro del plano, la marcada aparición de la naturaleza en Mann lo acerca a los films de



The Naked Spur

los hermanos Taviani y a los films históricos de Eisenstein. Un plano general sostiene la intensidad de la historia y no está colocado para aligerar la narración y contemplar el exterior por sí mismo. *Bend of the River* y *The Naked Spur* transcurren totalmente en exteriores, mientras los otros westerns seleccionan otros espacios más reducidos para después retornar en sus desenlaces a campo abierto. El mismo Mann comentaba su método: "Cuando conozco el decorado o la localización exterior, uno de mis grandes placeres consiste en pensar por la noche en mi casa cómo ver esa escena, cómo la voy a dirigir. La repito seis u ocho veces, las que sean necesarias, hasta que consigo una que me parezca mejor. Esto lo hago sin los actores, para impedir que los problemas personales se mezclen en dicha concepción. Esto es lo que yo llamaría 'una puesta en escena pura'. Una vez, hace ya muchos años, Lubitsch me dijo algo estupendo: hay mil sitios donde puede colocarse la cámara, pero sólo hay uno verdaderamente correcto y, si puede encontrarse ese lugar privilegiado, el resto es muy fácil, la acción, los actores, todo resulta muy fácil. Por tanto, lo que yo busco es esta posición de la cámara, que no siempre se encuentra y que a veces no cuento con tiempo suficiente para buscar. Yo digo que una vez encontrada todas las piezas encajan perfectamente".

5. Violencia empírica: En los westerns de Mann no se contemplan los duelos, las ceremonias en los bares, la probabilidad de un futuro, la ética de los personajes, la vitalidad de la mujer hawksiana, las codificaciones del pueblo, el sheriff, el enemigo visible, el paso de la Caballería, el encuentro con los indios. En *The Far Country*, la clásica ritualización fordiana del saloon se ve interrumpida con la llegada de un herido; en *The Man From Laramie* el antihéroe Lockart se desplaza del cuadro con la mano ensangrentada luego de un disparo, y en *Man of the West* el encuentro final entre Jones y su tío se produce en las montañas, donde el segundo prácticamente se deja morir. En los tres casos, que revierten otra vez los ejes del género, se encuentra la violencia como centro. Violencia física, primitiva, en las repetidas luchas cuerpo a cuerpo, al borde de la humillación, asesinatos a sangre fría sin reacción del personaje ya desplazado a un segundo plano. Otra escena de *Man of the West* une tres características apuntadas: una vez llegados al pueblo fantasma, Jones y otro personaje encuentran un saloon abandonado. Se oyen los ruegos de una mexicana y el acompañante de Jones la mata a sangre fría. Las escenas siguientes continúan con el ajuste de cuentas del antihéroe

con su familia. Hasta que aparece el esposo de la mexicana, que yace muerta en el interior. Un plano medio toma a Jones pidiéndole disculpas al hombre por la muerte de su esposa. En lugar de acompañar a Jones, la cámara realiza un breve movimiento, tomando en plano general al esposo ingresando al lugar. Ya Jones no está en escena, la presencia del exterior fantasmagórico obtiene una fuerza pocas veces vista en un western. Sólo se oye la voz del mexicano. Dicha violencia empírica de los personajes de Mann, en la mayoría de los casos, se encuentra integrada en un mismo plano, descartando el uso del plano-cortaplano, el corte abrupto, el montaje clásico del western. Como en su momento dijo Godard: "es la primera vez que se tiene en campo, a la vez, a quien dispara y a su vez a qué se dispara". En la misma película, en la escena del strip-tease de Julie London, la cámara selecciona planos y contraplanos, para luego elegir un plano general donde se observa a todos los personajes en un mismo campo de acción: Jones con el cuello ensangrentado, el tío de espaldas a la acción, la mujer con pocas ropas, y el resto de la pandilla merodeando el punto de interés. Simultaneidad física en los westerns de Mann. En *The Far Country* y *The Man From Laramie*, otras dos muertes ocurren con los contendientes en el mismo plano. Una reacción tardía en el antihéroe de Mann tiene relación con la violencia que observa a su alrededor. Vuelven a unirse los temas del autor junto a sus inquietudes estéticas. Siempre en un mismo plano, como el momento en que el personaje de Donald Crisp, casi ciego, ataca a Lockart en las montañas en *The Man From Laramie*. Hay que volver a Godard: "Exactamente igual que Griffith con *El nacimiento de una Nación*, que daba la impresión de inventar el cine, cada plano de *Man of the West* da la impresión de que Anthony Mann reinventa el western como, digamos, el lápiz de Matisse el trazado de Piero Della Francesca. Y, además, esto es más que una impresión. Lo reinventa. Digo bien reinventar o, dicho de otra forma, mostrar a la vez que demostrar, innovar a la vez que copiar, criticar a la vez que crear; en una palabra, *Man of the West* es un curso al mismo tiempo que un discurso, o una belleza de paisajes al mismo tiempo que la explicación de esa belleza, el misterio de las armas de fuego al mismo tiempo que el secreto de ese mismo misterio, el arte al mismo tiempo que la teoría del arte". Anthony Mann, un autor de westerns a descubrir o revisar, aun con las limitaciones del video.

Los westerns de Anthony Mann

1950 <i>Devil's Doorway</i>	La puerta del diablo
1950 <i>The Furies</i>	La marca de las furias
1950 <i>Winchester 73</i>	
* 1952 <i>Bend of the River</i>	Horizonte lejano
* 1953 <i>The Naked Spur</i>	El precio de un hombre
1954 <i>The Far Country</i>	Sin miedo y sin tacha
* 1955 <i>The Man From Laramie</i>	Hambre de venganza (1)
	La justicia de un Winchester (1)
1956 <i>The Last Frontier</i>	El tirano de la frontera
1957 <i>The Tin Star</i>	Venganza mortal
* 1958 <i>Man of the West</i>	El hombre del Oeste
* 1960 <i>Cimarron</i>	Cimarrón

(*) Disponible en video

(1) Dos ediciones de la misma película

Desasnator

Ninguna teoría razonable sobre el cine aceptaría considerar su función didáctica. El Amante, con su instinto transgresor de entrecasa, presenta esta nueva sección que destaca precisamente ese aspecto: en el cine siempre se aprende algo.

Hoy: La barrera del sonido

por Gustavo Noriega

“Había un demonio que vivía en el aire, decían. Quien lo retaba moría. Los controles se congelarían, los aviones se moverían locamente y se desintegrarían. El demonio vivía en Mach 1 en el medidor. A 1200 km/h, donde el aire no puede apartarse, tras una barrera por la cual —decían— ningún hombre pasaría. La llamaban la barrera del sonido.” Así comienza *Los elegidos* (*The Right Stuff*, 1983) la película de Philip Kaufman basada en el extraordinario libro periodístico de Tom Wolfe —el autor de *La hoguera de las vanidades*— que cuenta la historia de los pilotos de pruebas que finalmente se convertirían en los primeros astronautas de los EE.UU.

¿Por qué la velocidad a la que viaja el sonido —esos 1200 km/h donde vivía el demonio— representaba una barrera aparentemente infranqueable? La respuesta no requiere por suerte grandes conocimientos de física o ingeniería. Supongamos que vamos caminando y al mismo tiempo cantamos. Caminamos, por ejemplo, a 12 km por hora. El sonido de nuestro canto, seguramente horrible, viaja a la velocidad a la que viajan todos los sonidos en condiciones similares. Al ser ésta tan superior a la de nuestro caminar, las ondas de nuestro canto se alejan rápidamente de nosotros y uniformemente en todas direcciones. Ahora bien, si nos desplazáramos cada vez más rápido podemos imaginar que las ondas de sonido —alteraciones del aire que nos rodea— se alejarían de nosotros cada vez a menos velocidad. Y finalmente, a 1200 km por hora, acompañarían nuestro movimiento provocándonos molestos sacudones. Eso es lo que le pasaban a los aviones que pocos años después de la Segunda Guerra Mundial intentaban desafiar esa prohibición casi mítica, la de viajar en un avión más veloz que su propio estruendoso ruido. Sólo que esos molestos sacudones hacían que el avión se hiciera inmanejable y por lo tanto que muchos pilotos murieran en el intento.

La primera parte de *Los elegidos* narra la historia del primer hombre que desafió con éxito esa barrera: el mítico Chuck Yeager. Yeager, en la película interpretado por Sam Shepard, era miembro de una extraña cofradía de hombres de la Fuerza Aérea cuyo trabajo era probar aviones a velocidades a las que nadie nunca había alcanzado. Trabajaban en la Base Edwards en medio del desierto de California sin otra diversión que juntarse en la única taberna de la zona —regenteada por una mujer llamada Pancho— para hablar de aviones y pilotos. Y volar. La diversión real de estos extraños sujetos era subirse a uno de esos aviones a chorro y lanzarse a través del espacio agujereando las nubes más altas cada vez más velozmente. Y cada tanto pegarse un soberano porrazo y, lógicamente, morirse. La noche anterior a la prueba que iba a realizar Chuck Yeager, el piloto salió a cabalgar por el desierto (Bilardo lo habría encerrado en un hotel) con tan mala fortuna que chocó con una rama rompiéndose dos costillas. Entonces hizo lo que se esperaba de los hombres de la Base Edwards y especialmente de Yeager: no le dijo nada a nadie y fue alegremente a pilotear a la mañana siguiente. Consiguió un palo de escoba para cerrar la escotilla desde adentro —el único momento en que debía hacer fuerza—, se lanzó al aire

y, bum, quebró la barrera del sonido.

Existe otra película que cuenta la historia de este record aunque un poco diferente. Se trata de *La barrera del sonido* (*The Sound Barrier*), una película inglesa de 1952 dirigida por David Lean. En la película el piloto que logra viajar más rápido que el sonido es un inglés, yerno de un constructor de aviones, que lo logra por el método de invertir los controles (tirándolos hacia abajo en vez de hacia arriba para levantar la trompa del avión) en el momento en que se acercaba a Mach 1. La película, no muy rigurosa en cuanto a los hechos pero extremadamente entretenida, gira alrededor de dos visiones: la del fabricante de aviones que pone en juego todo para quebrar la barrera del sonido “porque debe hacerse” y su hija, la esposa del osado piloto, que no comprende por qué los hombres se matan intentando estupideces sin sentido. Cuando se estrena esta película en Londres, los promotores no tienen mejor idea que invitar al estreno al hombre que realmente había logrado superar la barrera: Chuck Yeager. El resto lo cuenta Tom Wolfe: “Después de la sesión llevan a Yeager a entrevistarse con la prensa y Yeager no sabe por dónde demonios empezar. Para él, toda la maldita película es indignante. No quiere enfadarse, porque el asunto está montado por la sección de relaciones públicas de la Fuerza Aérea, pero no está nada contento. Con la mayor calma que puede informa a todos que la película es una absoluta estupidez del principio al fin. Los promotores responden, un poco irritados, que la película no es, después de todo, un documental. Yeager piensa que, bueno, en realidad, eso aclara las cosas. Pero, a medida que pasan las semanas, descubre que está sucediendo algo increíble. No hace más que tropezarse con gente que cree que él es el primer norteamericano que pasó la barrera del sonido... y que aprendió del inglés, que lo hizo primero, a *invertir los controles* y a pasar la barrera. La última gota fue una llamada del secretario de la Fuerza Aérea.

—Chuck —le dice—, ¿no te importaría que te pregunte una cosa? ¿Es cierto que cruzaste la barrera del sonido invirtiendo los controles?

Yeager nunca fue propuesto para astronauta. A pesar de ser una leyenda viviente para sus pares, no cumplía algunos requisitos exigidos por la NASA, en particular, un grado universitario y una cierta docilidad. Yeager era incontrolable. Lo vemos en *Los elegidos* como un héroe de una película de cowboys, hiperlacónico, seguro de sí mismo y desconfiado de los demás, especialmente viniendo de oficinas gubernamentales. Averigua el último record de velocidad o de altura, masca chicle, se sube sin permiso a un avión y marca su nombre en lo alto de la lista nuevamente.

Los elegidos, quizá la mejor película de Philip Kaufman, el autor de La insoportable levedad del ser y Henry y June, no pasó por el cine en nuestro país y se consigue lamentablemente en pocos videos. La barrera del sonido ha sido editada hace poco. El libro de Tom Wolfe no tiene edición en castellano en Argentina pero dos de sus capítulos se encuentran en una colección de artículos del periodista: Las décadas púrpuras.

Ambiciones prohibidas *The Grifters*

Leo en el último número de *El Amante* que *Ambiciones prohibidas* ha obtenido una calificación discreta, casi mediocre: la nota más alta es un atrevido ocho, pero ni con esa ayuda se salva Stephen Frears de rendir examen final. Curiosamente, además, hay una notable coincidencia entre los evaluadores. Las razones de este juicio casi unánime se me escapan, pero eso no me sorprende. Mi relación con *El Amante* me produce más entusiasmos que coincidencias, más placer que acuerdo intelectual. De manera que, al escribir estas líneas, soy consciente del riesgo que acepto. Es posible que más adelante, al leerme, descubra que en realidad estoy en profundo desacuerdo conmigo misma. Quién sabe. Tal vez sea el riesgo el mayor encanto que tienen los amantes.

Como en películas anteriores de Frears, hay un hombre enredado en relaciones peligrosas, mujeres cuya pasión por el poder destruye el objeto que adoran, personajes lúcidamente conscientes de todo lo que ocurre sin poder evitarlo. El triángulo protagónico, esta vez ambiciosos estafadores, tiene poderosas reminiscencias del de *Relaciones peligrosas*: sólo que aquí la mujer madura (Lilly Dillon/Anjelica Huston) es una madre demasiado joven que no puede evitar sentirse atraída por su hijo; el galán (Roy Dillon/John Cusack), un hombre que ha aprendido a desconfiar hasta de quienes ama, y la mujer joven (Myra Langtry/Annette Bening), la seductora amante del muchacho, que practica todas las artes conocidas para ganar dinero. Aristóteles decía que las tragedias cuentan historias de personajes "mejores que nosotros", es decir, de reyes y de aristócratas. Edipo era un rey y Hamlet era un príncipe. Ambos estaban enamorados de sus respectivas madres, y así les fue. En cambio, es difícil pensar que los personajes de esta película puedan ser vistos como "mejores que nosotros". Aun con la autoestima en baja, solemos considerarnos mejores que un estafador, por muy hábil y cuentapropista que éste resulte. Esta es, entonces, una diferencia importante entre la trama de *Ambiciones prohibidas* y la tragedia clásica. Claro —se dirá—, la película está basada en una novela negra contemporánea, no en una tragedia clásica. Aun así, *Ambiciones prohibidas* (como, por otra parte, *Relaciones peligrosas*) también tiene su costado trágico. Hay algo de inevitable en el destino de los personajes. Ellos mismos lo verbalizan en forma anticipada una y otra vez, permitiendo al espectador sospechar el desenlace a partir de la lectura irónica de esas palabras. Como cuando Lilly echa en cara a su hijo el haberle dado la vida dos veces. El héroe trágico cae por una pequeña falla, un error, que se origina en él mismo, aunque pueda dársele por culpar a las mujeres. (Tal vez Frears mismo espera que saquemos esa conclusión, de ahí que la película se abra con un epígrafe tomado de "The Lady is a Tramp".) ¿Cuál es el error de Dillon? No soy yo quien va a decirlo, pero en el arte, aunque no en la vida, es muy válido

EE.UU., 1990, basada en la novela de Jim Thompson, dirigida por Stephen Frears, con John Cusack, Anjelica Huston y Annette Bening.

aquello de "por algo habrá sido".

Pero *Ambiciones prohibidas* da una vuelta de tuerca, y es allí donde —creo yo— reside toda su fascinación. En un tratamiento que podría decirse paradójico, el contenido trágico es organizado a partir de una estética que debe mucho al dibujo animado y a la historieta. Si se desatiende el color del pelo y de los ojos, tanto el tipo físico y el estilo de los movimientos como la vocetita fina y sedosa de Myra recuerdan a la entrañable Betty Boop. El rostro liso, de pocos trazos, de Dillon podría descubrirse sin sorpresas en el elenco de un episodio de *Dick Tracy*. Los colores son nítidos, parejos y contrastantes. La escenografía es austera. La música suena entre alegre y burlona. Los gestos y las miradas se subrayan, exhibiéndose en su carácter de signos. La violencia —que abunda— es seca y concisa, sin sangre visible, excepto en dos ocasiones: la primera es una simulación relatada por Myra, donde sabemos desde el principio que la pretendida sangre no es más que tintura; la segunda es la escena final. Allí sí, la sangre brota a borbotones, y está todo dicho.

Hay quien se quedó dormido mientras miraba esta



película. Hay quien se indignó por el argumento, y hasta hay quien la calificó con un cinco. No es mi costumbre pedir la revisión de una nota, de modo que tampoco esta vez voy a apelar en ese sentido. Por otra parte, sinceramente no tengo la menor idea de si *Ambiciones prohibidas* merece un siete, un ocho o un nueve. Sé que es una película que puede disfrutarse mucho, siempre y cuando se acepte jugar al juego que se propone.

Mariana Podetti

Atame!

España, 1989, dirigida por Pedro Almodóvar, con Victoria Abril, Antonio Banderas, Julieta Serrano, Loles León, María Barranco, Paco Rabal, Rosay de Palma.

Un aire de escándalo precedió el estreno de *Atame!*. En los EE.UU. se cuestionaban las escenas (en realidad una escena) de índole sexual. Hubo un revuelo de memorandums entre el productor, el director, la distribuidora y la junta de calificación. Curioso fenómeno si se considera el resto de la obra de Almodóvar, pues *Atame!* es un film "casi blanco". Aclaro el "casi". *Atame!* es una historia de pasión obsesiva que deviene en "cuento rosa". En *Matador*, por ejemplo, la pasión estaba vinculada con la muerte: la pulsión tanática vencía a Eros. En *Atame!*, en cambio, lo que comienza como una versión ibérica de *El coleccionista* de Wyler, acaba con una canción pegadiza y una promesa de felicidad. La escena en cuestión, que como dirían en mi barrio no es más ni menos que un polvo de "aquellos", no tiene ninguna connotación morbosa; por el contrario, es uno de los momentos más vitales, tiernos y alegres del film. Es tal vez aquí donde se comprueba que la tan mentada transgresión del cine de Almodóvar pasa por otro lado. El romance entre la porno star, ex adicta y su secuestrador no tiene más ribetes de

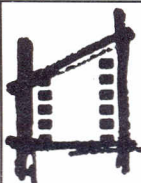


escándalo que el descubrimiento del afecto. La soledad trágica o elegida como símbolo de libertad de otros personajes de su filmografía es reemplazada por un deseo de pertenencia. *Atame!* reclama el lugar de la familia (a lo Almodóvar, claro está), algo que en alguna medida se insinuaba en la elección de la maternidad del personaje de "Pepa", la Maura en *Mujeres al borde...* Ese

reclamo se hace aun más evidente (y más patético) en *Tacones lejanos*. Se podría hacer entonces una genealogía: en *Mujeres...* una madre decide serlo siendo soltera, en *Atame!* una ex porno star termina fundando una familia y en *Tacones...* se intenta refundarla, o al menos reconocer el vínculo madre-hija como el refugio original. Pero mientras en *Tacones...* esta reconciliación tiene un aire testamentario, en *Atame!* existe una instancia liberadora en el reconocimiento de la necesidad del otro/otra. "Ahora eres un hombre libre", le dice la directora del psiquiátrico a Antonio Banderas, "y ser libre significa también estar solo". Esa frase resume todo el universo temático de *Atame!*. La soledad se asocia con la muerte, con el vacío. Hay que pertenecer y ser pertenecido. El personaje del director de cine que interpreta Paco Rabal, atado el también, pero a una silla de ruedas, sólo puede sentirse vivo a través del sueño del cine, no quiere acabar su película porque sabe que será la última, su pasión voyeurística (y no tanto) por la actriz (que recuerda las anécdotas que se cuentan sobre Hitchcock y Tippi Hedren, dato que Almodóvar debe conocer) es su última chance de recuperar juventud. A su lado, su esposa (Julieta Serrano, curiosamente ataviada como Alma Reville, la guionista y esposa del gran Alfred) asiste con mirada piadosa a los desvaríos erótico-seniles de su marido.

Y es la piedad el punto de partida de la mirada de Almodóvar para sus criaturas en *Atame!*. Una mirada que bendice uniones como ese Sagrado Corazón de Jesús que preside el lecho en donde se amarán Antonio Banderas y Victoria Abril, para la envidia de los espectadores. Como es costumbre en la obra de Pedro, el tema de la adicción también se instala en *Atame!*, pero ya no aparece como la llave que abre las puertas de la percepción, como a las monjas alucinadas de *Entre tinieblas*, sino por el contrario (aunque sin hacer moralina barata) se lo remarca como una sujeción poco placentera. Claro que ningún personaje almodovariano puede vivir sin ningún tipo de adicción (a la droga, al sexo, a la representación), por eso Pedro les elige una atadura acorde a los tiempos de SIDA: la monogamia como la transgresión más pura. Aunque para ello sea necesario una ligadura menos metafórica al principio.

Alejandro Ricagno



El Amante presenta:

CICLO CINE FANTASTICO

**Todos los sábados y domingos, a partir del 15 de agosto, a las 19 hs.
en la Fundación Universidad del Cine, Giuffra 330.**

- 15/8. *La marca de la pantera* de Jacques Tourneur, 1942
- 16/8. *La cosa* de C. Nyby, 1950
- 22/8. *La invasión de los body snatchers* de D. Siegel, 1956
- 23/8. *La mosca* de K. Neumann, 1959
- 29/8. *Escalofríos* de D. Cronenberg, 1975
- 30/8. *Pacto del demonio* de Stan Winston, 1986



Tommy

Gran Bretaña, 1975, dirigida por Ken Russell, con Ann Margret, Oliver Reed, Roger Daltrey, Robert Powell, Jack Nicholson, Tina Turner, Elton John, Eric Clapton y The Who.

En algunos países *The Rocky Horror Picture Show* fue, más que un film, un ritual. Conozco una chica que sabía de memoria sus diálogos y sus canciones y que todas las semanas peregrinaba religiosamente a un cine londinense (así como los personajes de *Fama* acudían a un cine de New York para verla), como quien va a una fiesta de amigos. Olvidándose del oscuro aislamiento que imponen las butacas y deconstruyendo el efecto hipnótico que ejerce la proyección, este folklore cinéfilo poseía la particularidad de anular las distancias de la pantalla a los espectadores y de éstos entre sí. Destruida su unidireccionalidad, el film era un elemento más del rito, la instancia aglutinante aunque no necesariamente protagonista. El cine como hecho polifónico.

En nuestro país, este film no cosechó muchos fieles; sin embargo, de *Woodstock* a *The Wall*, pasando por *La canción es la misma* y *Un fantasma en el Paraíso*, existe la continuidad de una serie de la que pueden extraerse las constantes de una mística que congregaba a la juventud porteña en las trasnoches del cine Lara, el Studio o el Arte. *Tommy* fue parte de esa religión. Hoy ese film es un clásico; no del cine, pero sí del rocanrol. Resulta difícil tomar distancias y tal vez suene un poco herético afirmar que, a quince años de su estreno, ha envejecido; pero, tal como le sucede al Rey del Pinball en la película, los ídolos

películas de rock. Quiere decir que su valor es afectivo. Sin duda, hay escenas que resisten del paso del tiempo: el duelo de pinball, o la misa pagana que venera la imagen de Marilyn Monroe. En otras, en cambio (la torturante sesión con la Reina del ácido, por ejemplo), la mezcla de psicodelia con efectos especiales hoy resulta primitiva y por lo tanto evidencia su efectismo. En conjunto, el film resulta tedioso, con brascas caídas del ritmo (error imperdonable cuando se contaba con una música contagiosa), producto de las desinteligencias entre música e imágenes. La narración visual sigue fielmente a la serie musical y adapta su desarrollo al de las canciones, cuyas historias se rigen por un principio dramático mucho más elíptico. De donde, indeciso entre el relato o las figuras poéticas, el film genera un efecto deceptivo. Porque, puesto que en este tipo de películas (como en *The Wall*) la banda sonora aporta más del cincuenta por ciento del interés, las imágenes quedan condenadas a la mera ilustración. Y este carácter de comparsa que adquieren, es el origen de una estética visual cercana al grotesco (madres asfixiantes, profesores malísimos en *The Wall*, padrastros siniestros, primos sádicos, tíos perversos en *Tommy*) que termina resultando esquemática, quitándole sutileza a las metáforas de los temas musicales.

Así, la imaginería barroca y un poco kitsch de Ken Russell, puesta al servicio de la música de *The Who*, se

vuelve redundante y deriva en la alegoría. Su funcionamiento, que mezcla la iconografía cristiana con la iconósfera de la cultura de masas, intenta reproducir la mecánica asociativa de los sueños. De ahí a la asociación libre del video clip hay sólo un paso. Cuando todavía no existían los video clips, existía *Tommy*. Su mérito, entonces, es histórico. Claro que en la evolución hay una pérdida: los videos musicales constituyen un



tienen pies de barro. La ópera rock de Pete Townshend, en la que se inspira el film, narraba el proceso por el cual Tommy (el niño sordo, ciego y mudo) se convertía en "Hechicero del pinball", "Héroe de los jóvenes", "Mesías" y en el final —curiosamente— preveía su caída.

Hay películas, como *Casablanca*, que se volvieron clásicos no precisamente por su calidad intrínseca sino por constituir el vademécum de un género. *Tommy* es la *Casablanca* de las

medio frío, aletargante, solipsista. Si el film de Ken Russell resulta perjudicado en su versión "video home" es porque su leyenda se sostiene sobre una extraña comunidad de pies taconeando sobre el piso de una sala de cine, al compás de la música de *The Who*.

David Oubiña

El diablo dijo ¡No! *Heaven Can Wait*

I

"En las películas de Lubitsch las mujeres eran tratadas siempre como damas. Los buenos modales eran los centinelas de la moral." Herman Weinberg

Un anciano de aspecto respetable (Don Ameche) desciende unas amplias escaleras que recuerdan absurdamente las lejanas escalinatas de Odessa. No está ingresando a ningún espectáculo teatral, a ningún escenario de cabarute: está entrando en el territorio del cine, en el extraño caleidoscopio que le permitirá volver a echarle por última vez una mirada al conjunto de lo que, hasta hace instantes, había sido su vida. Está ingresando además, con una resignación envidiable, al infierno tan temido donde lo espera su majestad (Laird Cregar). El anciano en cuestión, Henry Van Cleve, le cuenta al diablo por qué se merece pasar la eternidad en los dominios de Plutón y empieza a recordar así su vida, desde los primeros días hasta los últimos. Henry había sido un Casanova desde un principio, y la mirada que el director germano-americano va a echar sobre su personaje mientras pasan los años es un cruce, característico en él, entre una ironía distanciada, ternura comprometida y nostalgia por el paso del tiempo. Pero creer simplemente en esa mirada es una ingenuidad. Las apariencias engañan. *El diablo dijo ¡No!* es un típico ejemplo de lo que fue bautizado como el "toque Lubitsch". L. lograba introducir en sus películas, con una sutileza incomparable, distintos tabúes, empezando por el tratamiento que le daba al sexo en una sociedad que, entre las décadas del 20 y el 40, tanto se jactaba de su puritanismo. Y esa burla inteligente (llena de un humor que se suele atribuir al origen judío del director) a los supuestos preceptos morales había llamado la atención ya en un año tan temprano como el de 1924, cuando estrenó con diferencia de pocos meses películas tales como *The Marriage Circle* (Los peligros del flirt), *Three Women* (Mujer, guarda tu corazón) o *Forbidden Paradise* (La frivolidad de una dama).

Van Cleve es un calavera, pero elegante. Es también, y quizás antes que nada, un caballero que, a pesar de sus prolongadas infidelidades, adora a su mujer (Gene Tierney). Un bohemio incrustado en un medio en el que no tiene que preocuparse cómo vivir. Un medio, en cierto modo, ascético. La liviandad, en Lubitsch, es también una forma de crítica; en este caso, de los modos de vida y costumbres del siglo pasado.

II

"La película estaba en el guión ya en forma muy considerable. Lubitsch preparaba un guión tan sencillo que uno se atrevería a decir que prácticamente cualquiera podía dirigirlo, lo que no es en absoluto verdad. En ese momento ya había concebido las interpretaciones, no porque se las impusiera a los actores, sino porque sabía qué actores podían realizarlas."

Samson Raphaelson. Guionista preferido del director que colaboró en múltiples films suyos, entre otros *El diablo dijo ¡No!*

Según sus apologistas más exaltados, las películas de Lubitsch no tenían nunca una escena de más. Cualquier escena de sus obras estaba ya filmada, con la perfección de un engranaje, en la cabeza del director. La estructura era implacable. Lubitsch era además un detallista, e incluso cuando no figurara en los créditos, fue siempre el coguionista de sus películas.

EE.UU., 1943, dirigida por Ernst Lubitsch con Gene Tierney, Don Ameche, Charles Coburn, Marjorie Main, Laird Cregar, Louis Calhern, Spring Byington, Allyn Joslyn, Eugene Pallette.

Esta, del año 43, una de sus últimas producciones y también una de sus preferidas, fue la primera completamente en colores. El patriarca Griffith se sintió atraído por la película por esa vertiginosa calidad cromática y se dedicó a alabarla sin vueltas. Como la historia abarca tres generaciones, para resaltar el transcurso del tiempo, se utilizaron distintos giros lingüísticos, se cambiaba el estilo de los muebles y la vestimenta, según la época en que el personaje principal hacía de las suyas. Había otra consigna y era no exagerar esos detalles: detalle del detalle.

Artista de las alusiones y del matiz, que aplicó hasta en sus sátiras más furiosas (*Ser o no ser*, *Ninotchka*), Lubitsch convierte al sexo en un pasatiempo deportivo, y lograba así hacer reír a los yanquis de entonces de su propio pudor mojigato.

El sexo, parecería asegurar L., es el primer hecho placentero de la vida. Hay que tratarlo, entonces, placenteramente. Lo que no hay que confundir con frivolidad. La superficie y el placer no son lo mismo.

III

"Hay miles de maneras de encuadrar con una cámara; pero, en realidad, no hay más que una." Ernst Lubitsch

Históricamente Ernst Lubitsch es considerado uno de los cineastas más literarios. No porque se base en textos famosos —*El diablo...*, de hecho, está basado en una lejana obra de teatro húngara—, sino por el peso que en la película tienen el guión y sus diálogos. Sin embargo, el hombre, que supo ser alemán, que fue precursor de la inmigración teutona a la descampada Hollywood de aquel entonces y se convirtió más que ninguno de sus compatriotas (Murnau, Lang) en director norteamericano es también un maestro de la cámara. Si visualizaba previamente cuál era la estructura de la obra, era en el simple hecho de filmar donde aquellas ideas podían volcarse con naturalidad: la existencia era (aunque no la precediera) la verdadera esencia.

La pasión se aplicaba al terreno de la imagen, a lo cinematográfico. Si L. aseguraba lo que se cita en el último epígrafe, se debía a que la experiencia le había mostrado cuál era la forma en que le convenía filmar. Esa maravillosa mirada de la cámara forma parte también —o debería formar parte— del tradicional "toque Lubitsch".

Pedro B. Rey



LA NAVE

Cursos de iniciación al lenguaje del cine/vídeo

- ✓ Práctico y teórico – Iluminación – Guión
- ✓ Análisis y comentarios de films
- ✓ Práctica con actores

Adolescentes y adultos

Boedo 35 (Alt. Rivadavia 3700)
Lunes a viernes de 9 a 21 hs.

941-6283
952-3814

La sombra del cuervo *Hrafninn flygur*

Islandia, 1984, dirigida por Hrafn Gunnlaugsson
con Dakov Thór Einarsson y Egill Olafsson.



El vikingo blanco de H. Gunnlaugsson

El tiempo del cuervo

Las cosas no eran del todo sencillas en Islandia el año del Señor de 1077. Un arpón anónimo, por ejemplo, clavado en los restos de una ballena, podía dar lugar a ríos de sangre y todo un cuadro dramático en el que la pasión, los juegos del poder y la crisis de la fe ocupaban inesperadamente el desolado escenario de una isla perdida en los confines del mundo. Este es el hilo conductor sobre el que se desarrolla *La sombra del cuervo* (1988), segunda parte de una trilogía que comienza con *El vuelo del cuervo* (1984) y que culmina en *El vikingo blanco* (1991), con que el director islandés Hrafn Gunnlaugsson quiso homenajear al medioevo de su país. La elección de este período no obedece a un caprichoso exotismo de Gunnlaugsson sino a causas de mayor peso: durante el siglo XI, los vikingos (de Islandia y Noruega en particular), consolidaron tanto en el plano político como cultural una de las etapas más fértiles de la historia del Norte de Europa. Es entonces cuando logran su mayor expansión militar —con la conquista de Inglaterra mediante— y comienzan a tejerse las narraciones orales que darán vida a las sagas, el género que tanto ha fascinado a Jorge Luis Borges, entre otros grandes escritores contemporáneos. Las sagas implican la recreación del universo mítico partiendo de una situación potencial que no deja mucho espacio a lo especulativo. Vale decir, que sintetizan dos tipos de discurso (el simbólico y el manifiesto) en apariencia antagónicos en uno solo a través de una precisa utilización del lenguaje.

Con *El vuelo del cuervo*, Gunnlaugsson llamó la atención de los críticos por respetar esta premisa narrativa en su planteo cinematográfico, logrando una curiosa conjunción entre la tradición escandinava con planos más contemporáneos específicos del séptimo arte. Por ejemplo, dotó a sus films con secuencias propias de géneros tan disímiles al tiempo y la cultura tratada como el *thriller* o el *western*. El director islandés encontró así el modo de ser fiel a su cultura, adecuándola a las necesidades virtuales del espectador de hoy. En *La sombra del cuervo* (el cuervo es el

ave de Odín), el choque alcanza fronteras más amplias, con la instalación del cristianismo sobre las creencias paganas. Las estructuras clánicas que dominaban la pequeña isla en la Edad Media no difiere en mucho de las sangrientas luchas mafiosas que se conocen hoy en Sicilia o Nueva York. La piedad se trastoca rápidamente en rencor, el amor en traición. No hay códigos fijos cuando el poder entra en juego, en ninguna época ni en ningún lugar. La iglesia no llega a unir sino a profundizar aun más las divisiones en el nombre de un nombre. “Creo en el dios que dio vida al sol; no me importa su nombre”, exclama la madre del protagonista antes de morir.

Las tensiones libradas a los amplios espacios abiertos, salvajes, con el mar furioso y un cielo contundente como testigos, se apoderan por completo de cuanto nos rodea. Películas como las de Hrafn Gunnlaugsson no sólo recrean la capacidad épica del cine sino que operan como verdaderas máquinas del tiempo para una sensibilidad que no se resigna ante las barreras del hoy o el ayer. La historia se repite tercamente, como las muecas de la parca ante un espejo humoso. Entonces volamos como cuervos hacia una imagen que los dioses no supieron concebir.

Christian Kupchik



“Todos fuimos vikingos”

Tus orígenes artísticos te sitúan en la literatura.

¿Cómo llegas al cine?

Siendo escritor, no tenía ningún plan de dedicarme al cine. Ni siquiera tenía idea de qué significaba un plano fijo o un travelling. Un día, un canal de televisión me compró una pequeña pieza dramática para hacer una versión en video y transmitirla. Allí se despertó mi curiosidad por ver cómo se adaptaba una obra mía a la pantalla. Durante dos días me quedé viendo cómo se desarrollaba todo el trabajo detrás de las cámaras y llegué a la conclusión de que yo lo podía hacer mucho mejor. Era algo nuevo, muy excitante. Ser escritor es un trabajo muy solitario. En cambio, cuando se hace una película uno está entre gente, lo cual me gusta mucho. Soy una persona muy inquieta, que necesita mucho del contacto con los demás. Lo terrible de hacer cine es que después el resultado ya no depende de uno.

¿Cómo surge la posibilidad de hacer *El vuelo del cuervo*?

La historia de *El vuelo del cuervo* está basada en un relato que solía contarme mi abuela cuando era pequeño. Es una vieja saga popular islandesa, algunos de cuyos elementos se encuentran en cuentos populares de otras culturas. Mi abuela acostumbraba contarme historias fantásticas, era una narradora extraordinaria, que incluso imitaba todos los sonidos que intervenían en la saga. Era como ir a un teatro donde ella interpretaba todas las voces. Un monólogo con diferentes personajes.

¿Qué fue lo que te motivó a hacer *La sombra del cuervo*, como una continuación de la anterior?

Cuando hice *El vuelo del cuervo* nunca supuse que tendría tanto éxito de público. Lo que me motivó a filmar fue un deseo ardiente de visualizar la Islandia del Medioevo, pero nunca pensé que el film saldría de allí y mucho menos después de la forma en que lo recibió la crítica de mi país: lo destrozaron. Sin embargo, como la película estaba financiada en parte por capitales suecos, nos animamos a exhibirla en un pequeño cine de Estocolmo y se convirtió en un éxito de público. A partir de allí la película comenzó a venderse bien en Europa y luego en otros países no europeos. Ante este suceso inesperado, surgieron algunos intereses financieros y me ofrecieron hacer otra película en el mismo espíritu de *El vuelo*... Yo estaba un poco desconcertado por todo lo que sucedía, pero me animé a realizar *La sombra del cuervo*, porque sentí que aún tenía mucho que decir sobre aquel período. Por último, cerré la trilogía con *El vikingo blanco*, que creo será mi despedida del Medioevo. Si me queda algo más que contar es el encuentro de los vikingos con los indios americanos, algo que hasta el momento no ha podido ser visualizado. Quizás alguna vez en el futuro, si estoy lo suficientemente loco, me anime con este proyecto.

¿Por qué te atrae especialmente el Medioevo islandés?

El medioevo significó una época de ruptura en Escandinavia. Durante doscientos años, desde el 850 hasta el 1050 aproximadamente —los vikingos conquistan Inglaterra en 1056—, vivimos un tiempo de esplendor que ha sido muy importante para nosotros. Nuestra literatura, las sagas, que

han sido escritas en el siglo XII, describen esa época y hay allí una enorme cantidad de materiales que incluyen mitos y recuerdos de esos tiempos. Además se tomaron elementos de otras culturas donde llegaron los vikingos que se fundieron con nuestra identidad, enriqueciéndonos. Allí encontramos entonces nuestra herencia cultural como escandinavos, nuestra base cultural. Todos fuimos vikingos y piratas en el comienzo de los tiempos. No quiero que se interprete esto como una defensa del nacionalismo más cerrado, simplemente creo que es importante que cada cultura encuentre sus mecanismos de defensa. Volver al Medioevo, a nuestros mitos, es una manera de encontrar nuestra identidad, no para imponerla sino para no desaparecer.

Tus películas (al menos las que forman la trilogía) son muy críticas frente al cristianismo...

A menudo cuando se habla de cristianismo salen a relucir sus aspectos más humanistas: ama a tus enemigos, muestra la otra mejilla, etc., mientras se intenta caracterizar como bárbaros a los pueblos que tenían otra fe. Sin embargo, los móviles que impulsaron a la cristianización eran puramente militares, se la proponía como una dictadura religiosa. Si vamos a hacer comparaciones, la Iglesia se proponía como partido único para gobernar el mundo. Y de hecho, durante el Medioevo europeo la Iglesia se imponía como poder central, como la clase dominante. Un rey y un Cristo. Fin. Deutschland, Deutschland, über Alles. Antes de la llegada del cristianismo teníamos otra religión, otra cultura, que fue destruida en forma sangrienta.

¿Trabajás mucho en la investigación previa a cada película?

Sí, hago un enorme trabajo de documentación que me demanda mucho tiempo. Cada escena está previamente dibujada. Hago bocetos y dibujos de todo cuanto aparece en la pantalla. Hacer cine es como tener una visión, y si lo que se pretende es plasmar esa visión lo más fielmente posible, entonces hay que trabajar hasta en los más mínimos detalles. En particular tratándose de una saga islandesa, que requiere la recreación de un tiempo perdido.

Cuando Bergman visitó Islandia hiciste un documental sobre su obra, que en algunos casos (como en *El Séptimo Sello*, por ejemplo) guarda evidentes paralelos con la tuya. ¿Qué significó Ingmar Bergman para tu trabajo?

Mi primera emoción cinematográfica se remonta a un día que fui con mi madre cuando tenía doce años a un pequeño cine de arte en Reykiavik a ver *El rostro*, de Bergman, con Max von Sydow. La acción también se centraba en el Medioevo. Ese film comienza con la imagen de un cuervo a la sombra y me marcó para siempre. Tres o cuatro años más tarde seguía soñando con él. Lo que más me fascina en Bergman es su estilo para crear determinados climas, en particular esas atmósferas íntimas y melancólicas. Y también me resulta absolutamente genial el modo en que dirige a sus actores. Creo que no existe otro director en el mundo que sepa sacar tanto provecho a sus actores.

Entrevista de Christian Kupchik

Videodromo

Sobrevaloradas

Rodrigo Tarruella

- a) *Barton Fink* de J. Coen
- b) Cualquier film de David Lynch
- c) Cualquier film de Peter Greenaway

Alejandro Ricagno

- a) *ZOO* de P. Greenaway
- b) *La sociedad de los poetas muertos (The Dead Poets Society)* de P. Weir
- c) *Sueños* (A. Kurosawa), al menos tres de ellos.

Gustavo J. Castagna

- a) Toda la filmografía de Louis Malle
- b) *El halcón maltés (The Maltese Falcon)* de J. Huston
- c) *2001: Odisea del espacio (2001: A Space Odyssey)* de S. Kubrick

Flavia de la Fuente

- a) *Buenos muchachos (Good Fellas)* de M. Scorsese
- b) *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de P. Almodóvar
- c) *El halcón maltés (The Maltese Falcon)* de J. Huston

Quintín

- a) *Amarcord* de F. Fellini
- b) *El ciudadano (Citizen Kane)* de O. Welles
- c) *Manhattan* de W. Allen

Christian Kupchik

- a) *Fanny y Alexander* de I. Bergman
- b) *Nueve semanas y media (Nine 1/2 Weeks)* de A. Lyne
- c) *Alice* de W. Allen

Pedro B. Rey

- a) *No somos ángeles (We're Not Angels)* de M. Curtiz
- b) *Good Morning Babilonia* de P. y V. Taviani
- c) *Ben-Hur* de W. Wyler

Sergio S. Olguín

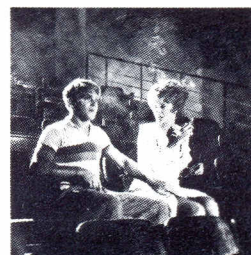
- a) *Corazón salvaje (Wild At Heart)* de D. Lynch
- b) *Carmen, pasión y muerte (Prénom Carmen)* de J.-L. Godard
- c) *Garganta profunda (Deep Throat)* de G. Damiano

Eduardo Hojman

- a) *Furia en Harlem (Rage in Harlem)* de B. Duke
- b) *La sociedad de los poetas muertos (The Dead Poets Society)* de P. Weir
- c) *Fracción de segundo (Split Second)* de D. Powell

Gustavo Noriega

- a) *Tiempos modernos* de C. Chaplin
- b) *El ciudadano (Citizen Kane)* de O. Welles
- c) *La naranja mecánica* de S. Kubrick



Recomendadas

Rodrigo Tarruella

- a) *Johnny Guitar / Mujer pasional* de Nicholas Ray
- b) *Las veredas de Saturno* de H. Santiago
- c) *Calle sin retorno (Street of No Return)* de S. Fuller

Alejandro Ricagno

- a) *Breve encuentro (Brief Encounter)* de D. Lean
- b) *Cry Baby* de John Waters
- c) *James Dean's Party (Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean)* (R. Altman)

Gustavo J. Castagna

- a) *El dependiente* de Leonardo Favio
- b) *Héroes olvidados (The Roaring Twenties)* de R. Walsh
- c) *Defraudadas (The Beguiled)* de Don Siegel

Flavia de la Fuente

- a) *¡Qué bello es vivir! (It's a Wonderful Life)* de F. Capra
- b) *Hairspray* de J. Waters
- c) *Una adolescente en mi vida (Beau-père)* de Bertrand Blier

Quintín

- a) *Intervista* de F. Fellini
- b) *La dama de Shangai (The Lady From Shangai)* de O. Welles
- c) *Broadway Danny Rose* de W. Allen

Christian Kupchik

- a) *Los olvidados* de L. Buñuel
- b) *Mosca de la cabeza blanca (The Fly)* de K. Neuman
- c) *Yesterday* de Xradoslaw Pliowowski

Pedro B. Rey

- a) *El rostro impenetrable (One-Eyed Jacks)* de M. Brando
- b) *Providence* de A. Resnais
- c) *Las veredas de Saturno (Les trottoirs de Saturne)* de H. Santiago

Sergio S. Olguín

- a) *La Rosa (The Rose)* de M. Rydell
- b) *Muchachos de la calle (Té au harem de Arquimedes)* de Mehdi Chareb
- c) *La armada de Brancalone* de M. Monicelli

Eduardo Hojman

- a) *El rey en Nueva York (King of New York)* de A. Ferrara
- b) *Batman* de Tim Burton
- c) *Casablanca* de M. Curtiz

Gustavo Noriega

- a) *Local Hero* de B. Forsythe
- b) *Pacto de sangre (Double Indemnity)* de B. Wilder
- c) *La colina de los ojos malditos* de W. Craven



Las buenas, las malas y las feas

	Castagna	Flavia	Quintín	Ricagno	Tarruella	Hojman
A la hora señalada (F. Zinnemann) Cobi	4	8	7	8	5	9
Atame! (P. Almodóvar) Transmundo	5	7	9	9		8
Bienvenido Mr. Marshall (L. García Berlanga) Epoca	6				9	
Cautivos del mal (V. Minelli) Video Colección	8	8	8		9	
Con la vida en un hilo (R. Mate) Renacimiento					6	
Conflicto (C. Bernhart) Video Colección					6	
De aquí a la eternidad (F. Zinnemann) Pinar	5	7	6		5	6
Del destino nadie huye (E. Dmytryk) Renacimiento					4	
Dios sabe cuánto amé (V. Minelli) Memories	10	8	7		10	
Drácula (T. Fisher) Horror Video	8			8	7	7
Duelo de gigantes. (B. Kennedy) Cobi						7
Eco de tambores (R. Walsh) Tri-Films			8		9	
El ciudadano (O. Welles) Pinar	10	8	8		10	10
El diablo dijo no (E. Lubitsch) Memories	10		9			
El hombre del oeste (A. Mann) Cobi	10	10	9		8	
El hombre pacífico (D. Daves) Cobi					6	
El imperio del crimen (S. Roth) AVH						5
El padre de la novia (V. Minelli) Cobi	10			9	10	6
El precio de un hombre (A. Mann) Cobi	9	10	10		10	
El terror de las chicas (J. Lewis) Tri-Films	9			10	9	
Enigma mortal (C. Schenkel) Transeuropa	4		5	5		4
Frankie y Johnny (G. Marshall) AVH		4	5			
Garras de ambición (R. Walsh) Cobi						8
Hammet- (W. Wenders) Transmundo	6				6	9
Keeper (B. Roth) APEX						7
La cenicienta en París (S. Donen) Memories					9	
La rosa del hampa (N. Ray) Tri-Films	6	10	10		8	
La tiendita del horror (R. Corman) Memories	6					8
La venganza de Frank James (H. King) Cobi					7	
Las edades de Lulú (B. Luna) Transeuropa			6			5
Lo que la tierra hereda (E. Dmytryk) Cobi/Tri-Films					4	
Los locos Addams (B. Sonnenfeld) LK-TEL	4	8	8			8
Los muelles de Nueva York (J. von Sternberg) Kinema	8		7	9	10	
Los valientes andan solos (D. Miller) Memories		5	5		6	
Hambre de venganza (A. Mann) American	9	10	9		9	
La justicia del Winchester Cobi						
Sueños de odio (H. Levin) Cobi					5	
Tiro de gracia (Phil Joanu) LK-TEL	7					

ElAmante solicita a los editores de video el envío a la brevedad de la información sobre sus estrenos del mes próximo a fin de confeccionar nuestra tabla habitual con la mayor cantidad de títulos posibles. Muchas gracias.



VIDEO HIGH QUALITY

Probablemente el mejor video club

Para que usted pueda armar su propia videoteca de clásicos.
VHQ se los vende a un precio razonable.

MANSILLA 2680 CAPITAL FEDERAL - TEL.: 961-7228

Ciclos de cine. Agosto de 1992.

Ultima fila

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530. Ciclo cine georgiano

Lunes 3: *Las primeras golondrinas*
Martes 4: *El padre del soldado*
Miércoles 5: *Caballos de fuego*
Semana del cine británico (Retrospectiva)
Jueves 6: *Carrozas de fuego* (Chariots of Fire) de Hugh Hudson
Viernes 7: *Permiso por una noche* (Letter for Brezhnev) de Crist Bernard
Sábado 8: *Mona Lisa* de Neil Jordan
Domingo 9: *Sammi y Rosa van a la cama* (Sammi and Rosie Get Laid) de Stephen Frears
Lunes 10: *Sid y Nancy* de Alex Cox
Miércoles 12: *El contrato del pintor* (The Draughtman's Daughter) de Peter Greenaway

Jueves 13: *Rebeca, una mujer inolvidable* (Rebecca) de A. Hitchcock

Viernes 14: *El vengador del futuro* (Total Recall) de P. Verhoeven
Sábado 15: *Hammett, investigación en el Barrio Chino* (Hammett) de W. Wenders
Martes 18: *La escalera de caracol* (The Spiral Staircase) de R. Siodmak
Miércoles 19: *Una mujer de París* (A Woman of Paris) de C. Chaplin
Jueves 20: *Sin sombra de sospecha/El espejo en la luna* de Leandro Katz
Viernes 21: *Ser o no ser* (To Be or not To Be) de E. Lubitsch
Sábado 22: *Fabricante de sombras* () de R. Jaffe
Lunes 24: *La viuda alegre*
Martes 25: *La dama de Louisiana*
Miércoles 26: *El pan nuestro de cada día*
Jueves 27: *El oca de una vida* (Sunset Boulevard) de B. Wilder
Viernes 28: *Sólo vivimos una vez*
Sábado 29: *El amor es un eterno vagabundo* (Ironweed) de H. Babenco
Domingo 31: *Entre el amor y el pecado*

Instituto Goethe. Corrientes 319. Ciclo: Últimas tendencias del cine alemán. Del 30/7

Lunes 3 de agosto, 19.30 hs: *Tiempo cerrado*, Sibylle Schönemann, 1990
Lunes 3 de agosto, 21.30 hs: *Se busca: Mónica Ertl*, Christian Baudissin, 1988
Martes 4 de agosto, 19.30 hs: *En el círculo de los seres queridos*, Hermine Huntgeburth, 1991

Martes 4 de agosto, 21.30 hs: *La nostalgia de Walerjan Wrobel*, Rolf Schübel, 1990
Miércoles 5 de agosto, 19.30 hs: *Just Visiting the Planet*, Peter Sempel, 1990
Miércoles 5 de agosto, 21.30 hs: *Dandy*, Peter Sempel, 1988

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

Ciclo: Andrei Tarkovski

Sábado 1: *La infancia de Iván* (1962)
Sábado 8: *Andrei Rubliov* (1969)
Sábado 15: *Solaris* (1972)

Sábado 22: *El espejo* (1974)
Sábado 29: *La zona* (1978)

En el ciclo de rescate cinéfilo:
Domingo 9: *Mishima* (1984) de Paul Schrader

Cablevisión. Canal 30.

Ciclo UNCIPAR

Viernes 7: *Infierno* de Marchitelli y L. Buono
Sábado 8: *Bebop - Bing-Bang* de Ana Cinko
Viernes 14: *La fuerza de la fuerza* de Mayra Leci / *Bathory*, malos presagios de M.

Leciña, L. Martel, J. Solomonoff y V. Ragone / *Misericordia* de Mayra Leciñana
Viernes 21: *El sótano de los condenados* de Sergio Cinalli
Viernes 28: *Corazón delator* de Adolfo Maña / *Huérfano de padre y madre* de Maria Turaty / *Lo único que falta* de Hernán Aiello

SHA. Cinemateca. Ciclo cine español. (1909-1980). Sarmiento 2255.

Lunes 3: *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Patino, 1965
Martes 4: *La tía Tula*, de Miguel Picazo, 1964
Miércoles 5: *El verdugo*, de Luis García Berlanga, 1964
Jueves 6: *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán, 1971
Viernes 7: *Bilbao*, de Bigas Luna, 1978
Sábado 8: *Canciones para después de la guerra*, de Basilio Martín Patino, 1971

Domingo 9: *Bienvenido Mr. Marshall*, de Luis G. Berlanga, 1952
Lunes 10: *Asignatura pendiente*, de José Luis Garci, 1977
Martes 11: *Tristana*, de Luis Buñuel, 1970
Miércoles 12: *Arrebato*, de Iván Zulueta, 1980
Jueves 13: *Opera prima*, de Fernando Trueba, 1980
Viernes 14: *Mater amatissima*, de José Antonio Salgot, 1980

Fundación Universidad del Cine. Giuffra 330.

Homenaje a Rainer Werner Fassbinder

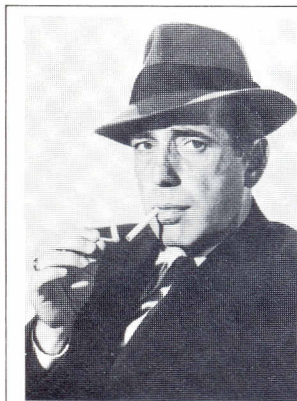
Lunes 3: *Effie Briest*
Martes 4: *Nora*
Miércoles 5: *Dioses de la peste* (Götter der Pest)
Jueves 6: *Bolwieser*
Viernes 7: *La vida íntima de Lili Marlene* (Lily Marlene)
Sábado 8: *El deseo de Veronika Voss* (Die Sehnsucht der Veronika Voss)

Ciclo cine fantástico

Sábado 15: *La marca de la pantera* de Jacques Tourneur, 1942
Domingo 16: *La cosa* de C. Nyby, 1950
Sábado 22: *La invasión de los body snatchers* de D. Siegel, 1956
Domingo 23: *La mosca* de K. Neumann, 1959
Sábado 29: *Escalofríos* de D. Cronenberg, 1975
Domingo 30: *Pacto del demonio* de Stan Winston, 1986

Viernes 7: *Octavo 51* de Julia Solomonoff, a las 20 y 21 hs. (Entrada libre)

Semana de preestrenos del cine británico. Cine Alfíl.



Anuncie en

El Amante

Llámenos al 322-7518
de 16 a 19.30 hs.

Retrospectiva (ver Lugones del 6/8 al 12/8) / Preestrenos Cine Alfíl
Jueves 6: *Rif Raff* de Ken Loach / Viernes 7: *Prospero's Book* (La tempestad) de P. Greenaway / Sábado 8: *Howard's End* de James Ivory / Domingo 9: *The Bridge* de Syd McCartney / Lunes 10: *Eduardo II* de Derek Jarman / Martes 11: *Truly, Madly, Deeply* de A. Minghella / Miércoles 12: *Naked Lunch* de David Cronenberg

LA TRIBU

UNA RADIO NO COLONIZADA
FM 88.7 MHz

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

Classic Collection

LA MEJOR

SELECCIÓN DE WESTERN

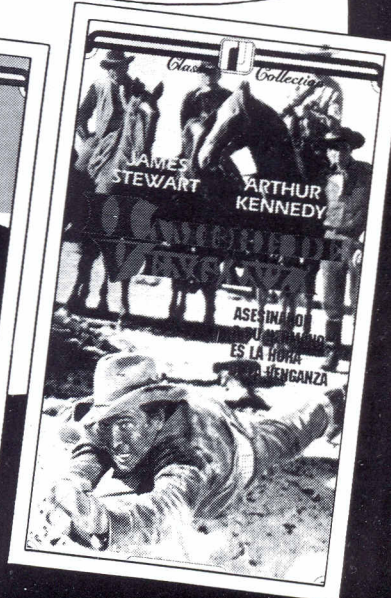
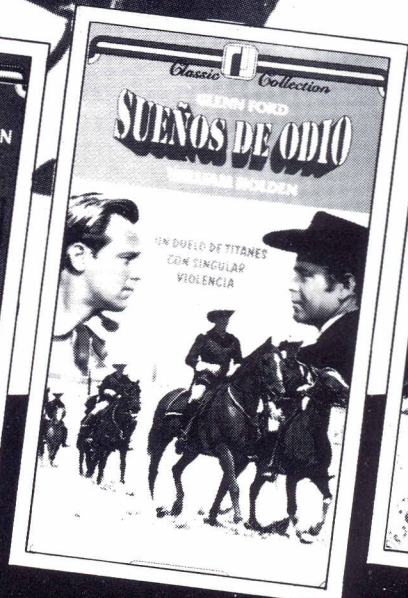
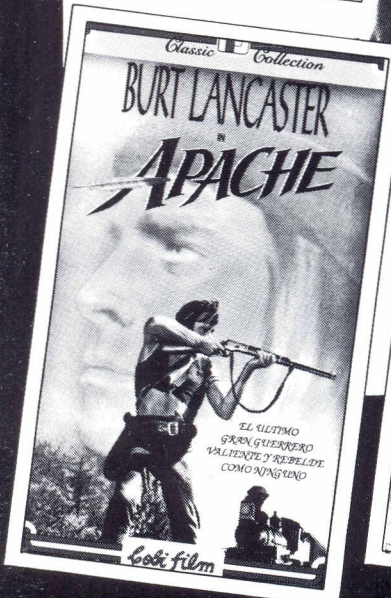
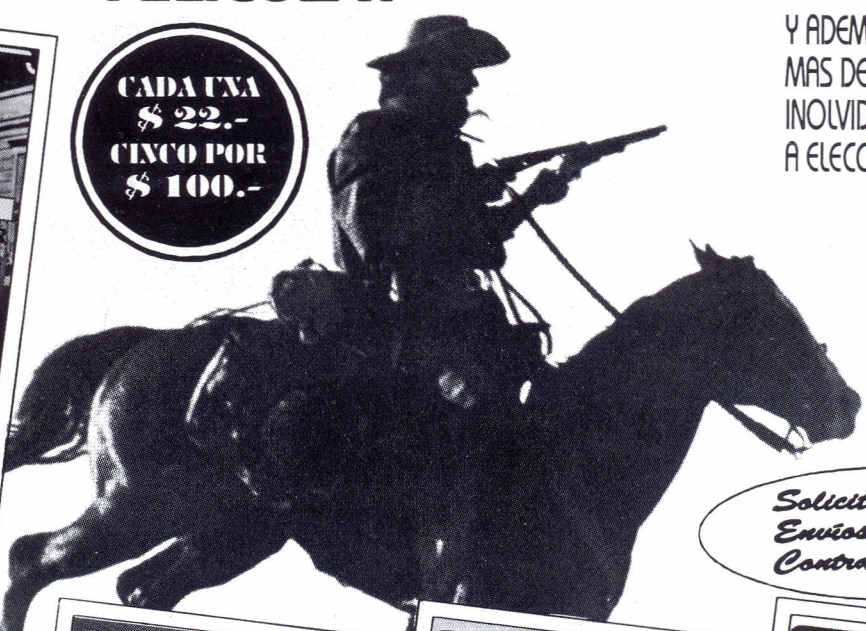
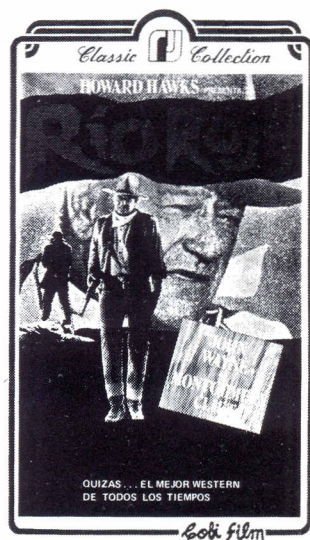
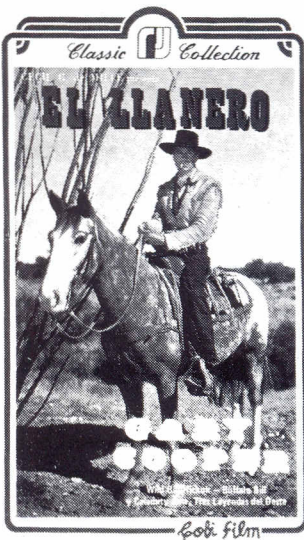
TENGA
SU VIDEOTECA PROPIA

A UN PRECIO
DE
PELICULA

CADA UNA
\$ 22.-
CINCO POR
\$ 100.-

Y ADEMÁS...
MÁS DE 100
INOLVIDABLES TÍTULOS
A ELECCIÓN

Solicite Vendedor
Envíos al Interior
Contrareembolso





VIDEO DEL ESTE PRESENTA

DE NUESTRO CATALOGO

- LOS DESCONOCIDOS DE SIEMPRE
DE MARIO MONICELLI
 - VIRIDIANA
DE LUIS BUÑUEL
 - LA NOCHE DEL CAZADOR
DE CHARLES LAUGHTON
 - CASTA DE MALDITOS
DE STANLEY KUBRICK
 - LAURA
DE OTTO PREMINGER
 - CUMBRES BORRASCOSAS
DE WILLIAM WYLER
 - RETORNO AL PASADO
DE JACQUES TOURNEUR
 - VERTIGO
 - FESTIN DIABOLICO
 - CUENTAME TU VIDA
 - Y OTRAS DE ALFRED HITCHCOCK
- Y 120 TITULOS MAS

MORIR EN MADRID

Dirigida por
FREDERIC ROSSIF



PIERRE TEULON.

Música de
MAURICE JARRE

◆ Premio Jean Vigo 1963
◆ Premio Chevallier de La Barre 1963

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
UN DOCUMENTO DE ARCHIVO
EXCEPCIONAL CON
TESTIMONIOS Y OPINIONES DE
LOS PROTAGONISTAS
MUESTRA EL FUSILAMIENTO DE
FEDERICO GARCIA LORCA

OFERTA DEL MES
A PRECIO INSUPERABLE

LAS CINCO MONEDAS
ANTOLOGICA ACTUACION
DE LOUIS "SACHMO" ARMSTRONG - DANNY KAYE

COLECCION LAS JOYAS DEL CINE
EDITADAS CON UN ESTILO INIMITABLE

R.K.V. - RENACIMIENTO - Video del Este S.A.
L.N. Alem 661 3º 7 (1001) Capital Tel.: 312-4718 Fax: 311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD Maipú 971 - Gal. del Este Loc. 29
EBO VIDEO - Maipú 570 - Capital