

Año 1 N° 8 Octubre de 1992 \$7.50.-
Uruguay N\$ 16.000

EL AMANTE

C I N E

Alien³

Jarmusch

Wenders

Carpenter

El amante

Henry

Altman

Dossier Cronenberg

Yimou

Sergio Leone

Allen vs. Farrow

Video





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 Siscioli

Antonio Rodríguez de Anca

Producción periodística

Graciela Collini y Pablo Ferreira

Producción general

Roberto Ferro



Anuncie en *El Amante*

Llame al 322-7518

De 13 a 19 hs.

Estimados lectores:

Volvimos. Modificaciones internas impidieron que el N° 8 de El Amante estuviera en la calle a principios de septiembre. Superados los problemas, aquí estamos con un mes de atraso y con un precio más alto. Esa demora provocó la acumulación de estrenos —en cine y en video—, de notas y de entrevistas. Muchas de ellas han quedado para publicar más adelante. En particular, no hay en este número nada de cine argentino, en contra de nuestra intención de hablar, bien o mal, de las películas nacionales.

Desgraciadamente, El amante (la película) no nos gustó mucho. Habría sido una buena tapa de El Amante (la revista), porque Jane March es mucho más linda que el monstruo de Cronenberg (aunque, si se lo mira con atención...).

El Amante es una revista rara. Mientras algunos dicen que no es seria y que no entendemos nada de cine, otros la encuentran demasiado complicada y pretenciosa. Un tercer grupo afirma que ambas afirmaciones son verdaderas. Lo cierto es que la crítica de cine es, en el mundo, una ocupación en decadencia. El propio cine tiene un futuro por lo menos dudoso. En ese marco casi apocalíptico, intentamos sostener una idea difusa que a lo largo de estos meses se ha aclarado un poco. No es una verdad sobre el cine la que hay que transmitir, no es un montón de datos lo que hay que publicar, no es una porción de respetabilidad lo que hay que conseguir. Más bien se trata de decir algo distinto. De cruzar pensamientos apasionados que vayan desde la erudición a la frivolidad y desde la veneración a la grosería. Curiosamente, no es fácil. Muchos años de rutina periodística y académica, un largo ejercicio de la inhibición por razones comerciales y curriculares pesan sobre nuestros ojos de lectores irritados: imaginar, acertar, entretener están afuera de esas tradiciones.

En algún lugar de estas páginas, Sergio Leone afirma que aunque el cine esté muerto, no lo está el sueño que lo generó. Desde otra nota, Eduardo Russo sugiere que el fin de la historia no será necesariamente el fin de las historias. Cuando todo ha sido dicho, la audacia y la creatividad tienen un largo camino que recorrer. Aunque, como diría Groucho Marx, ese camino pasará seguramente lejos de esta revista.

El Amante

El Amante / Cine

Estrenos: *Alien³* por Quintín / 2;
Down by Law por David Oubiña / 4;
Hasta el fin del mundo por Eduardo
Russo / 6; *Diario de un hombre*
invisible por Gustavo Noriega / 9; *El*
amante por Alejandro Ricagno / 10;
Henry, retrato de un asesino por Diego
Batlle / 12; *The Player* por Quintín y
Batlle / 14

Especial Cronenberg: *Perfil* por
Gustavo Castagna / 17; *La novela y la*
película por Eduardo Russo / 19; *Festín*
desnudo por Gustavo Castagna / 21;
Filmografía incompleta / 23

Cronenberg & Jarmusch confusión
a cargo de Rodrigo Tarruella / 26

Cine inglés por Julian Cooper / 28

Elogio del llanto ¡Y llora, y llora,
Noriega llora! / 31

Las tres chinas por Luis Gruss / 34

Clásicos: *Erase una vez en América* / 36

Woody Allen por los chismosos Lucio
y Noriega / 42

Cómo hacer una película dirige
Julian Cooper / 45

Correo / 48

El Amante / Video

Steve Martin por el cholulo Noriega /
51

Reseñas: *Morir en Madrid* / El rata /
53; *Casi una mujer* / 54; *Sublime*
obsesión / 55; *El príncipe de las mareas*
/ 56; *Senso* / 58; *La terra trema* / 59;
Hitchcock presenta / 60; *El ocaso de los*
cheyennes / 61

Terror por el horroroso Noriega / 57

Videodromo: las preferidas y las
detestadas / 62

Las buenas, las malas y las feas:
tabla de estrenos en video / 64



FOTOS:
Arriba, *Juana de Arco* de Carl Dreyer.
Abajo, *Sigourney Weaver* en *Alien³*

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Colaboraron en este número

Gustavo Castagna
Rodrigo Tarruella
David Oubiña
Eduardo Russo
Lucio Schwarzberg
Alejandro Ricagno
Augusto Costhanzo
Mariana Podetti
Gabriela Ventureira
Lisandro de la Fuente
Luis Gruss
Diego Batlle

Julian Cooper
Horacio Bernades
Diana Rodríguez
Jorge Scherer
Guillermo Ravaschino
Fernando Santamarina

Protección y consejos:
Haydée Thompson

Cadete cinéfilo
Camilo Rodríguez

Corrección
Gabriela Ventureira

Diagramación y composición
Nosotros tres

Imprenta

Impresora Americana
Lavardén 163

Fotomecánica:

Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión Linotronic:

Diseño

Distribución

Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.
Moreno 794 9° piso. Capital
Interior: DISA S.A.
Luis Sáenz Peña 1836. Capital.

Demasiado color distrae al espectador.
—Jacques Tati

La gloria de Ripley

por Quintín

Hacer pronósticos sobre la historia del cine puede resultar peligroso. Por ejemplo: "Las historias del cine podrían prescindir de Samuel Fuller y su obra" (Homero Alsina Thevenet, *Cine sonoro americano*). Por eso aquí va otro: Sigourney Weaver tendrá un lugar en la historia del cine como la teniente Ripley de la trilogía de los aliens. Si bien Weaver llamó la atención en *Alien* (Ridley Scott, 1979), donde era sólo la segunda en el reparto, detrás del inexistente Tom Skerritt y fue candidata al Oscar por *Aliens* (Cameron, 1986), es en *Alien*³ donde alcanza una estatura de heroína que no admite comparaciones. La naturaleza de Ripley siempre fue dual: una mujer que se parece en todo a un hombre pero sigue siendo una mujer. Pero si en las dos primeras de la serie, su naturaleza femenina se manifiesta de manera tangencial (en la gran escena de semidesnudo y erotismo con el alien, en el cariño hacia la pequeña Newt), en la tercera es la mujer de un hombre y de un alien y la futura madre de otro. Al mismo tiempo, es aquí donde Weaver/Ripley tiene más aspecto de hombre: sigue siendo demasiado flaca, alta, con los pómulos salientes, pero ahora está rapada, con doce años más que en *Alien*, en un uniforme menos atractivo y en medio de una comunidad masculina. En otro aspecto, la evolución del personaje será también espectacular: Ripley es una blanca de clase media alta, educada con la ética de la profesionalidad y del cumplimiento de las reglas. En *Alien* y *Aliens* aprendía a trabajar como un cosmonauta, a pelear como un soldado y a convertirse en una sobreviviente. Aquí aprende a morir como Juana de Arco. Por último, aterrorizada y rabiosa enemiga de los monstruos, se acercará más allá de todo límite a la especie maldita, compartirá su suerte y, al mismo tiempo, será ella misma un alien, una extraña en el planeta en que ha aterrizado (¿planetizado?). La fuerza, la inteligencia y la ternura de Weaver/Ripley estaban preparadas para mucho más que la ingeniería y la disciplina militar. Tenían un destino de profundidad y de gloria. El primer *Alien* (1979) era la última película de la era 2001, con la nave espacial como metáfora del mundo, acechado por el mal insondable encarnado en el monstruo. *Aliens* (1986) era la película reaganiana que adelantaba la Guerra del Golfo. *Alien*³ es, entre otras cosas, la película del SIDA: el mal que ataca desde adentro y que amenaza destruir el mundo. Ripley, puritana pero embarazada del alien (y que al mismo tiempo ha tenido relaciones sexuales por primera vez en el relato), grita que es imposible que eso le esté pasando a ella. Y para seguir con las metáforas, como señala Amy Taubin en la revista británica *Sight and Sound* (que trae en la tapa la foto de Weaver con la leyenda "¿Quién es el alien?"), la película habla también de los derechos de la mujer al aborto, del derecho a matar a la criatura que lleva en su interior, en contra de los intereses de la muy conservadora Compañía. Taubin también señala con acierto que la afirmación de un prisionero ("La Compañía piensa que somos la escoria y no le importa la muerte de uno de nuestros amigos") representa la protesta de los

homosexuales contra la indiferencia de la sociedad frente al SIDA. Las metáforas de *Alien*³ no son una interpretación caprichosa sino que forman parte de la manera en que se concibió la película. Cuando el novelista William Gibson fue convocado para colaborar, se sorprendió al oír que los productores y guionistas Walter Hill y David Giler se pasaban discutiendo sobre la metáfora del alien. "Esperaba encontrar este tipo de discusión de los subtextos entre académicos, nunca entre productores" (*Cinefantastique*, EE.UU., junio de 1992).

La saga de los aliens, una de las pocas grandes leyendas fabricadas por el cine, es un vaivén entre la continuidad y las alteraciones. La continuidad está sostenida por las características físicas de los aliens, la insistencia en los espacios cerrados, túneles y pasadizos, por la ineptitud de los que están al mando y por la trayectoria del personaje de Ripley y su pesadilla. La primera parte no sólo transcurre en el futuro, sino que intenta describirlo (el vuelo de la nave y los chiches tecnológicos se muestran como si fuera *Viaje a las estrellas*, se dan detalles sobre una organización social diferente). En la segunda, los marines, a pesar de algunas armas futuristas, son los marines de ahora. En la tercera, no hay más astronautas ni soldados: sólo Ripley y una colonia de prisioneros que profesa un cristianismo medieval. Más que una cárcel, se trata de un monasterio. La tecnología disponible es apenas de mediados de siglo, la suficiente para no hacer ridículo el anacronismo. Los presos deben enfrentar al alien como si fuera el diablo: sin armas y con la sola ayuda de la fe.

El sentido político de la segunda parte invierte la situación de la primera, cuando la intención de la Compañía de traer el bicho, sacrificando a sus propios empleados, se transforma en una cruzada patriótica de exterminio que sólo un ejecutivo ambicioso e individualista intenta sabotear (aunque la debilidad del capitán y el poder de ese ejecutivo hacen pensar en otra interpretación, lo cierto es que el gobierno y la Compañía aparecen diferenciados). En la tercera, la Compañía vuelve a ser malvada y es, por primera vez, todopoderosa. Los presos son los desposeídos de la Tierra, las víctimas de una situación que los deja fuera del sistema. Los navegantes de *Alien* (especialmente los que no eran oficiales) también lo estaban, pero no parecían advertirlo. Los de *Aliens* eran los defensores del sistema. La progresión política corresponde a los tiempos históricos norteamericanos: Reagan, Bush, ¿Clinton?

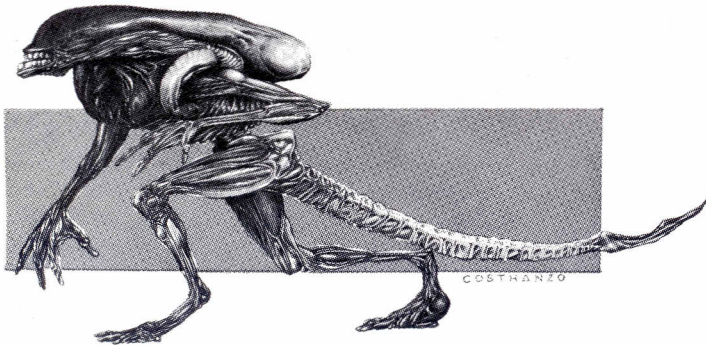
Para salvar el bache sobre la política de la Compañía (es decir, reactualizar la idea de que la Compañía quiere rescatar al monstruo y no destruirlo, algo absolutamente necesario para la trama), el relato sobre la segunda parte será alterado por boca de Ripley que describirá la misión de los marines con el título de una película de John Ford ("They Were Expendable", es decir: eran prescindibles), una falsedad que retoma la frase que se lee en la computadora de *Alien* y que se refiere a la tripulación del primer viaje. En realidad, poco importa, ya que lo que la película actual

rescata y expande de una primera parte políticamente inerte es la relación íntima de Ripley con el alien (u otro alien, o los aliens, da igual). Esta relación, como veíamos, tiene un sentido más profundo y más interesante que el del políticamente sesgado segundo capítulo, en el que la obviedad del discurso xenófobo y militarista (la película termina con la nena haciendo la venia) es una superficie sobre la que el relato se desliza sin dificultad, aunque paga el precio de cortar el vínculo con el Otro al definirlo como lo radicalmente diferente.

En *Alien³* explota una visión apocalíptica, el sentimiento de que ha terminado la era de lo humano. Esos oscuros prisioneros del espacio —todavía más desamparados e infantiles que los infantes de marina de *Aliens* y los marinos mercantes de *Alien*— son los últimos restos de una civilización que está a punto de ser devorada por las fuerzas más tenebrosas pero, al mismo tiempo, ya ha caído para siempre en las garras del totalitarismo. Los hombres, condenados para siempre a recibir órdenes de una maquinaria burocrática y todopoderosa, no pueden distinguirse de los andróides. Lo curioso es que esta visión nace de la puesta en escena de la segunda parte, porque a pesar de las restricciones que provienen del argumento, la naturaleza de la opresión deja de ser psicológica para transformarse, Cameron mediante, en otra cosa, que la tercera parte pondrá en evidencia.

En *Alien³*, el terror de *Alien* deviene horror después de haber atravesado la paranoia de *Aliens*. Ese cuadro de desolación definitiva, de abandono de toda esperanza y de nacimiento de una resignada melancolía culmina en el gesto misterioso y ambiguo de Ripley, que en medio de la caída en la que se sacrifica inútilmente para salvar al mundo, ve nacer el alien de su pecho, y se aferra a él como si intentara no dejarlo escapar pero también como si quisiera protegerlo o acaso amamantarlo. Es el único gesto íntimo de las tres películas: la relación sexual fue sólo higiénica, las caricias a la nena y al gato, apenas convencionales. Veinticuatro años después, ese gesto maravilloso libera al cine de la huella de *2001 odisea del espacio* (Kubrick, 1968) y de su metáfora barata y pomposa edificada sobre la idea de un progreso abstracto y de un futuro falsamente atractivo. Ese gesto le permite volver la mirada hacia su única fuente posible: el abismo interior y los lazos con un pasado concreto y misterioso.

Alien³. EE.UU., 115', 1992. **Dirección:** David Fincher. **Productores:** Walter Hill, David Giler. **Intérpretes:** Sigourney Weaver, Charles Dance, Charles S. Dutton, Paul McGann, Brian Glover, Ralph Brown, Lance Henriksen.



Segunda rueda

¿Qué ocurre cuando una película que basa buena parte de su poder de seducción en el suspenso y la sorpresa se ve de nuevo, conociendo todo lo que va a pasar?

Hacer esa experiencia con la serie de los *Alien* puede ser instructivo. Si tuviera que medir la calidad de cada una de las tres por el impacto de la primera visión, el orden sería seguramente *Alien*, *Alien³*, *Aliens*. Después de verlas por segunda vez, en un caso después de más de diez años, la sorpresa es mayúscula: *Alien* es la peor de las tres, la única que aburre por momentos, la menos rica cinematográficamente. Y complementariamente, *Aliens*, detrás de su parafernalia militarista, oculta un relato impecable, en el que el primer monstruo aparece recién después de una hora de proyección. Su revisión es absolutamente placentera. Tal vez porque no contiene verdaderas sorpresas y admite ser

contada sin anticipar los golpes de efecto. *Aliens* es pura acción, lo que no quiere decir pura violencia y suspenso. Es la más contemporánea en un sentido: está podada de tiempos muertos, de explicaciones. *Alien*, en cambio, abunda en tomas de la nave espacial, su vuelo, sus comandos, en escenas chatas y mal resueltas. Es una de las últimas películas en las que la tecnología espacial tenía un atractivo propio. Su eficacia radicó, en el momento de su estreno, en que mezclaba esa etapa cienciaficcionalista y astronáutica (¿qué?) para introducir, con toda potencia, a un nuevo tipo de criatura. La irrupción del alien rompiendo el pecho de John Hurt es la gran entrada en escena del verdadero monstruo: los efectos especiales. Pero vista doce años más tarde, resulta una película que abusó de nuestra ingenuidad y nos tomó desprevenidos. *Alien* resulta muy inferior a su fama y Ridley Scott un

realizador bastante poco creativo, decorados aparte. No es que *Alien* haya envejecido. Tal cosa no existe: sus defectos existieron siempre. No hay que echarle al tiempo la culpa de nuestro mal gusto. Recíprocamente, la escena de la bombacha sigue teniendo la sugestión y la carga erótica de siempre. Si la destreza de Cameron, director de *Aliens*, se ratifica en la segunda vuelta, la de David Fincher brilla en la revisión con sus planos bajos, las tomas subjetivas desde el alien y el mejor seguimiento de Sigourney Ripley, aspecto en el que Cameron no creyó demasiado a pesar de la candidatura al Oscar. *Alien³* se puede volver a ver y disfrutar de su épica oscura, de su clima opresivo, aunque el montaje sincopado y la necesidad de que la acción no pare y de que el monstruo muera más de una vez irriten como sucede con todos los clichés del cine concebido para que los telespectadores no hagan zapping.

Q.

Un mundo triste y hermoso

por David Oubiña

“Hay que seguir moviéndose”, dice Zack o Jack (poco importa), mientras los persigue la policía a través de los interminables pantanos de Luisiana. Un disc jockey desocupado y un macró incompetente, fugitivos de la ley. Como Willie y Eddie, en *Stranger than Paradise*, los protagonistas de *Down by Law* son dos náufragos viajando a la deriva. Y también aquí la tripulación se completa con el tercero incluido / excluido: un taurino italiano, llamado Roberto, que desconoce el idioma. No son éstos los únicos puntos de contacto entre ambos films y, si Jarmusch insiste sobre las mismas obsesiones, se debe a la coherencia de su estética. Pero el infinito viaje por la carretera se ha transformado en una desvariada huida a campo traviesa. La road movie es aquí, más que nunca, una fuga. Antes, la travesía era la forma de clausurar el pasado; en *Down by Law* el movimiento continuo posterga indefinidamente las utopías a las que se ha aferrado el vagabundo.

No hay nada que esté esperando al final del viaje y, sin embargo, no pueden cesar de moverse. Escapar. Y no sólo de la cárcel: “no podemos vivir siempre en el presente”, dice Zack o Jack (no importa cuál). Un film de engaños y de mitómanos. Jack alucina una recepción apoteótica para cuando salga de prisión; Roberto dibuja una ventana que ignora el muro de la celda y Zack afirma que el pantano termina en alguna parte aunque no hacen otra cosa que moverse en círculos. Todo sucede en un eterno presente puntual. Si las situaciones se repiten —como se repite el paisaje monótono de las marismas— no es porque estén conectadas sino porque no encajan entre sí y, entonces, sólo pueden acumularse. Nada ni nadie parece estar en su lugar. Roberto posee el don de la inoportunidad. Anota aplicadamente en su libreta todo lo que escucha, como si se tratara de lecciones de vida. Pero, en verdad, su improvisado manual no es más que una recopilación de

frases hechas que nunca logra repetir en la ocasión apropiada. Claro que Roberto es extranjero y, para él, esos apuntes cobran el valor de un mínimo anclaje cuya pérdida lo dejará desamparado: “allí está todo lo que sé”, dirá en su desconsolado inglés de inmigrante. Jack y Zack, en cambio, no saben nada, pero además, no les interesa saber nada. Ninguna ambición los anima y su único discutible talento es la capacidad de aislarse de aquellos que los rodean. Aunque hablan constantemente, sus diálogos tienen el mismo efecto de incomunicación que la media lengua de Roberto; la verbosidad no es más que una forma de hacer tiempo. Y sobre todo, hablan para no decir nada, porque no tienen nada que decir. Hablan solos. En realidad habría que decir: hablan porque están solos. Alienados como Meursault, el protagonista de *El extranjero*, carecen de toda consistencia. A su manera, ellos también son dos desterrados, porque el destierro es —sobre todo— una condena al sinsentido, que niega a los actos el alivio de tramarse en una historia.

¿Cuál es la historia en *Down by Law*? Jarmusch ha declarado que no escribe sus guiones sobre un argumento sino a partir de una acumulación de detalles. Entonces, ¿cuál es el significado de estas imágenes?, ¿qué las organiza? “Comedia negra neo-beat”, ha definido su autor; pero esto no dice mucho. En realidad no hay mucho para decir. Si resulta difícil leer estas imágenes tan elementales, es porque no hacen sistema. Jarmusch evita meticulosamente toda focalización; nada destaca: “Cuando uno pone un gran primer plano sobre la pantalla, tiene un significado. Es un tipo de manipulación que se supone significa un gran momento”. Ningún gran momento, entonces. Estas imágenes son el negativo de la imagen clásica; Jarmusch trabaja con descartes: personajes marginales, tiempos muertos, acciones triviales. Lo

insignificante. Hay que evitar la tentación de buscar algún sentido oculto detrás de lo evidente. En cuanto se encuentra el valor simbólico de un momento se hace posible establecer conexiones, conectar implicancias, extraer moralejas; pero lo que aquí está ausente es la idea de totalidad que subyace al sentido. “Entero es lo que tiene principio, medio y fin”, afirmaba sabiamente Aristóteles. Que este film, al igual que *Stranger than Paradise*, pueda ordenarse rigurosamente en tres partes, es más una paradoja que una pretensión de organicidad. Nada remite a alguna forma de causalidad: un acontecimiento no deriva necesariamente en otro; los hechos son partículas suspendidas en el vacío y conectadas por los nexos débiles del azar. Sólo pequeños enigmas inútiles,



sin explicación, agujeros en un tejido deshilvanado. Una historia, para el cine de Jarmusch, no es un encadenamiento cerrado; es una secuencia que nunca deja de contarse, sin contar nunca nada. Sólo la incorporación de un agente extraño resuelve la continuidad de un relato que no podría concluirse por sus propias tensiones internas y que, de otra manera, no interrumpiría su lacónico trayecto. La resolución por vía de un *deus ex machina* es el único final posible: en la película anterior, un dealer que confundía a Eva con su contacto y le entregaba un sobre lleno de dinero; en *Down by Law*, la solitaria hostería que aparece en medio de la nada, y cuya dueña —Nicoletta— no sólo da asilo a los fugitivos sino que además se enamora de Roberto.

Roberto decide casarse con Nicoletta. Ha encontrado un objetivo en la vida, o lo que es lo mismo: una causa. Alguien de quien ocuparse y alguien que se ocupe de uno. Ligarse a alguien, de eso se trata. Quebrar la estructura de acción y reacción que rige el comportamiento, de eso se trata. Roberto (que había sido descubierto al hacer trampa con las cartas y que fue enviado a prisión por matar a uno de sus perseguidores arrojándole una bola de billar) enuncia con implacable lógica la teoría del principio de acción-reacción: “Ustedes tiran bolas a mí, yo tiro bolas a ustedes”. Sin embargo, él posee cierta capacidad de adaptación al medio. Indudablemente, son Zack y Jack quienes ponen en práctica este principio y, de hecho, la única comunicación que establecen entre ellos se estructura alrededor de ese impulso.

“Hay que seguir moviéndose”, repite Zack o Jack (qué importa ahora); pero ¿hacia dónde?: ¿el camino del Este o el del Oeste? Ambos parecen conducir a ninguna parte y, en última instancia, lo mismo da uno que otro. Nicoletta no acierta a indicarles por dónde tomar, se le mezclan las direcciones. Pero es que, de la misma manera, Jack y Zack son reversibles. Roberto los confunde permanentemente y no sólo por el parecido de sus nombres, sino porque es imposible pensar en uno sin evocar al otro. Igual que Hernández y Fernández —los acompañantes de Tintín—; igual que Hugo, Paco y Luis —los sobrinos del Pato Donald—; Jack y Zack funcionan como una unidad simbiótica. Pero si Hernández y Fernández se ratifican mutuamente con la redundancia de una tautología y los patitos son los fragmentos de un discurso que se enuncia colectivamente, en cambio, Jack y Zack introducen el antagonismo en el seno de la identidad. Y aun cuando sea indiferente ir hacia el Este o hacia el Oeste, bastará que Zack proponga una dirección para que Jack insista sobre la contraria.

El otro es imprescindible porque la construcción de la propia identidad se da por la negativa. Nunca accionan sobre las cosas; sólo ponen énfasis para reaccionar. Ni siquiera son complementarios como Eddie y Willie, que repiten una estructura de liderazgo y sumisión en donde cada uno cumple un comportamiento asignado de antemano. Se trata de caracteres sin un perfil propio; son funciones que operan por oposición mutua. Como Vladimiro y Estragón, los vagabundos de Beckett, que moldean sus roles en un sistema de vasos comunicantes; como las manos de Escher, que se dibujan en espejo, mutuamente; así, Jack y Zack son el anverso y el reverso de una moneda que no tiene derecho ni revés. Jack lleva una chaqueta que no le queda y Zack tiene un saco que le iría bien a Jack. Todo el secreto consiste en no elegir primero; porque una vez que se ha mostrado el juego se está expuesto. La paradoja de estos desolados es que



rechazan la compañía por miedo a la traición. Si el film resulta amargamente gracioso es por la exasperación del absurdo. Los desganados de *Stranger than Paradise* son aquí, definitivamente, dos derrotados. Imposible identificarse con ellos; ¿cómo identificarse con estos sujetos grotescos? Pero a la vez, ¿qué es lo que convierte en interesantes a estos personajes patéticos? Es que, con todo (ante todo), Jarmusch ama infinitamente a sus criaturas. Él mismo ha dicho a propósito de su anterior film: “Me gustan estos personajes. Su aceptación de las cosas tal cual son es importante para mí. Están alienados, pero no están matándose para mejorar sus condiciones de vida. Están buscando algún cambio, un juego de cartas diferente o simplemente algo”.

Al principio del film se presentaba en paralelo a los dos personajes, señalando las equivalencias que organizaban sus vidas. Más tarde se conocerán en prisión y escaparán juntos. Ahora se hallan frente a una encrucijada de caminos. Los cruces son siempre azarosos y frente a la bifurcación, cada uno tomará una dirección distinta. Este gesto, que los deja aun más solos, es justamente la confirmación de que lo único que atesoran son ausencias. Zack y Jack se separan porque —como dice Roberto— “los finales felices son de los cuentos para niños”. Y porque —como todo el mundo sabe— luego de cruzarse en un punto las paralelas se separan.

“Un mundo triste y hermoso”, canta alguien. Y poco



Bajo el peso de la ley (*Down by Law*), EE.UU., 1986. **Guión y Dirección:** Jim Jarmusch. **Productor:** Alen Kleinberg. **Fotografía:** Robby Mueller. **Decorados:** Jamet Densmore. **Vestuario:** Carol Wood. **Montaje:** Melody London. **Música:** John Lurie y canciones de Tom Waits y Naomi Neville. **Intérpretes:** Tom Waits (Zack), John Lurie (Jack), Roberto Benigni (Roberto), Nicoletta Braschi (Nicoletta).

Hasta el fin del mundo

De un viaje a otro

Un diario de ruta

por Eduardo A. Russo

Los apuntes que siguen no aceptan otra forma que la fragmentaria. *Hasta el fin del mundo* es una película monumental en varios sentidos, que despierta certezas y perplejidades de las que intentaremos dejar constancia en lo que sigue, destacando desde ya su *importancia* para el cine en los 90. Trataremos, al menos parcialmente, de brindar algunos *argumentos* sobre ella.

Wenders, en el océano de los relatos

Cuando en 1894, William Paul y Birt Acres patentaron en Inglaterra uno de los tantos aparatos que casi inmediatamente competirían con el luego triunfante Cinematógrafo Lumière, parecían tener algo en claro. En la Oficina de Marcas y Patentes describieron su invento como una máquina que servía para “contar historias mediante la proyección de imágenes animadas”. Pocos años después, el cine se convertía en el instrumento de nuestro siglo para que una cultura cada vez más abarcativa creara sus propias ficciones, para que millones de personas nadaran de un nuevo modo en lo que las milenarias antologías sánscritas denominaron bellamente como “el infinito océano de los relatos”. Desde sus inicios en los comienzos de los 70, Wenders fue un autor a tomar en cuenta. Primero aspirante a pintor, luego crítico de cine, arribó a la realización con un dilema constante. Hace pocos años, en una conferencia, lo explicaba así: “para mí, como cineasta, contar significa siempre vencer y constreñir a las imágenes”. Todos sus films han estado atravesados por una tendencia a la *fijeza* de las imágenes, por una parte, y la necesidad de *movimiento* propia del cine, que lo liga inevitablemente a la narración. Narración o descripción: ése es el problema. En momentos felices (*Alicia en las ciudades*, *En el curso del tiempo* y buena parte de *El amigo americano* y *París, Texas*) las imágenes *fluyen*, y arman un relato al que nos incorporamos, haciéndolo memorable. En otras oportunidades (*Verano en la ciudad*, *Movimiento falso* o *Las alas del deseo*) la descripción no decanta en relato y ciertos estancamientos mortíferos empiezan a minar sus films. Ahora bien, *Hasta el fin del mundo* es, ante todo, el logro de alguien que ha encontrado una *forma de narrar*, haciendo un film que simplemente cuenta una historia. Seguramente habrá quienes no se lo perdonen pero, como decía el viejo Homero, al final de su película anterior: hemos embarcado. Y para navegar, conviene deshacerse del lastre.

Paseo por la aldea planetaria

Dice Wenders que ésta es su última película itinerante. En parte es así: involucra un cambio rotundo en sus *lugares de ficción*. Toda *road movie* convierte al viaje en *expedición* al encuentro de lo desconocido. *Hasta el fin del mundo*, con su recorrido global, hace del viaje un *paseo* donde las paradas predominan sobre los trayectos. Poniendo en escena la aldea planetaria que alguna vez profetizó Marshall McLuhan, donde televisión e informática extienden por todo el globo el sistema nervioso de la humanidad, Wenders lleva al límite la traslación de personajes, anulando *la experiencia misma del*



viaje. París, Lisboa, Berlín, Moscú, Pekín, Tokyo, San Francisco y Australia central son *contactados* de inmediato por los personajes. Excepto el último lugar, los anteriores son ambientes que dan cuenta de un universo de simulacros exacerbados y sospechosamente similares. Destaquemos algunas *estaciones* de este viaje hasta el fin del mundo.

Un continente de punta a punta: Eurasia, de Lisboa a Pekín. Pasando por París, Berlín, Moscú, aunque no necesariamente en ese orden (nótese hasta la ruptura con la noción de itinerario, se viaja por *saltos*). Advertimos que se traspasa una frontera porque una computadora nos lo informa de modo cortés. Como en paradas sucesivas —Tokyo y la Costa Oeste de USA— el viaje conforma una biografía cinematográfica de los anteriores films wendersianos. París, de toda una parte de *El amigo americano*; Berlín, de *Las alas del deseo*; Lisboa, de *El estado de las cosas*; la West Coast de *Hammett* y *Nick's movie*, además de parte de *París, Texas*; Tokyo de *Tokyo-ga...* pero sigamos la trayectoria; dejando el continente, arribamos a:

Estación Japón: Tokyo de los 90: la cultura del simulacro por excelencia. Todos los televisores del mundo reproduciendo al infinito las mismas imágenes. Pero también el Japón de Ozu. Aquí, el anciano Chishu Ryu —actor dilecto de Yasujiro Ozu— lidera una escena entrañable.

Interludio en la Costa Oeste: La América soñada por WW en otros tiempos es aquí lateral. Si en anteriores films el *sueño de América* guiaba al imaginario wendersiano, aquí es una parada menor. El epicentro del viaje, un punto de llegada (para lanzarse a *otro viaje*) será la región desértica de Australia Central.

En la tierra de los sueños: Isla inmensa, fuera del tiempo, donde hasta hace poco los aborígenes vivían igual que hace 40.000 años, es el lugar donde Peter Weir filmó *La última ola* (la presencia de David Gulpilil en *Hasta el fin del mundo* nos lo recuerda a cada instante) y donde Herzog rodó *Donde sueñan las hormigas verdes*. Hasta aquí, no recordamos que WW haya incorporado un solo sueño a la trama de sus films. En éste lo hace de modo crucial, aunque la versión resumida que llega a nuestro país (también un fin del mundo) los ha cercenado por completo. Es precisamente el punto de partida de ese otro viaje que Wenders, desde ahora, parece querer emprender.

Los viajes de Claire

Hasta aquí el recorrido, pero ¿quién viaja? Una mujer, Claire (Solveig Dommartin), y lo hace siguiendo a un hombre, Sam (William Hurt), como una Penélope —la metáfora es de WW, en los últimos años ferviente lector de *La Odisea*— que larga el tejido y se lanza tras su Ulises. Con la diferencia de que en este caso los argonautas la siguen a ella. En primer lugar está Gene (Sam Neill), ex amante de Claire y escritor trabado que la necesita para que *le dé historias*. Luego Philip (¿por Marlowe?), interpretado por Rudiger Vogler de modo

magistral; es un detective de segunda en la era en que los *chips* de industria vietnamita revolucionan a los pesquistas planetarios. Además, Claire se ha ligado con Raymond y Chico, dos delincuentes de historietas que acaban de asaltar un banco y le dejan la custodia de un bolso repleto de billetes casi inservibles en el apogeo del dinero electrónico. A su vez, Sam es perseguido por un cazador de recompensas australiano. Juntos o separados —excepto Raymond, que queda en alguna parte— arriban a Australia, donde el Dr. Henry Farber (Max Von Sydow) prepara el *experimento* que hará ver a su esposa ciega, Edith (Jeanne Moreau). Ambos son los padres de Sam, quien ha recorrido el mundo portando un extraño aparato que inventó su progenitor, una *máquina de ver*. Con choques, cruces, encuentros y desencuentros *Hasta el fin del mundo* se desliza en el *placer de narrar* del mejor Wenders, que se estaba haciendo extraño. Y lo hace con imágenes deslumbrantes, que respiran vida, tanto como en otras oportunidades formulaban un *canto del ci(s)ne*: la queja agónica de un cine que hoy nos es imposible filmar.



Imágenes, imágenes

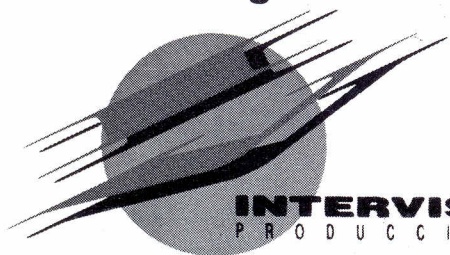
¿Cómo podemos acceder en los 90 a filmar *imágenes verdaderas*, aquellas que como quería el viejo John Ford, nos hagan creer que estamos ante “*The real thing*”? La pregunta por la imagen desvela desde hace años a WW, que aquí ensaya algunas respuestas. Así como las referencias al pasado abundan en su filmografía de los 70 (los cines agonizantes de *En el curso del tiempo*, la prehistoria cinematográfica en lo regalos de Ripley a Jonathan en *El amigo americano*) y en los 80 el discurso sobre la *imposibilidad* del cine (con su epítome en *El estado de las cosas*) marcó sus películas, ahora WW parece haber encontrado la vieja fascinación de contar historias en imágenes a partir de un nuevo imaginario, donde los *videogames*, la TV y sus nuevas modalidades, junto a la informática, abren universos insospechados. El viejo odio wendersiano a la TV se ha transformado en una transacción crítica. La “enfermedad de las imágenes”, la inflación imaginaria que por saturación *trivializa* todo lo que da a ver, puede ser contrarrestada obteniendo, con *los nuevos medios*, imágenes *significativas*. En *Hasta el fin del mundo*, Wenders pone en acto esta obsesión por la degradación o rescate del valor de la imagen en dos planos. Primero, en lo técnico, incorpora al cine el registro de imágenes electrónicas en HDTV (la TV de alta definición diseñada por la Sony-NHK) para *mostrar* los sueños de sus personajes en el film. Lamentablemente, no son incluidos en la versión

exhibida en la Argentina; sólo nos resta *soñar* con ellos. Y segundo —y aquí se juega una apuesta fuerte en lo ficcional, que podría haber resultado irrisoria o cambiado el registro del relato hacia el género ciencia ficción, aunque lo resuelve exitosamente— incluyendo la *máquina de ver*.

Así como en otras oportunidades Wenders repasó el cine del pasado, o casi sucumbe creyendo que no podría haber cine en el presente, hoy piensa otra cosa. Hace poco afirmó: “no se puede decir que todo lo que reemplace al cine sea el horror. No creo ser fatalista, y repudio ser nostálgico”.

Aunque WW hoy hable más francés, es alemán y —como él mismo lo recuerda— su patria es su lengua. “La *Sehnsucht*, la nostalgia, es la *Sucht* del *sehen*: la enfermedad del ver”, señaló alguna vez Jean-Paul Dollé, leyendo a su modo la filosofía alemana. Como Wenders *piensa* también con sus ficciones, idea una curiosa y algo siniestra máquina que pudo haber sido imaginada por Bioy Casares. Una mínima invención de Morel menos catastrófica pero igualmente nociva, que enceguece al que *toma la imagen*, para luego otorgársela a los ciegos, previa extracción de la imagen de la memoria del que la registró. La máquina tan revolucionaria como *nostálgica* es aplicada a Jeanne Moreau, quien ve algo así como un *álbum familiar* (¿hay un uso más nostálgico de la imagen?) y luego, al filo del milenio, muere. Momentos extraños en la obra de Wenders, que abren otros campos a sus ficciones, más *prometedores* que muchos de los anteriores. “La función de quienes, como yo, hacemos cine es más bien crear confianza para una historia que comienza.” Con *Hasta el fin del mundo* algo distinto empieza en su cine.

Porque lo importante es la imagen



- En Post Producción:
 - Centro de edición U-Matic High Band SP con Time Code Configuración A/B Roll
 - Generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Cromo Key, Dinamic Tracking y titulación.
 - Consola de audio con más de 3500 efectos sonoros en compact Disc.
 - Centro de edición multiformato, con editor multievento S-VHS, HI8, U-Matic SP.
- En exteriores:
 - Cámaras de 3 CCD con unidad controladora de cámara y video cassettera portátil U-Matic High Band SP
 - Unidad Móvil con switcher (configuración estudio)



para obtener el amor de su padre; reunir, *in effigie*, a su familia. Será, al final de la película, el expulsado de las curiosas aunque vitales relaciones que los otros personajes tejen gracias a Claire-Penélope. A la vez, otra historia de amor —de film, en una de las escenas más emotivas de toda la obra de Wenders— y esta vez, sin monólogos. Figuras complejas, que se arman a partir de la relación esencial de *solidaridad* que siempre anima a los personajes wendersianos. Hay en ellos una condición casi *angelical*, que los lleva al compañerismo

Los dos fines del mundo

Ambigüedad de los títulos, *Hasta el fin del mundo* remite al confin del planeta —ése no-lugar que es el desierto australiano, opuesto en su ascetismo a todo el abarrotamiento imaginario de las paradas anteriores, un sitio donde la imagen sólo puede ser *interior*: la de la memoria, la de los sueños— y además, refiere al fin del mundo. Como remisión a aquel proyecto frenado de *El estado de la cosas* (la *remake* de *The Day that the World Ended*, de Roger Corman) aquí cierto satélite nuclear hace posible la amenaza de una catástrofe total, aunque en ese 1999 Wenders imagina un apocalipsis *light*, tranquilo, sin histerias. En ese sentido, la acotación de Chico ante el caos electromagnético es ejemplar: “es el fin del mundo. ¿No?”. Podrá ser el fin de la historia, pero Wenders no es Fukuyama: lo que le interesa es la continuación de *las historias*. Incluso después del fin del mundo.

El futuro cercano y los amores posibles

Ambientado al filo del milenio, *Hasta el fin del mundo* es cualquier cosa menos un film “de anticipación”. Lejos de las fantasías futuristas del tipo *Blade Runner*, aquí de lo que se trata es de mostrar a hombres y mujeres iguales a nosotros, que viven en un mundo ligeramente adelantado a nuestro tiempo, pero que poseen unas condiciones similares a las presentes, aunque algo potenciadas. Pleno de *gadgets*, el film no cede sin embargo a la coartada de los efectos especiales: son medios de comunicación ligeramente perfeccionados, que permiten a los personajes encontrarse y desencontrarse, que *median* entre ellos, que interponen imágenes y palabras. El amor en la era telemática. *Hasta el fin del mundo* es una película de amores cruzados; y no sólo los del triángulo Claire-Sam-Gene. Hay toda una red que liga a la historia de este film con aquellas de Ozu, donde las familias se agrietan lenta, inexorablemente. Sam —no sabemos cómo, pero lo ha hecho— ha dejado a su esposa e hijos. Procura dar imágenes a su madre

incluso en la rivalidad.

Mirar, volar, soñar

Un antropólogo, Edgar Morin, alguna vez señaló la cercanía que hay entre dos inventos que han cambiado la fisonomía del siglo veinte: el cine y el avión. Creados con pocos años de intervalo, ambos sirven a los hombres para despegar, física o espiritualmente, de la tierra. Los dos provocaron consecuencias pasmosas. Y en algunos cineastas, se posibilitó en ciertos momentos una mirada aérea —que antes era la de los pájaros o los ángeles—.

En el inicio de *París, Texas*, es un águila que se posa sobre un peñasco del desierto del Mojave el soporte del primer *punto de vista* del film. En *Las alas del deseo*, la mirada de los ángeles comanda todo el inicio de la película. Flotante, móvil, aérea. En *Hasta el fin del mundo*, Wenders inicia su historia *mirando el planeta desde arriba*; allí empalma el fin, con Claire como *observadora* de los océanos (¿de historias?) trabajando para *Green-space*. Ese que se descuelga en el fondo del laboratorio espacial, tímidamente cabeza abajo, mientras ella festeja su cumpleaños, parece ser WW. Como un anti-Hitchcock inadvertido, casi anónimo, y aquí para colmo dado vuelta) pone la firma a éste, su nuevo sueño. Y nada tonto, se queda allí arriba con Solveig, que ya es a él lo que Anna Karina fue a Godard o antes Giulietta Massina a Fellini, o Gena Rowlands a Cassavetes. Se despiden ante un espectador cómplice, feliz, deseoso de que ésta siguiera un rato más (como debería), hasta la próxima historia.

Hasta el fin del mundo (*Until the End of the World*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Wim Wenders. **Guión:** Peter Carey y Wim Wenders. **Fotografía:** Robby Muller. **Música:** Graeme Revell. **Intérpretes:** William Hurt (Trevor/Sam), Solveig Dommartin (Claire), Sam Neill (Eugene), Max Von Sydow (Henry), Jeanne Moreau (Edith), Rudiger Vogler (Philip).

Lo esencial es visible a los ojos

por Gustavo Noriega

Realizar una película de buena producción basada en el tema del hombre invisible presenta una dificultad que parece difícil de superar. Lo primero que necesitan los estudios que producen el film es una figura famosa que asegure un éxito de taquilla mínimo para recuperar la inversión. El problema surge porque lo último que una figura famosa desearía en su vida es ser invisible. En realidad su trabajo a lo largo de toda su carrera ha sido ser lo menos invisible que se pueda. Sorpresivamente, la dirección de un proyecto así va a parar a las manos de John Carpenter, famoso por su independencia y por sus éxitos en películas fantásticas de baja producción. La segunda sorpresa es la elección del protagonista: Chevy Chase, famoso a su vez por ser el protagonista de una gran cantidad de comedias subnormales.

Surgen dos interrogantes:

- 1) ¿Cómo hacer para que Chevy Chase aparezca mucho en pantalla siendo invisible?
- 2) ¿Cómo hacer para que una película en la que aparezca mucho en pantalla Chevy Chase no sea una cagada?

Respuestas:

1) A Chevy se lo ve en pantalla aun cuando es invisible. El mismo comienza el film diciendo: *cuando lo revivo en mi mente me veo a mí mismo en forma normal*. De esa manera Chase es invisible cuando la cámara toma el punto de vista de otro personaje y aparece cuando la toma corresponde al suyo. En realidad esa estratagema es innecesaria y denota una sacrilega inseguridad en un mecanismo del cine clásico: el ojo privilegiado del espectador. En todo el cine clásico de Hollywood —y es una característica que puede distinguir a una película como clásica o moderna— el espectador ostenta una posición privilegiada con respecto al relato. Es decir, dispone de toda la información necesaria —excepto cuando se la quiera retacear en aras del suspenso— independientemente del tiempo o lugar en que se produzca. Para el espectador clásico lo esencial es visible a los ojos. Estas dotes —ubicuidad extrema en tiempo y lugar— pueden extenderse tranquilamente a otros fenómenos como por ejemplo ver un cuerpo que está pero no se ve. Es decir, no lo ven quienes no poseen las dotes extraordinarias del público. De esta manera podemos ver tranquilamente a Chevy Chase aun sabiendo que es invisible sin necesidad de esforzarse en pretender que así es como él se ve a sí mismo. En otras ocasiones la invisibilidad es una excusa para los excelentes trucos de la empresa *Industrial Light and Magic* que incluyen un chicle mascándose solo en el aire, comida que llega a un estómago invisible y el humo de un cigarrillo que ilumina el recorrido desde la tráquea hasta los pulmones. El momento de máxima sugestión es cuando bajo un chaparrón las gotas rodean el cuerpo de Chase dándole una mágica y poética tridimensionalidad ante los ojos de Daryl Hannah.

2) Chevy Chase se redime ante la humanidad con *Memorias del hombre invisible*. Carpenter evita la comedia



tonta que ha sido la máxima fuente de ingresos en la carrera de Chase obligándolo a una sobriedad que le es muy favorable. Junto a Daryl Hannah —que no estaba tan maravillosamente visible desde *Splash!*— conforman una pareja romántica tan encantadora como la de *Starman* (Jeff Bridges y Karen Allen). Muchos de los chistes de la película —que podrían llevarlo a un peligroso descontrol— están relacionados con la invisibilidad y allí es cuando Chase, por suerte, no está.

El personaje de Chevy Chase es un yuppie despreocupado y tontolón. La falta de espesor de su personalidad será representada dramáticamente mediante la invisibilidad justo cuando estaba por descubrir el sentido de la vida. El sentido de la vida, como todo el mundo sabe, es Daryl Hannah. Entre la visibilidad de lo invisible y la buena faena de Chase se desarrolla una película que si no es una de las grandes obras de Carpenter es por una especie de perezosa rutina que lleva a persecuciones con helicópteros (el nuevo cliché de Hollywood que reemplaza a las persecuciones en autos) y personajes ya demasiado reiterados como el archimalo Sam Neill (un agente de la CIA que viene de meter la pata en Irán) que distraen de lo único que realmente importa y es cualquier romance que uno pueda llegar a tener en esta vida con Daryl. Por el contrario, el tono cordial y romántico, su liviandad, son una virtud y no un defecto.

Finalmente la película tiene la ventaja de hacernos comprender algunas dificultades de la invisibilidad. Como, por ejemplo, encontrar un saco que no se ve, y lo que es mucho peor, una vez encontrado, ubicar un brazo invisible en la manga del saco que no se ve.

Diario de un hombre invisible (*Memoirs of an Invisible Man*). EE.UU., 1992. **Dirección:** John Carpenter. **Guión:** Robert Collector & Dana Olsen y William Goldman. **Fotografía:** William A. Fraker. **Música:** Shirley Walker. **Intérpretes:** Chevy Chase (Nick Holloway), Daryl Hannah (Alice Monroe), Sam Neill (David Jenkins), Michael McKean (George Talbot), Stephen Tobolowsky (Warren Singleton), Jim Norton (Dr. Bernard Wachs).

Dos extraños amantes o Madame Duras c'est moi

por Alejandro Ricagno

El verdadero conocimiento del amor implica un conocimiento de la muerte, de la pérdida. Indefectiblemente toda verdadera historia de amor lleva su cuota de muerte implícita. En las grandes pasiones ésta asume la forma de la destrucción o la desaparición física de uno (o ambos) amantes, pero existe también la otra muerte, simbólica, y no menos dolorosa: la que asume la forma de la separación, el exilio del frágil territorio del amor, la expulsión del paraíso.

Marguerite Duras lo sabe. Durante años ha escrito la misma historia: en su narrativa, en sus ensayos filmicos, en su trabajo como guionista —aquel inolvidable *Hiroshima, mon amour* que tradujera en imágenes Alain Resnais— y ahora en el umbral de la vejez, otra vez inaugurando un nuevo ciclo con la novela *El amante*, la historia primigenia detrás de todas las historias.

Llevar *El amante* al cine era ya una cuestión de honor francés. Claude Berri compró los derechos y cedió ese honor a Jean-Jacques Annaud.

Repasando su trayectoria, a simple vista no es fácil encontrar una línea temática en este director. ¿Qué tienen en común *La guerra del fuego*, *El nombre de la rosa*, *El oso*, *Blanco y negro en color*? El afán de reconstrucción. Annaud es el cineasta del escenario. Exhibe la confianza en la reconstrucción minuciosa, como si expusiera un espejo que retrasa, pero sin las deformaciones del tiempo, sin su corrupción. Vamos, que no es Visconti.

Annaud cree que la imagen está allí para darle sustento a la trama, pero no es el alma de la historia la que la contamina. Para ser justos, tampoco se lo puede clasificar como un mero artesano que repite fórmulas preestablecidas de éxito seguro. No, a Annaud le gusta el riesgo de las grandes empresas, pero es difícil encontrar en su obra la genialidad del autor, sus dudas, sus contradicciones, en definitiva, su creencia.

Su punto de vista es una suerte de “historicismo-pseudo-objetivo”, o algo así. Hay algo de didáctico en el Medioevo, la prehistoria, el mundo salvaje y las colonias francesas del cine de Annaud.

El amante, la novela, le debe haber fascinado ante todo por la descripción de la Indochina colonial. Le debe haber fascinado el desafío de recrear los poblados coloniales franceses de la década del 20. Y sobre todo le debe haber fascinado trabajar al lado de la mítica Duras. Al menos en un principio.

Mucho se ha escrito sobre la pasional relación de la autora con el director, las peleas, las reconciliaciones, la desvinculación final de la Duras en la elaboración del guión (finalmente escrito por por Gérard Brach), y la posterior publicación de *El amante de la china del Norte*, novela que corrige la adaptación de Annaud y amenaza con

ser otro film. La Duras ataca de nuevo, ya ha conseguido el derecho a una suerte de remake basada en este último libro. Es de esperar que la dirección caiga en manos de algún realizador más personal que a su vez pueda hacer suyas las obsesiones, los miedos, el universo de la escritora francesa. La autora sabe que no hay “adaptaciones” posibles: hay otra escritura. Los apéndices de sus novelas contienen siempre las sugerencias en caso de adaptación cinematográfica o teatral. Y la Duras es muy precisa y obsesiva al respecto. Uno de los puntos principales de desacuerdo con Annaud fue precisamente el de la reconstrucción. Los inconvenientes comenzaron antes del rodaje. “¿Para qué irse a Saigón? ¿Para qué filmar el Mekong? Si se podía haber filmado aquí en el Sena como lo hice yo misma cuando dirigí *India Song*. Y la actriz es demasiado bonita”, seguía protestando Marguerite. “Todos la mirarán y es ella la que debe mirar en el film, jamás debe ser ella el foco de atención sino lo que ella ve.” En este último punto disiento con la Duras, tal vez otra actriz habría funcionado mejor si la propia autora se ponía tras la cámara, pero es imposible pensar el film de Annaud sin la presencia de Jane March.

Sí, Marguerite, la joven es demasiado bella, pero la tristeza está allí, la decepción y la languidez, el profundo amor desconocido, la sed y el hambre, la mirada y el deseo de ser mirada. No hay objeción con el chino que es un tanto occidental, a la manera del japonés de *Hiroshima...* y de una debilidad absolutamente digna (tal vez Annaud se concentra demasiado en el chino y la particular mirada de la muchacha no consigue ser lo profunda que debería). La objeción principal es el idioma. En un reportaje MD contaba cómo había basado la cadencia del lenguaje de su novela en la musicalidad de la palabra francesa *désert*. El afán reconstructor cedió a las exigencias del mercado y la película (salvo en Francia) fue distribuida mundialmente en su versión inglesa. Ya se sabe, no es lo mismo *Nous sommes amants* que *We are lovers*.

Annaud utiliza como narradora la voz de una actriz durasiana por excelencia: la gran Jeanne Moreau (recuérdese *Nathalie Granger* o *Moderato cantabile*). El inglés de la Moreau consigue una cadencia francesa, pero el empleo del narrador off en Annaud es absolutamente diferente del uso que de él hace la Duras como realizadora. En sus experimentos filmicos, MD (*Nathalie Granger*, *India Song*, *L'homme atlantique*) lo que filma es el acto de habla; las voces, algunas veces indiferenciadas, chocan contra las imágenes, rivalizan con ellas. Es lo que Deleuze denomina la “heautonomía del plano sonoro y visual”. Se asiste allí a una estatigrafía muda que es invadida por voces que niegan y afirman a la vez lo que la pantalla muestra. A veces es la propia voz de la Duras la que fluye

sobre imágenes fluviales o acuáticas llevando en su tono una fatigada sed de absoluto inalcanzable, como ocurre en su corto *Aurelia Steiner*.

El cine de la Duras es un cine de ensayo, su narrativa tampoco admite la aceptación masiva. Los directores que han trabajado sobre adaptaciones de sus novelas o guiones escritos por ella —Resnais, Brook, Colpi— siempre han tratado, algunos con más fortuna que otros de encontrar en la imagen la correspondencia con su particular tono Duras. Annaud quiere un film que llegue al gran público, como inesperadamente sucedió con la novela. El cree en la *verdad* de la autobiografía y es entonces que emplea el recurso de la narradora off (la Moreau) como si ella fuera la propia Duras relatando su propia historia. Lo que no estaría mal si no fuera que esta voz ancla lo que la imagen muestra. Y ésta es la mayor crítica que se le puede hacer a *El amante* film. La de creer estar contando la verdadera historia de la pasión del chino por la joven muchachita francesa que con los años se transformaría en la anciana amada y odiada (y única): Marguerite Duras. Es esa confianza en creer al pie de la letra el texto durasiano, y no en la ficción que el recuerdo construye alrededor del texto, lo que hace que siga a pie juntillas un guión sin fisuras, donde, para qué negarlo, el erotismo está allí (las escenas de sexo son altamente excitantes), también el fantasma de

la muerte y el del incesto, la prematura melancolía. Pero están demasiado allí, pueden verse demasiado en lugar de emanar como una fragancia intangible. Ese tiempo muerto entre dos silencios, esa espera, ese erotismo suspendido en el tiempo, como si él mismo fuera un lento y doloroso viaje hacia la nada, es la ausencia más evidente de este amante excesivamente aplicado. Aun así (la sinceridad obliga), quien suscribe vio con los ojos llenos de lágrimas y el corazón naufragando en su propio Mekong personal, porque nadie que no haya amado una vez puede dejar de conmovirse con el romance imposible del chino y la muchachita, que es, a la vez, la historia del amor imposible entre una escritora y un cineasta. Quien a pesar de todo, especialmente en sus secuencias finales, consigue transmitir algo de la tristeza infinita de todos los amantes que alguna vez fuimos expulsados del paraíso.

El amante (*L'Amant*). Francia-Reino Unido, 115', 1992. **Dirección:** Jean-Jacques Annaud. **Fotografía:** Robert Fraisse. **Música:** Gabriel Yared. **Montaje:** Diane Logan. **Vestuario:** Yvonne Sassinot de Nesle. **Productores:** Claude Berri, Timothy Burril. **Guión:** Gérard Brach, Jean-Jacques Annaud sobre la novela de Marguerite Duras. **Intérpretes:** Jane March (la joven), Tony Leung (el chino), Frédérique Meninger (la madre), Arnaud Giovaninetti (Pierre), Melvil Poupard (Paul), Lisa Faulkner (Hélène Langonelle), Jeanne Moreau (la voz de la narradora).

Jane March habla

Sentada en un sillón de la suite del Hotel Plaza donde se alojó, su imagen dista bastante de la de la jovencita atemorizada que, según cuenta Annaud, llegó a París para las entrevistas previas al casting el día que cumplía 17.

“Tuve muchas reuniones durante las cuales se iban decantando las postulantes, no tuve conciencia de ello hasta que me confirmaron para el papel. Recién entonces me puse nerviosa.”

¿En algún momento te sentiste desbordada por la responsabilidad?

Fue una experiencia muy fuerte para mí, nunca había estado en Asia. En un ámbito tan diferente del que estaba acostumbrada me vi compartiendo carpas y hoteles con el equipo de filmación. Si todo salió bien fue porque Jean-Jacques me dio la confianza necesaria, él estaba todo el tiempo aconsejándome, enseñándome, ayudándome.

Debe haber sido difícil para una modelo componer un personaje tan rico.

Tuve un año para prepararme. No me dijeron “el papel es tuyo, mañana empieza el rodaje”. Trabajé bastante sobre el papel y sobre mí.

¿Conociste a Marguerite Duras?

No, nunca la vi personalmente. Sé que tuvo varios encuentros con el director y que de alguna manera participó dando su opinión, pero nunca me encontré con ella cara a cara. Me llevé sus libros a Vietnam; cuando estás ahí los comprendés mucho mejor. Ves la gente, la pobreza, los olores, todos los detalles que ella describe tan bien.

¿Qué cosas cambiaron en tu vida a partir de la película?

A los 15 años era modelo y ya sabía que era un trabajo efímero. Me puse un plazo de dos años, si en ese lapso conseguía un buen trabajo, seguiría adelante, de lo contrario me dedicaría a otra cosa. Una no puede ser modelo por mucho tiempo. Mis padres invirtieron mucha plata —que no tenían demasiado— para que yo pudiera ingresar a las mejores agencias; después cuando empecé a ganar dinero se lo devolví. Por otra parte, ayudó a definirme. Desde chiquita soñaba con bailar y actuar, era como una premonición. Ahora sé que quiero seguir con esto, con la actuación.

¿Qué te pareció el film una vez terminado?

Lo fui viendo por partes. Mirábamos cada escena en un monitor ni bien terminábamos de hacerla. Claro que no es lo mismo verla completa, armada con tomas en las que yo no participaba, pero igualmente tenía una idea bastante aproximada de lo que sería, por lo que no me impactó tanto. Me habría gustado que se hubieran incluido una cuantas tomas de baile y otras con mi amiga de la pensión que fueron cortadas.

¿Por qué?

Porque Jean-Jacques tuvo la posibilidad de extenderse y filmar todo



lo que quiso. Con todo el material que se descartó podría hacerse otra película. Rodó como para una película de cinco horas. Pero al editarla se concentró en la relación de ella y el hombre chino. Probablemente, si hubiera tenido que filmar sólo lo necesario, habría elegido mostrar justo lo que se ve, que es lo esencial de la historia.

Entrevista de Diana Rodríguez

Adorable seductor

por Diego Batlle

La primera toma de *Henry, retrato de un asesino* presenta el cuerpo desnudo y ensangrentado de una mujer recientemente asesinada. Desde el inicio, McNaughton no trata de disfrazar absolutamente nada. Está seguro de lo que quiere mostrar y no está dispuesto a adaptarse ni siquiera a las reglas mínimas de la narración cinematográfica.

Todo el film está contado desde el punto de vista de Henry, personaje creado a partir del asesino serial Henry Lee Lucas, responsable de 600 asesinatos (ver nota aparte) y éste es el primer hallazgo de McNaughton. La crudeza intencional de

sobre todo, muy seductoras. Michael Rooker aporta, además de su presencia física, guiños actorales muy bien estudiados para generar una relación de amor-odio con el personaje. La caracterización de los psicópatas es una especialidad del (último) cine estadounidense. McNaughton se muestra como un excelente continuador de esta tradición, pues su Henry es (quizá demasiado) creíble y comparable al Travis Bickle de *Taxi Driver*, al Hannibal Lecter de *El silencio de los inocentes* o al Max Cady de *Cabo de miedo*. El no toma partido, no le da un sentido moralizante al film, no juzga a su personaje.

El guión se centra en dos semanas de la vida de Henry en las que éste comete impunemente una decena de homicidios y no transige con un final —que en los Estados Unidos hubiera sido bien visto por el espectador medio o la crítica “especializada”— con Henry detenido por la policía o rumbo a la silla eléctrica. McNaughton se limita a presentar a un enfermo patológico con una clara definición de su paso por la vida (“o tú o ellos”, le dice Henry a Otis promediando el film).

Henry, retrato de un asesino es una película destinada a promover la polémica. Intenta provocar cierto malestar en “las almas sensibles” y lo hace con una postura ideológica que, para muchos, puede llegar a ser nefasta como la de idealizar o hacer una apología de un asesino, de un marginado por la sociedad que decide tomarse revancha de ella. es como si Henry fuese una especie de



las imágenes —típicas de las producciones del gore (y del cine clase B)— se ve multiplicada por la decisión de que el espectador conviva con las decisiones impulsivas del asesino. McNaughton no prepara —como aconseja el cine hollywoodense de los últimos años— al público para que a partir de ciertos indicios que se presentan durante la película pueda “digerir” un/os hecho/s violento/s.

Si bien el cine contiene escenas chocantes, McNaughton no abusa gratuitamente de ellas. Los asesinatos de Henry y su compinche Otis (casi a un promedio de uno por noche) están narrados, en su gran mayoría, con la imagen del cadáver, mientras que en off sí se escuchan ruidos, forcejeos, jadeos y disparos.

El director se centra en tres o cuatro casos para definir las características psicológicas del Henry enfermo (violencia extrema, inhibición sexual y sadismo, por nombrar sólo algunas), pero también dedica muchos minutos a mostrar a un hombre que tiene actitudes solidarias, amables y, por

paladín de los perdedores. Pero más allá de estas controversias, desde el punto de vista de la producción cinematográfica es un ejemplo de cómo se puede filmar una buena historia con poquísimos recursos apelando a la creatividad y la sorpresa, características que muchos directores ahora dentro del show business (John Carpenter, Brian De Palma o Walter Hill, por nombrar sólo algunos) parecen haber olvidado.

Henry, retrato de un asesino (*Henry, Portrait of a Serial Killer*). EE.UU., 83', 1986/1990. **Dirección:** John McNaughton. **Fotografía:** Charlie Lieberman. **Música:** Robert McNaughton, Ken Hale, Steven Jones. **Montaje:** Elena Maganini. **Vestuario:** Patricia Hart. **Producción:** John McNaughton, Lisa Dedmond, Steven Jones. **Intérpretes:** Michael Rooker, Tracy Arnold, Tom Towles, Mary Demas y Anne Bartoletti.

Un maestro del horror

por Diego Batlle



John McNaughton fue un adolescente inquieto y cuestionador. Su padre, un mediocre vendedor de seguros, quería que su hijo estudiara en la universidad y se las ingeniara para solventarle la carrera de ciencias de la comunicación. McNaughton (Chicago, 1949) ayudaba en la economía familiar gracias a sus trabajos en un parque de diversiones, en un pequeño astillero y una acería. Cuando se graduó en la Universidad de Columbia, su familia respiró tranquila.

Todo marchaba bien porque el joven comunicador social fue contratado para filmar varias importantes publicidades y para realizar documentales para la televisión local. Sin embargo, McNaughton venía madurando otras ideas (cinematográficas) y decidió llevarlas a la práctica: en un bar conoció a los hermanos Waleed y Malik Alí, productores de videos de "clase Z". Ellos le propusieron rodar una historia de horror, digna de las funciones de traspase de los cines de mala muerte.

Los productores de origen árabe sólo contaban con 112.000 dólares, pero el director no se desilusionó por la magra oferta. McNaughton y Steven Jones —su socio hasta la actualidad— vieron un casete del programa 20/20 de la cadena televisiva ABC dedicado al asesino serial, Henry Lee Lucas. Condenado a muerte, en 1983, Lucas confesó haber cometido, por lo menos, 600 asesinatos. Para dibujar el personaje de Henry, McNaughton y el guionista Richard Fire utilizaron, además del segmento televisivo, la novela *El dragón rojo*, de Thomas Harris, que introduce el personaje del Dr. Lecter que sería célebre en *El silencio de los inocentes* e historias de asesinos seriales que buscaron en el archivo del diario *Chicago Tribune*.

Aunque el guión introduce elementos de ficción, toma aspectos de los casos de Lucas y de otro asesino famoso: Otis Toole. El film se terminó en 1986, pero recién se pudo exhibir públicamente en 1990, ya que había sido calificado con una X (reservado para películas pornográficas) por el Ente de Calificación de la Asociación de Cine Norteamericano. Sus padres, los hermanos Alí y la mayoría de la comunidad cinematográfica censuraron a McNaughton por lo que consideraban una "apología" del asesinato en serie. Sin embargo, Henry se convirtió con el tiempo en película de culto y fue considerada una de las diez mejores de 1990 por revistas como *Time* y *Village Voice* y diarios como *New York Post* y *Chicago Tribune*.

En 1988, la productora independiente Atlantic Realising le propuso filmar *The Borrower* (algo así como *El prestatario*, editado directamente en video por TeleArgentina), su segundo film clase B. Nuevamente con guión de Richard Fire —en este caso con la colaboración de Mason Nage— el film, protagonizado por Rae Dawn Chong, Don Gordon, Tom Towles y Antonio Fargas, narra la historia de un sanguinario extraterrestre condenado a vivir en la Tierra. Sus problemas con la presión atmosférica lo obligan a cambiar continuamente de cabeza. Este buen film, enmarcado dentro del género de "horror cómico" presenta novedosos efectos especiales y constituye a la vez un claro homenaje a la producción de bajo presupuesto.

The Borrower sufrió serios problemas financieros porque Atlantic Realising se declaró en quiebra. Los fondos necesarios para terminar el film fueron aportados por otra empresa en decadencia (Cannon Group) y McNaughton debió lidiar con decenas de ejecutivos que se entrometieron en el set de filmación para introducir cambios en la obra. Estrenada el año pasado en

los Estados Unidos y Europa, McNaughton se desentendió del resultado final de la película:

"William Goldman, el famoso guionista, dice que el cine americano de hoy consta de dos géneros principales: el dramático y el comic, a la usanza de *Terminator*. A mí se me ocurrió que la idea de mezclar ambos podía resultar divertida, y eso es *The Borrower*: un encargo y punto", afirmó el director. Sobre los protagonistas de sus dos primeras películas, McNaughton dijo que "en el caso de Henry se trata de un hombre que pasó siete años de su vida matando a gente indiscriminadamente. Yo sólo me fijé en dos semanas de esa vida; no tenía por qué mostrar cómo la policía lo detenía. El alien de *The Borrower*, en cambio, lo que hace es recorrer un amplio espectro de la vida urbana americana, desde los pobres más desgraciados hasta las clases medias, pero no es una película en serio".

En 1991, el actor y escritor Eric Bogosian (*La radio ataca*) convocó a McNaughton para rodar su popular unipersonal *Sexo, Drogas & Rock 'n Roll*. En esta adaptación Bogosian ha interpretado a los 12 personajes de la obra teatral. Meses después le llega la gran oportunidad de su carrera. La Universal, por pedido de Robert De Niro, lo convoca para rodar *Mad Dog and Glory* (*Perro rabioso y Gloria*), controvertida película de inminente estreno en los Estados Unidos. Producido por Martin Scorsese y Barbara De Fina, escrito por Richard Price (*El color del dinero*) y con un reparto encabezado por Robert De Niro (*Mad Dog Dobie*), Bill Murray (*Frank Milo*) y Uma Thurman (*Glory*), el film relata las desventuras de un tímido fotógrafo de la policía irónicamente llamado Mad Dog (*Perro loco*) que sin advertirlo, salva la vida de un mafioso (Murray). Como agradecimiento, éste le envía a la hermosa Gloria (Thurman) para que lo 'atienda' durante una semana. "La película —afirmó McNaughton— habla de la peor profesión que se pueda imaginar: estos policías son algo así como los burócratas de la muerte, que esperan sentados en una oficina a que los llamen para levantar acta del trabajo de los asesinos. Es gente que trabaja mucho ya que sólo en Chicago se contabilizaron 200 asesinatos mensuales. Con mi socio, Steven Jordan, y con Robert De Niro fuimos un día con un policía de este tipo a ver a un asesinado. Era un hombre al que habían puesto bajo su cabeza un cenicero para recoger la sangre que le salía del cráneo. Estas son las cosas que ve cotidianamente el protagonista de mi película". El propio De Niro había querido dirigir el film y, una vez que desistió de la idea, no supo cuál de los dos papeles principales tomar. Tras ensayar las dos partes simultáneamente, eligió la de Wayne y sugirió a Murray para la otra. *Mad Dog and Glory* debió estrenarse hace varias semanas, pero los ejecutivos de la Universal decidieron introducir algunos cambios pues no satisficieron los resultados obtenidos en las exhibiciones previas que se utilizan para testear la reacción del público. Otros problemas fueron la mala relación entre Murray y McNaughton y los polémicos desnudos a los que el director quiso someter a la infartante Thurman.

Pero más allá del posible fracaso comercial de *Mad Dog...* el tándem Jones y McNaughton están por firmar un contrato para escribir, producir y dirigir la adaptación de *Pomona Queen*, la oscura novela de Kem Nunn y, entre sus próximos proyectos figura filmar *Las últimas palabras de Dutch Schultz*, de William Burroughs.

Setenta cameos y ninguna flor

por Quintín

Hay gente que dice que el fútbol consiste en veintidós tarados corriendo detrás de una pelota y varios millones de tarados mirando. En *Nashville*, de Robert Altman, se mostraba el mundo de la música country como el amontonamiento de unos cuantos tarados que tocaban para otros miles de tarados. En *The Player*, de Robert Altman, el cine de Hollywood se describe como la interacción de ejecutivos, productores, guionistas y actores (y policías). Cada uno de ellos es más inmoral, más imbécil, más frívolo y más cruel que el otro. Mientras que esa clase de afirmación pueril sobre el fútbol produce normalmente indignación (por suerte), la película de Altman ha sido recibida con una catarata de elogios que coinciden en calificarla como una crítica ácida, genial y divertida al ambiente del cine. (*)

Esos comentarios futbolísticos gratuitos provienen de gente que no sabe si la pelota es redonda o cuadrada, mientras que la película (Perogrullo mediante) está hecha por un director de cine. Este se encarga de hacerlo notar en la primera escena: mientras dos personajes hablan del comienzo de *Sed de mal* (O. Welles, 1958), que es una escena sin cortes de alrededor de tres minutos, el plano secuencia que está filmando Altman dura ocho minutos. Esto aclara que lo que podía Welles lo puede Altman, multiplicado por 2,66.

Pero no son la pretensión ni la pedantería las cualidades esenciales de esta película. Para ilustrarse al respecto, es mejor ver *Buffalo Bill y los indios* (Altman, 1976). Lo más suculento de *The Player* es una cierta coherencia. Toda película que tenga al cine como tema plantea una pregunta:

¿qué pasa con la propia película, se parece a lo que muestra? En ese sentido, se trata de un caso ejemplar. Cuando Truffaut estrenó *La noche americana* (1973), Godard lo criticó severamente porque sospechaba que el director tenía una relación con Jacqueline Bisset y eso no aparecía en el film. Altman va más lejos en el escamoteo: no son los amores del director sino el director entero el que desaparece: su mundo de los estudios es un mundo sin directores. Y aunque eso sea parcialmente cierto en el cine americano de hoy, no lo es en el film: la presencia del tono Altman se advierte en todas partes. Pero eso es lo que le da a la película, paradójicamente, la coherencia apuntada más arriba. Como decíamos, su universo se caracteriza por la inmoralidad, la imbecilidad, la frivolidad y la crueldad, que son exactamente las características del film. Palabras duras, de acuerdo. Pero sólo un imbécil puede creer que las películas están hechas por imbéciles para imbéciles, que en esa confusión de ambiciones y disparates no hay también alguna dosis de talento, imaginación y grandeza. En *El ocaso de una vida* (Wilder — un famoso cinico—, 1950), las figuras de Hollywood aparecían débiles, patéticas y vanidosas, pero también interesantes, generosas y dignas de compasión. En *Cautivos del mal* (Minnelli, 1952) el productor era un déspota megalómano, pero su mirada estaba puesta en la calidad de sus películas. En *The Player*, todo es tan chato y tan aburrido como el propio film. Volviendo a lo del fútbol: como aquí no es un neófito el que oculta sino un director, y lo hace para sostener su producto, no se trata de ignorancia sino de inmoralidad. Ni *Batman vuelve* ni *Alien*³, independientemente de sus méritos, nacen a partir de que un guionista le propone a un productor

un argumento en 25 palabras, como se supone en el film que trabajan siempre los estudios. La que sí cabe en 25 palabras es *The Player*. ("Productor yuppie mata a guionista. Su carrera tambalea, pero se sale con la suya. Mezcla de *La hoguera de las vanidades* con *Crímenes y pecados*.") Y también es extremadamente desagradable hacer pasar el autobombo —de Altman y de todos los que aparecen— como autoparodia.

Por otra parte, es tan frívolo preocuparse obsesivamente por el agua mineral —que es lo que hace el protagonista— como recurrir a setenta cameos y filmar ocho minutos seguidos sin ninguna necesidad —que es lo que hace el director—.

Por último, la crueldad. En el sórdido estudio hay un solo personaje que cree en ciertos valores éticos o estéticos. Es Bonnie, al principio ayudante y novia del malvado protagonista. Maltratada todo el tiempo, al final es despedida y



humillada por alegar en favor de algo así como la integridad artística, ante la mirada indiferente del tráfuga. *The Player* es un producto extremadamente *light*, donde todos parecen divertirse y pasarla bien. Un verdadero party de Hollywood. Con un director más honesto podría haber sido una comedia negra, divertida e inocua en la que todos la pasaran bien y celebraran sus egos. Pero no. El castigo infligido a ese personaje viene a recordar que esta payasada va en serio. Y no hay nada más cruel que un payaso siniestro. Pero no es una casualidad que la ética de Bonnie sea absolutamente de pacotilla. Porque de no haberlo sido, o de haber mostrado un mínimo grado de dignidad, la película

se habría contaminado de un elemento que la habría destruido. Ese elemento es el que hace que mucha gente ame el cine pero huya desfavorida del circo.

The Player se estrenó en la Argentina con el título *Las reglas del juego*. Con un par de esos menos, Jean Renoir se levantaba de la tumba.

(*) Entre los elogios desparrramados a mansalva sobre *The Player*, hay uno que merece destacarse. Es el que la califica como un placer para cinéfilos, porque les permite jugar a descubrir las caras conocidas. En realidad, eso se llama cholulismo. A los cinéfilos, en cambio, dicen que les gusta ir al cine para ver buenas películas. Y que cuando quieren ver muchas estrellas prefieren mirar al cielo en una noche despejada.

Protesto

por Diego Batlle

Cuando un director decide criticar, a través de una película, el medio en el cual trabaja (es decir, lo que le da de comer) el resultado final tiene dos alternativas: si el producto es bueno, obtendrá la admiración de sus pares y, por lo menos, el respeto de sus superiores (léase los ejecutivos de las majors); si, en cambio, la obra resulta un fracaso, recibirá la burla de propios y extraños.

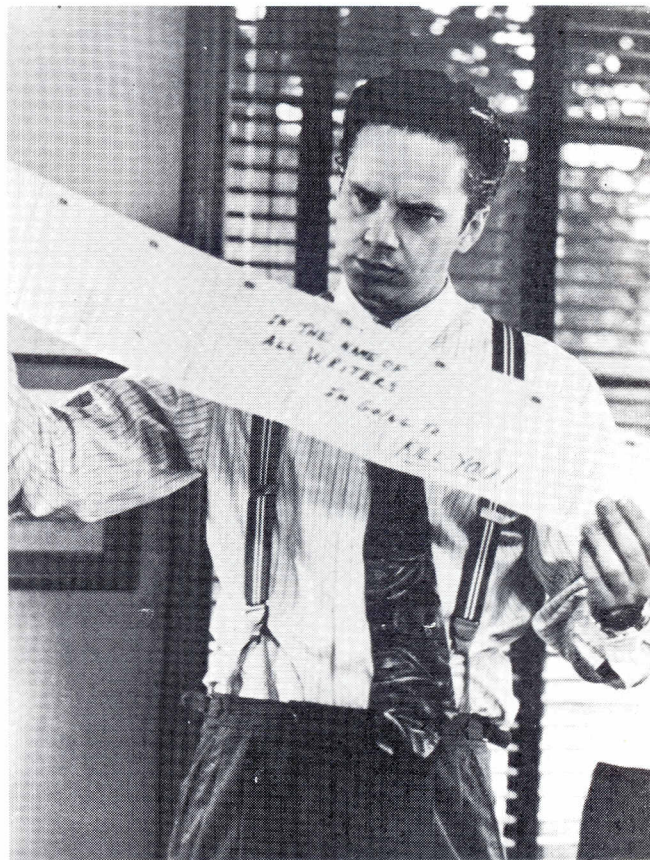
Con su nuevo film, Altman logró, es cierto, buenas críticas. Y se las merece. Para algunos los elogios serán desmedidos. Puede ser: son las "reglas del juego". También es cierto que, después de hacer esta película, le han llovido ofertas de estudios grandes y productoras independientes ("Hasta Disney quiere hacer algo conmigo", afirmó hace poco en un reportaje). Esto significa que, más allá de ciertas opiniones (y de la irregularidad que ha signado su carrera), Altman está nuevamente en el candelero.

La historia del cine está llena de casos de películas que cuentan historias de filmaciones imposibles, de directores sometidos y arruinados, de productores codiciosos, egoístas y odiables... El realizador de *Nashville* y *M.A.S.H.* eligió una historia (para algunos creíble y para otros apenas posible) plagada de toques irónicos, sarcásticos, cínicos y satíricos sobre Hollywood y sus personajes. En esta decisión también estaba implícita la alternativa antes apuntada: la admiración o la burla.

Altman recurrió a todo lo que estuvo a su alcance para llevar a buen puerto a su película: desde un maravilloso plano secuencia de ocho minutos (que sirve para presentar el ritmo febril de un estudio y, por ende, de uno de sus principales ejecutivos) hasta la presencia de setenta reconocidos actores que, al aparecer como ellos mismos, le dan mayor credibilidad a la ambientación del film (cabe aclarar también que las escenas fueron rodadas en los mismos restaurantes en los que suele reunirse la gente de la industria).

Más allá de las opiniones sobre la obra de Altman (que provoca sobrados motivos para el debate) *Las reglas del*

juego es una película molesta para Hollywood y, como mínimo, interesante para el espectador interesado en conocer algunas características de la meca del cine. Se podrá criticar al realizador por sus desmedidas pretensiones ideológicas (no olvidarse que se trata de una de las figuras prototípicas de los 70), de algunas exageraciones a nivel de guión y de simplificar la psicología de los personajes. Pero habrá que concederle —y esto ya de por sí es un gran mérito— que *Las reglas del juego* es un film poco convencional, para nada concesivo y, en definitiva, una elección acertada.



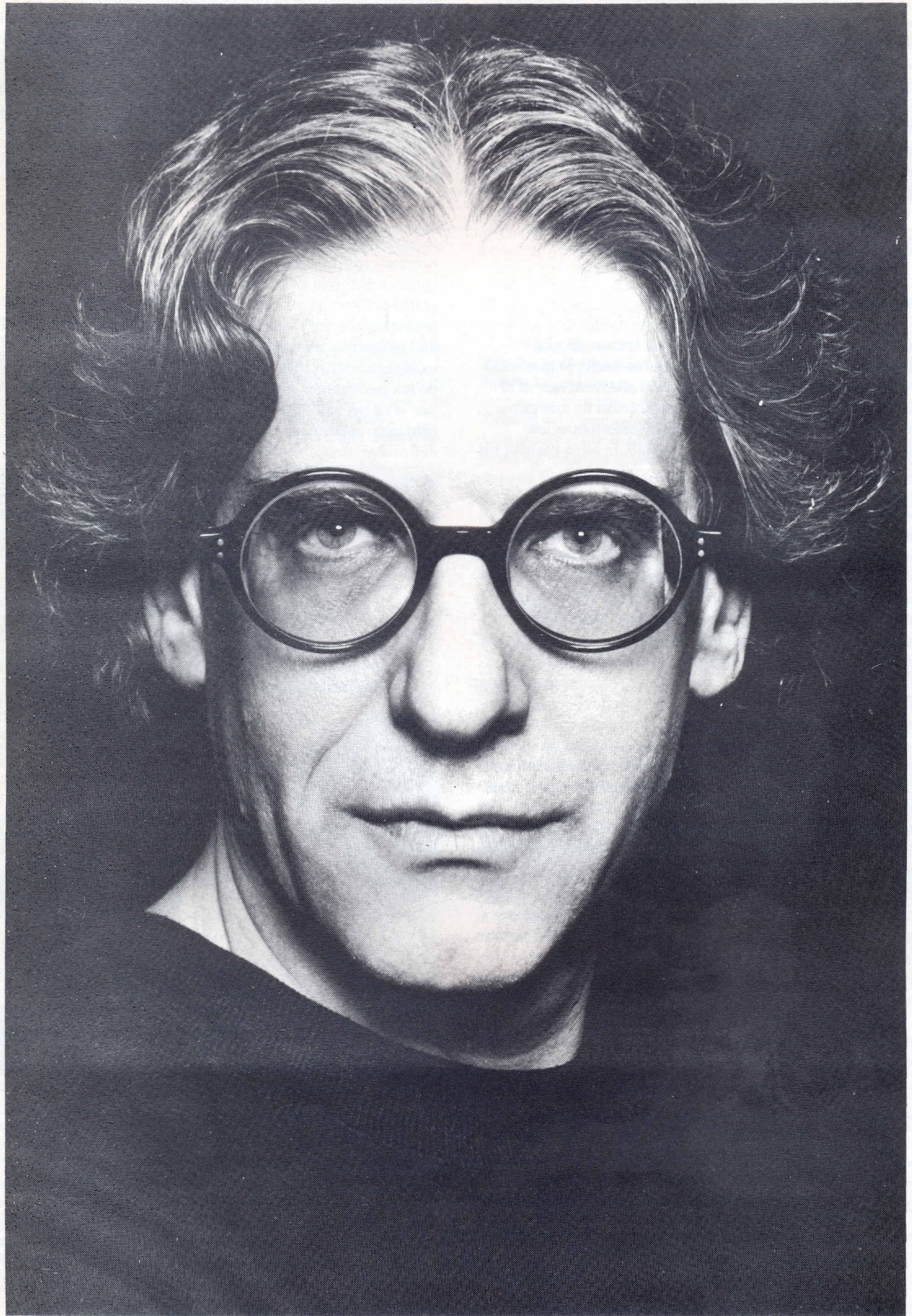
CLASICOS PARA COLECCIONAR

La Tierra Tiembla
Los Amantes
Los Hnos. Marx en el Oeste
La Justicia de Robin Hood
Bienvenido Mr. Marshall
La Caja Mágica
El Castillo Colditz
Alma de Valiente
Tienda de Locuras

Epoca
VIDEO EDICIONES SRL

Riglos 329 Cap. 901-9738

A Capa y Espada
El Gran Calavera
Boccaccio 70 (los 4 episodios)
Vivir su Vida
La Pavorosa Casa Usher
Las Aventuras de Don Juan
Un Caso de Honra
Che ¡Qué Loco!
Condicionadas Clásicas (I / II)



Radiografía de un autor inclasificable

por Gustavo J. Castagna

“Los elementos que asociamos con el horror casi siempre son cosas naturales y universales. Todos tenemos órganos internos, ¿por qué nos tenemos que sentir afectados por su visión?”

David Cronenberg

Toronto era una fiesta

Cronenberg no es un tipo normal. Ex periodista y ex científico, sus particulares obsesiones habría que buscarlas en señales, indicios, marcas y llagas de su propia biografía. El pequeño David nace en un apacible hogar canadiense bajo la tutela de un padre escritor y una madre pianista. Por más que él lo desmienta, enfermedades paralelas de los progenitores apuran su llegada al cine que, desde los primeros cortometrajes experimentales, retoman aquellos momentos trágicos. Deterioro, recaída, sufrimiento y preocupación fueron, seguramente, algunos términos que acosaron la adolescencia de Cronenberg. Decidirse por el cine luego de convivir con el dolor, trasladar vivencias personales a cada imagen de las películas, interesarse por el conflicto entre la muerte y el cuerpo una vez descubierto el mal físico y vislumbrar que la única salida posible es la experimentación ante la venida de la muerte, aparecen como los primeros signos identificables que permanecerán por siempre en Cronenberg. Signos y antecedentes que abarcan una filmografía sin comparaciones ni referencias anteriores. Un cine que introduce quirófanos, centros asistenciales, recetarios, trasplantes y operaciones sin anestesia. Un cine inquietante y *marginal*, distanciado de cualquier posible clasificación genérica y apartado de las limitaciones temporales. Un cine que nace frente al contacto con la carne casi muerta y que interactúa desde el cuerpo hacia el interior de los personajes. Un cine molesto el de David Cronenberg.

Su madre tocaba el piano y la tradición afirma que las manos de una pianista se asemejan a las de una partera. Cronenberg realiza un “cameo” en *The Fly* extrayendo un feto larval y en *Videodrome*, Max Renn introduce la mano en su cuerpo para guardar un videocasete. Comunicarse con el propio cuerpo, mirarse al espejo y reconocer las modificaciones de la piel, discernir con la mente los avances de la enfermedad. Un cine autorreferencial el de Cronenberg: ginecólogo, obstetra y cirujano de la imagen. Y también imaginario chofer de ambulancia.

Expansiones

Shivers y *Rabid* pueden verse como una sola película, a pesar del encierro de los personajes en el departamento-colmena de Starliner Island y la transmisión orgiástica *hacia afuera* que ocasiona el órgano implantado a la joven motociclista Rose.

A distintos espacios físicos, *claustrofóbico* en el caso de *Shivers* y *propagado* para *Rabid*, los dos primeros Cronenberg incitan a pensar su acercamiento a la estética pornográfica. No en cuanto a la mostración de un estilo, sino en lo referido a las situaciones reconocidas de aquel género. En la expansión de la enfermedad, igualada a la lujuria y a la búsqueda del placer, donde se conjugan horror y sexo, los descontrolados personajes de *Shivers* y *Rabid* no pueden perder un minuto sin saciar sus apetencias. Cronenberg filma las dos películas con presupuestos menores, integrados a la elección de decorados inertes, sucios y contemplados hacia la creación de una puesta ínfima, casi residual. Las enfermedades transmisibles hacia lo grupal están presentes solamente en *Shivers* y *Rabid*, dos films que interesan por su “pornografía suave y violencia fuerte”, como señala Max Renn en un momento de *Videodrome*.

Acercamientos y desvíos

Con *Cromosoma 5*, si se exceptúa la invisible *Fast Company*, Cronenberg inicia una trilogía que señala algunos puntos en común. Si en sus anteriores películas, el cine de DC tendía a la extensión de la enfermedad, los casos de *Cromosoma 5*, *Scanners* y *Videodrome* eligen la resolución de conflictos particulares, engañosamente masivos y siempre necesitados de un duelo final para evitar una probable expansión. Cronenberg reduce la utilización de exteriores a lo mínimo y narra las historias en cabañas, estudios de televisión e interiores que actúan como protagonistas. Son duelos los que entablan los personajes de Raglan y el esposo de Nora (*Cromosoma 5*), los hermanos Vale y Revok (*Sanners*) y Max Renn y una especial cadena televisiva (*Videodrome*).

En los tres casos, el cine de Cronenberg reinvierte sus intereses hacia la averiguación y el desciframiento de un enigma. Ya la enfermedad no se comunica sino que se descubre, investiga y, también, se relaciona en estos thrillers donde el entorno pasa a un segundo plano. Respetando cada uno de los rasgos de la puesta en escena, que lo distingue de cualquier otro director actual, esta etapa ingresa hacia la mostración de efectos especiales que, por momentos, doblan la sustancia misma de los relatos. Cronenberg materializa argumentos novedosos pero insostenibles por la acumulación de historias paralelas que desarman la estructura del comienzo. Acaso, *Videodrome* y *Scanners* ejemplifiquen tales desajustes, inesperados ante la sorpresa inicial que arranca con guiones sugestivos que, con el correr de los minutos, disemina en repetidas idas y vueltas de los personajes, sólo sostenibles con la utilización de efectos visuales. Tal vez, se trate de los films de Cronenberg sustentados en

importantes temas y desprotegidos por una misma inercia argumental que podría extenderse a *Dead Zone*, su siguiente película, basada en el incansable Stephen King. Si el excesivo descuido en el tratamiento formal de *Shivers* y *Rabid* contrastaba con un crecimiento dramático y una comunicación con el espectador hacia su afán de resistencia, la marcada seriedad de *Scanners*, *Videodrome* y *Dead Zone*, por su parte, aclaran las particulares características del autor y, al mismo tiempo, esconden cierta incapacidad para ajustar los temas que le interesan. *Dead Zone* explica el concepto al someter la historia por la división en capítulos desconectados entre sí que culminan con el duelo entre el telépata Johnny Smith y el candidato a senador Greg Stillson. Con estos films, Cronenberg trasluce sentirse más cómodo al anclar en relatos sin demasiadas pretensiones que lo alejen de sus mismas obsesiones y que lo acerquen a una peligrosa arritmia narrativa. Por supuesto: están cada una de las marcas del autor. La lucha entre el cuerpo y la mente, la descomposición, los personajes aparentemente curados que pronto descubren un síntoma, una implantación, un injerto. Lo que se ausenta es la creación de climas que compense la insuficiencia narrativa. Son películas de Cronenberg en la demarcación de sus temas pero carenciadas por la importancia entre *lo que se va a contar* y *el cómo se va a contar*.

Si hasta *Dead Zone* Cronenberg era un autor solitario, personal aun en sus posibles desvíos y confusiones, con *The Fly* o *Dead Ringers* adquiere un nombre dificultoso de encontrar en el cine de estos días.

Regreso a casa

La relación entre un cine amateur que ofrecía sus primeras películas y la apertura hacia nuevas formas del horror en sus títulos posteriores, encuentra su punto de ebullición en *The Fly* y *Dead Ringers*. Cronenberg elige paulatinos suicidios para Brundle y los gemelos Beverly y Elliot Mantle, contemplando el valor que el autor concede al trabajo con el cuerpo como objeto de experimentación. Ya no existen los profesionales convocados a la malsana cirugía de sus films anteriores. Brundle y los gemelos corporizan un mismo saber opuesto a la rutina profesional de periodistas y actrices de teatro.

Un nuevo camino empieza a desarrollarse en el cine de Cronenberg. El definitivo encierro, la incidencia de los objetos para concretar las ideas previas, la autodestrucción como única vía de escape y la concreción de una puesta en escena ascética pero siempre funcional, invadida por decorados fríos e integrados a las ritualizaciones de los profesionales de *The Fly* y *Dead Ringers*. Cronenberg se distancia del conocimiento de un mal físico, acercándose a la autoconciencia de la misma enfermedad. Brundle decide vivir junto a su fallida experimentación y alejarse de su objeto de deseo. Por su parte, los gemelos Mantle se sienten atraídos por la extrañeza uterina de Claire pero, finalmente, sólo contemplarán su propia diferencia con respecto a los demás. Los personajes centrales de *The Fly* y *Dead Ringers*, rinden culto a su individualidad y a la progresiva detección de su propio mal físico.

El cine de Cronenberg, por fin, perfecciona los excesos anteriores al conceder más atención a la introspección de sus obsesiones que a la exteriorización masiva de sus fobias. Cronenberg llega a la periferia del fantástico, tomando claves que caracterizan al género para luego dirigir las al terreno de lo onírico, pesadillesco, irreal. *The Fly* consigue momentos de un romanticismo descontrolado y *Dead Ringers* alcanza significaciones distintas al

Filmografía Cronenberg

1975	<i>Shivers</i>	Escalofríos
1976	<i>Rabid</i>	Rabia
1979	<i>Fast Company</i>	
1979	<i>The Brood</i>	Cromosoma 5
1980	<i>Scanners</i>	Los amos de la muerte
1982	<i>Videodrome</i>	
1983	<i>The Dead Zone</i>	La zona muerta
1986	<i>The Fly</i>	La mosca
1988	<i>Dead Ringers</i>	Pacto de amor
1991	<i>Naked Lunch</i>	Almuerzo desnudo

mixturar la imagen final que recuerda a "La Piedad" con la exhibición de instrumentos quirúrgicos en una vidriera. Cronenberg transforma la imagen en una piel desprotegida, sometida a los avances de las enfermedades de Brundle y los Mantle, y siempre modificable en sus refugios-laboratorios provistos, en un principio, de un orden visualmente remarcable, y luego destruidos por comidas en mal estado y ropas amontonadas. Con *The Fly* y *Dead Ringers*, el cine de DC alcanza una autonomía y una progresión narrativa que, definitivamente, prescinde del efecto y las salpicaduras de sangre al lente de la cámara. Cronenberg llega a la perfección absoluta.

Anteojos

Cronenberg y su participación en las historias que narra. Parecidos físicos, semejanzas, breves intervenciones. Los Mantle en *Dead Ringers*, William Lee en *Naked Lunch*, Brundle en *The Fly*, Max Renn probándose anteojos en una escena de *Videodrome* y el mismo David personificando a un partero, son espejos referenciales del propio autor. En su forma de vestir, en las acciones que realizan, en la convivencia y el compromiso hacia sus nada agradables inquietudes. "Quisiera crear las raíces de un nuevo género", comentaba en plena filmación de *The Fly*. Con el transcurso de los años David Cronenberg concluye aquel deseo en la certera confirmación que lo distingue de cualquier película, director y género de las últimas dos décadas.

TABLA CRONENBERG

	F	Q	N	C	Ca	R	Ru
(*) Escalofríos	8	7	7	7	8	6	6
(*) Rabia	-	7	6	7	9	-	6
(*) Fast Company	-	-	-	-	-	-	4
(*) Scanners	-	7	7	6	8	7	7
(*) Cromosoma 5	8	6	7	7	9	8	7
(*) Videodrome	6	7	8	6	8	8	5
(*) La zona muerta	8	7	8	5	7	8	7
(*) La mosca	10	8	7	9	10	9	9
(*) Pacto de amor	8	9	8	10	10	10	9
Almuerzo desnudo	8	8	5	9	9	9	9

(*) Disponible en video

(F: F. de la Fuente; Q: Quintín; N: Noriega; C: Castagna; Ca: Camilo; R: Ricagno; Ru: Russo.)

Esa alucinación llamada cine

por Eduardo A. Russo

“Puesto que la droga es imagen, los efectos de la droga pueden ser fácilmente producidos y concentrados en una banda de sonido e imagen”.

William S. Burroughs, *Nova Express*

“Yo también soy un científico loco. Cada película es un nuevo experimento en la locura, una explosión de sueños”.

David Cronenberg

Hacia 1958, Allen Ginsberg daba vueltas por varias editoriales con un original de aspecto horripilante. Tipeado por varios pares de manos (uno de ellos perteneciente a Jack Kerouac) y en diferentes averiadas máquinas. Llevaba por título *El almuerzo desnudo*. Su autor era el mismo que en 1953, bajo el seudónimo de William Lee, había publicado *Junkie*. Su nombre: William Seward Burroughs. Emprolijado el texto, Olympia Press (editorial *kamikaze* que difundía, entre otros, a Sade y Henry Miller en el puritano mercado estadounidense) lo publicó por vez primera en 1959. Luego se hizo cargo una casa más “seria”: Grove Press, y el efecto *Burroughs* comenzó a manifestarse: más de un millón de ejemplares vendidos, procesos por obscenidad, y una influencia que abarcaría no sólo al mundo literario, sino también a la música, a la plástica, a la llamada contracultura y a ámbitos impensables hicieron de *The Naked Lunch* un aerolito monumental, del que hablan muchos más de los que lo leyeron.

Texto inclasificable, *El almuerzo desnudo* marcó una generación. Algún criterio reduccionista lo confinó al rubro “relatos sobre la droga”. Como bien señala Serge Grünberg (en *Cahiers du Cinéma* 446): “este informe es a la investigación sobre toxicomanía lo que *Una temporada en el infierno* es a la folletería turística”. Burroughs es un hueso duro de roer: a menudo su prosa se desliza en la frontera de la legibilidad, convoca tanto a la fascinación como al tedio, a la seducción como al rechazo. Y suele hacerlo todo junto. Tanto los códigos de género como los del realismo literario son virtualmente destrozados en su narrativa. *The Naked Lunch* hace estallar el universo de la novela negra y de espionaje, así como *Nova Express* desintegra desde adentro la consistencia del relato de ciencia ficción.

Otro Burroughs, el tío Bill, había inventado un notable dispositivo que mejoró en mucho las máquinas de

calcular, convirtiéndolo en conocido empresario. William S. dedicó sus empeños a perfeccionar su máquina de alucinar, que dispara poderosas imágenes de a decenas por páginas, aunque ellas no suelen cristalizar en un relato transparente. En WSB, la imagen literaria se opaca en una prosa azarosa, un montaje conflictivo, guiado por los procedimientos de *cut-up* (ideado por su amigo Brion Gysin, escritor y pintor con quien publicaría el libro de ensayos *The Third Mind*, en 1978) y de *fold-in*, recortes y plegados; los escritores burroughsianos abundan en imágenes fulgurantes, sucedidas en un universo cuya congruencia es atravesada permanentemente. Lógica del sueño, del delirio, que provoca en el lector un malestar que turba la razón pero que no permite abandonar la lectura. Texto de goce, diría Barthes: no podemos despegarnos, aterrizar, de las páginas de *The Naked Lunch*. Uno de esos pegados fue un joven proyecto de escritor —al menos eso creía entonces— llamado David Cronenberg.

“Haz tu propia versión. Es tu film.” (Burroughs a Cronenberg)

A Burroughs le gusta citar una anécdota —acaso apócrifa— de Chandler: interrogado sobre lo que había hecho Hollywood con sus libros, Ray respondía sacándose su pipa de la boca: “Nada. Siguen ahí en los estantes”. Cronenberg es en el cine de hoy un caso raro. No manifiesta influencias cinéfilas, no posee modelos o maestros dentro del cine, fundándose de modo peligrosamente directo en sus obsesiones y fantasías. Sí tiene referentes literarios: los más tempranos fueron Burroughs y Nabokov.

En los tempranos 60 el aspirante a novelista formulaba trabajosamente pastiches a partir del exterminador Burroughs y el lepidopterólogo Nabokov, nutriéndose en fuentes selectas. Para compensar, cuando se volcó al cine, lo hizo de lleno en los bajos fondos del horror film. Ahora, *Naked Lunch* marca un reencuentro con raíces literarias —mientras tanto, Cronenberg se empeñó en escribir y dirigir todos sus films— y parece ser el comienzo de un nuevo período: su próximo proyecto es una adaptación de *Crash*, de J. G. Ballard. Hay quien lo reta a filmar *La metamorfosis* de Kafka. No obstante, sería erróneo juzgar

Senso / Livia un amor desesperado

La magia viscontiana

El ángel ebrio

Obra clave de Akira Kurosawa nunca estrenada en Argentina

Los muelles de Nueva York

La poesía visual de Joseph von Sternberg

Florida 325. Galería Güemes. Ala Mitre. 10 piso of 1006 Teléfonos 331-3041/6 y 331-2911/4, Interno 271 ó 342-2624



Rigor estético al servicio del arte del cine
Novedades en videocassette para coleccionar

La noche

Antonioni. Seductora. Impactante

Les enfants du paradis

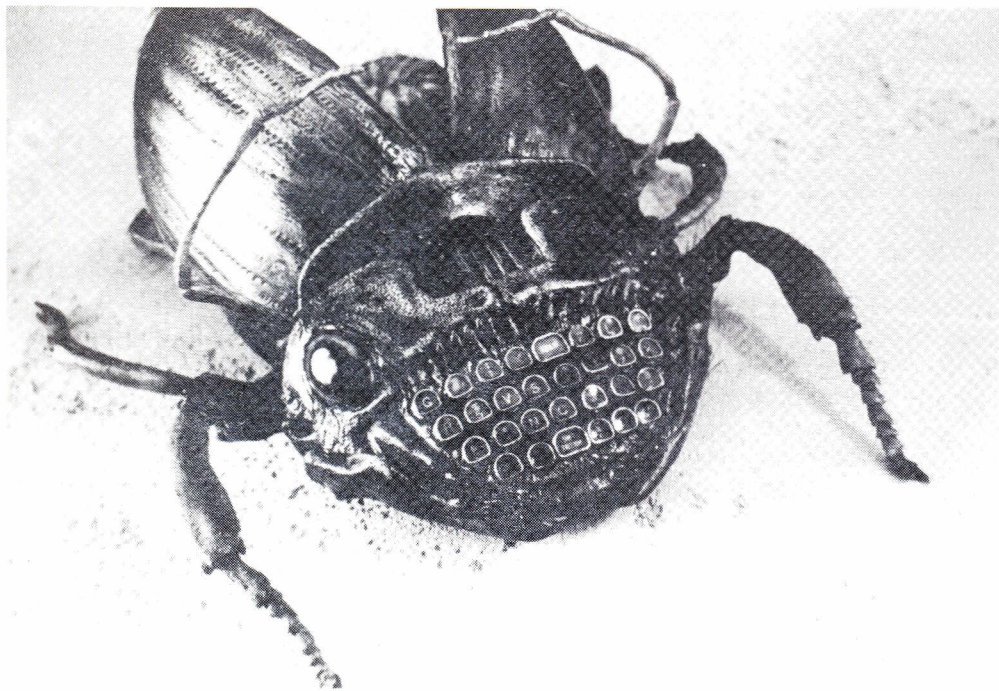
M. Carné. Mejor película francesa de todos los tiempos

Codicia / Greed

Von Stroheim. El saludable ejercicio de pensar

La dama del perrito

Joseph Heifits. Homenaje a Chejov



a *Festín desnudo* como una adaptación; si lo fuera, el fracaso estaría asegurado.

Alguna vez Eric Rohmer señaló sagazmente que toda traslación de una obra literaria a la pantalla, aunque lo sea por vez primera, consiste ya en una remake. El film compite con la película privada, fantasmática, que cada espectador ha diseñado a su medida cuando fue el lector del relato escrito. Y esta situación comporta una desventaja inevitable: cualquier adaptación será menos propicia, más inadaptada a la singularidad del deseo de cada uno que se confronte con el film y que ya se ha hecho la película con el libro. Ahora bien, ¿qué sucede con *El almuerzo desnudo*, el de Burroughs? Existen relatos cuya transparencia convoca inmediatamente a la visualización. Uno lee a David Goodis, por ejemplo, y está en presencia de eso que algunos definen con el consabido lugar común: es un “estilo cinematográfico”. Pide a gritos una pantalla. En el otro extremo están escrituras como la del Beckett novelista, Thomas Bernhard o Burroughs, para las que vale el otro latiguillo: “es infilmable”. En el caso específico de *The Naked Lunch*, aunque no llega al grado de desarticulación de, por ejemplo, *Nova Express*, la construcción de una realidad ficcional estable es corroída continuamente por imágenes en proceso de transformación, pero particularmente insistentes. El joven Cronenberg sintió el impacto de *El almuerzo desnudo* a punto tal que buena parte de su imaginería posterior guardaría notables zonas de coincidencia con obsesiones de Burroughs. La escritura de uno y el cine del otro comparten la fascinación por los virus, insectos y parásitos; las enfermedades y la metamorfosis físicas y psíquicas. Para ser consecuente, como Seth Brundle en *La mosca*, Cronenberg se dispuso a la fusión de su universo con el de Burroughs. Entendiendo que la lejanía entre el texto escrito y su cine (su modo de hacer cine, apoyado decididamente en la transparencia narrativa) era insalvable, dispuso otro experimento: no sería una película sobre *The Naked Lunch*, sino sobre la creación de esa novela cuyo título sugirió Jack Kerouac.

Madurando el proyecto desde 1984, Cronenberg conoció a Burroughs y viajó con él y su productor Jeremy Thomas a Tánger. Allí conocieron a Paul Bowles, y a otros sobrevivientes de la Interzona de los 50. El viejo Burroughs, libro parlante, fue otro texto que agregó a *The Naked Lunch*, *Exterminator!*

(1973) y *Queer* (1985), fuentes confesadas del film, además de las cartas de Burroughs a Ginsberg cruzadas en los tiempos de la redacción de *El almuerzo desnudo*. El resultado es la fusión, una biografía alucinatoria burroughs-cronenberguiana. Los fantasmas de escritor de Bill Burroughs se desataron a partir de la muerte de su mujer en ciudad de México, hacia 1951, en circunstancias similares a las del film. Los de Cronenberg comenzaron a conspirar todos juntos en el transcurso de *Naked Lunch*: no por casualidad seis personajes de la película son escritores.

Frente a la estolidez de un *Barton Fink* anodina y eternamente trabado frente a su máquina de escribir, *Naked Lunch* —delirio en serio, no falseado— transforma el tópico del “horror a la página en blanco” en una pesadilla habitada por horrores dactilográficos con los que no queda más que transar: Clark-Nova, la Martinelli, Muja Haddin y el Mugwriter. Cronenberg puso en escena una alucinación que no podemos dejar de compartir, y que sólo es soportable merced al estilo cool que caracteriza todo el film.

“No hay realidad verdadera o real.” WSB

En Cronenberg, la imagen es un virus de transmisión visual (la metáfora pertenece a Georges Privet). La alucinación contagia desde los mismos títulos (magistrales, de Balsmeyer & Everett, en un estilo que remite a la más pura tradición *hard-edge* y a aquéllos de Saul Bass en los 50) sonorizados por el trío de Ornette Coleman. De allí en más, compartimos el universo asfixiante de Bill Lee —interpretado por Peter Weller, también él admirador de Burroughs, trompetista de jazz y con un pasado cercano a ciertas adicciones— con su misma mirada, que entabla la distancia justa para conservar la calma. Lee-Weller, con su traje y sombrero fedora, es un *private-eye* del delirio absoluto. Interzona es un espacio interior; el Tánger armado en un gigantesco depósito de Toronto es tan artificial como el Morocco de Von Sternberg. *Naked Lunch* nos invita a compartir el almuerzo desnudo, “ese instante congelado donde todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores”.

Hacia 1916, un profesor de Harvard —donde WSB estudió arqueología y etnología— llamado Hugo Munsterberg escribió un ensayo del que todavía hoy aprendemos. Se titula *El film: un estudio psicológico*. Allí partía de la siguiente hipótesis: una película es un simulacro de la mente del espectador, de sus procesos y funciones. Un film se construye en la cabeza del que lo mira. *Naked Lunch*, con las armas de las alucinaciones y los sueños, pone a prueba la consistencia de esa superstición en la que todos nos empeñamos en creer y que solemos llamar realidad. Y la vence, ubicándose —y situándonos— justo al borde de la otra frontera, recordándonos la frase de WSB que abre el film: “Hay una sola marca que no puedes batir. La marca interior”.

La metamorfosis metafísica

Gustavo J. Castagna

1) “Yo no soy un *film buff*, un aficionado al género fantástico. Debo decir que la mayor parte de mis influencias serían más bien literarias. Nabokov, el existencialismo francés y William Burroughs, cuya obra *The Naked Lunch* hubo una época en que quise adaptar al cine y que ha influido en ciertos elementos de mis películas”. A cinco años de expresar sus deseos, David Cronenberg concreta una película sorprendente, insólita, imperecedera.

Para ingresar en el mundo de *Naked Lunch* basta la primera aparición de William Lee y su particular misión de exterminar insectos. Estamos ante un film de Cronenberg desde el mismo inicio. Estamos frente a un personaje que prepara su elemento de trabajo para eliminar inmediatamente una cucaracha. Un signo habitual en el cine del autor, un instante preciso para penetrar en la llamada Interzone, un espacio físico poblado de personajes inhallables en otras películas, en otros films que no estimulen al asombro como *Naked Lunch*.

Seguramente, uno de los objetivos de Cronenberg ha sido desconectar posibles vías de escape para huir de Interzone y trazar un camino sin salida con el propósito de convivir con William Lee, Joan Lee, Tom y Joan Frost, Ives Cloquet, Benway y Fadela, juntos a sus traumas, pesadillas, raptos oníricos, máquinas de escribir, jeringas, monstruos que toman jugos sentados en una barra y muertes jugadas a la manera de Guillermo Tell. Cronenberg lo consigue. Y nos sentimos molestos, inquietos y hasta atormentados, y si persistimos será porque se trata de una película. Pero continuamos extrañados, tensos y hasta acoplejados por la avalancha de ideas, imágenes y sonidos que incorporamos con *Naked Lunch*. El objetivo de Cronenberg se cumplió con creces.

2) La elección de cámara no podía haberse adecuado mejor hacia la creación de una puesta en escena agobiante.

Cronenberg asfixia con la cercanía de su cámara, registra la palidez de los personajes y remarca una y otra vez con primeros planos las visiones, alucinaciones y desviaciones mentales ocasionadas por la droga. En Interzone no hay salida y Cronenberg exprime el contacto con William Lee y los otros, situándolos en sus clásicos interiores autodestructivos. En oposición, cuando recorre exteriores recreados y cercanos al artificio por la inmediata visualización en estudios, la cámara sólo concreta cuatro o cinco planos generales para volver a las limitaciones espaciales que interesan al autor. Sin embargo, la insistencia de Cronenberg en anclar el relato en reducidos ámbitos y desentrañar la historia, nuevamente y como ocurriera con *Dead Ringers*, por la relación personajes-objetos, alcanza una mayor relevancia en la duración ínfima de cada plano. En *Naked Lunch* se materializan un par de cuestiones disímiles entre sí: a una proximidad de la cámara se produce la aligeración inmediata del plano ocasionada por el corte en el montaje. Un solo instante nos hace creer la posibilidad de respirar la intranquila

atmósfera de Interzone. Cerca del final y ante la certeza del descubrimiento, William Lee llega al pestilente refugio de Fadela. Cronenberg elige mostrar la guarida distanciando la cámara para que tratemos de discernir el mismo enigma. La duración de esta elección estética es mínima ya que, a los pocos segundos, Cronenberg destaca los servicios que prestan algunos de los horrendos Mugwump. Su cámara nos vuelve a ahogar.

Otra escena de *Naked Lunch* incursiona las adyacencias entre lo que está al alcance de nuestra mirada y lo que desconocen —todavía y con su mirada— los mismos personajes de la película.

William Lee está sentado en la barra conversando con Kiki, quien le comenta el interés de presentarle un amigo. Antes que el propio Lee conozca al “otro”, la espalda provista de escamas de Mugwump asoma por detrás de Kiki. En *Naked Lunch* sorprende la capacidad de Cronenberg de transmitir los momentos de asombro antes de que se produzca la mostración. Después de uno de sus tantos “viajes”, William escucha sonidos intranquilizantes que provienen de su máquina de escribir Clark Nova. Casi al comienzo, Lee llega a su casa y observa de espaldas a Joan utilizando una jeringa en su propio cuerpo. Las miradas posteriores de William no asustan frente al reconocimiento de la situación porque Cronenberg nos concede las certezas de intuir que Clark Nova lucha a muerte con otra máquina y que Joan se inyecta insecticida en una de las tetas.

Este saber de Cronenberg con la cámara elude insistentemente la mostración para inquietar con la mirada previa, jugar con nuestra intuición y eliminar cualquier tendencia al exceso. En *Naked Lunch* comunica más la palidez de los rostros cadavéricos de Interzone que las máquinas incorporadas por la mente de William Lee. Sugieren más los relatos textuales de Lee —relacionados con un culo que habla y con una hemorroides— que la visualización entera de Mugwump.

Los monstruos de *Naked Lunch* están ahí, cercanos al protagonista y en diálogo permanente, actuando como agentes para que Lee resuelva sus propios enigmas. Lo monstruoso de *Naked Lunch* está en los mismos personajes: en Lee matando una cucaracha con su aliento, en las confesiones telepáticas de Tom Frost, en los ojos exacerbados de Hank, en la siniestra dualidad de Fadela, en la droga recetada por Benway y en cada vaso que se coloca Joan en la cabeza. El film de Cronenberg elige la creación de climas disolviendo los riesgos del desborde.

3) *Naked Lunch* empieza donde terminaba la experimentación de los gemelos Mantle en *Dead Ringers*. Los ginecólogos interpretados por Jeremy Irons acababan encerrados en un maltrecho laboratorio sin exteriorizar los motivos de sus adicciones. Los personajes de *Naked Lunch*, provistos de una jeringa a cada rato, descomponen cada uno de sus viajes en constantes arrestos oníricos, reiteradas pesadillas y molestias físicas permanentes. En



Peter Weller en *Naked Lunch*

Naked Lunch el cuerpo —uno de los temas preferidos de Cronenberg— no se deteriora con la enfermedad sino con la estimulación. Esta diferenciación del último film de DC respecto de los otros, expondría la posibilidad de contar la historia según las proyecciones endovenosas de los personajes. Sin embargo, Cronenberg estructura el relato desde William Lee como punto de vista hacia la multitud de los otros personajes que van apareciendo delante suyo. Resulta admirable la forma en que se presentan Ives Cloquet, Benway, Kiki y Joan y Tom Frost ante William Lee, y sorprende la manera en que Cronenberg sujeta sus personajes con un dato, una referencia y una breve intervención siempre secundaria, siempre alrededor del punto de vista. Lo notable en Cronenberg, jugado con un relato interno de una complejidad visible, es su capacidad por excluirse de historias paralelas que perjudicaban algunos de sus films anteriores: mientras los otros personajes son contemplativos de las situaciones, William

Lee se erige en el único observador en Interzone. El parto de varios años entre el deseo inicial y el deseo realizado por filmar *Naked Lunch*, aclara el tiempo que Cronenberg tuvo la historia en su mente. Justo en la mente de Cronenberg, la única indicada para ordenar la experimentación de los textos de Burroughs, siempre imposibles de filmar.

4) *Naked Lunch* es una película de murmullos, tonos graves y voces poco estentóreas. Ante la gravedad de lo que se cuenta, Cronenberg elude la solemnidad, la importancia argumental que trazaban algunos de sus films y la apertura hacia reiteradas interpretaciones que limiten los alcances de una película cercana a la perfección. “Guardáte el psicoanálisis para tus amigos saltamontes”, le dice William a la impaciente Clark Nova. Para separarse de tales riesgos, Cronenberg recurre a un humor casi ausente en su filmografía y sólo posible en las relaciones con la fealdad que ofrecían puntuales películas anteriores. El contacto permanente de Lee con las máquinas-agentes provoca un desagradable humor por la cercanía que ya tenemos con la monstruosidad. Preparar un informe sobre Interzone implica para Lee comunicarse con máquinas creadas por su mente. A diferencia de *Barton Fink*, la pesadilla está incorporada en el interior del personaje y se desarrolla alrededor de su escritura, no hacia adentro de los textos que prepara en una máquina. Por eso, Cronenberg, integra a Clark Nova y las otras, las descontextualiza de cualquier monstruosidad y provoca que cada una de sus intervenciones se aguarden con sumo placer.

Cronenberg incorpora algunas sutilezas en los diálogos que explican la irónica personificación —sí, personajes— de las máquinas-agentes. “Un humor mortalmente afrodisíaco”, le comenta Tom Frost a Bill, volviendo a sorprender el modo en que conjuga el ascetismo de la puesta en escena con la inclusión de mordaces arrestos verbales.

5) William Lee llega a una carretera que dirige hacia Annexia y reconocemos el primer exterior real de la película. Por su parte, Cronenberg llega a un punto culminante cuando Fadela arranca sus apariencias y ofrece su verdadera identidad en la piel del Dr. Benway. De ahora en más, David Cronenberg corre el riesgo que cualquier película posterior a *Naked Lunch* parezca inferior. Mientras tanto, pedimos otro boleto de ida para volver a Interzone.

Festín desnudo (*Naked Lunch*). Canadá-Gran Bretaña-EE.UU., 1992, 115 min. **Dirección:** David Cronenberg. **Guión:** D. Cronenberg según textos de William S. Burroughs. **Fotografía:** Peter Suschitzky. **Música:** Howard Shore. **Montaje:** Ronald Sanders. **Vestuario:** Denise Cronenberg. **Productor:** Jeremy Thomas. **Intérpretes:** Peter Weller (William Lee), Judy Davis (Joan Frost/Joan Lee), Ian Holm (Tom Frost), Julian Sands (Ives Cloquet), Roy Scheider (Dr. Benway), Monique Mercure (Fadela), Nicholas Campbell (Hank), Michael Zelniker (Martin), Joseph Scorsiani (Kiki).

GUION ARTE

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA
DE GUION y TELEVISION

Profesores UBA

Estudio propio. Equipamiento profesional U-Matic High Band.

Directora: Lic. *Michelina Oviedo*

(de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Gabriel García Márquez)

**Juramento 4186 - (1430) Capital. Tel. 84-4515 o 543-6766.
De 15 a 22 hs. Sábados de 9 a 16 hs**

Casi todo Cronenberg (*)

Shivers

Hay pocas películas tan repulsivas como *Shivers*. Sin embargo, pese al asco insoportable que produce la aparición del *virus* — especie de gusano horripilante, sangriento y babeante que se introduce en los cuerpos y convierte a sus poseedores en felices hombres y mujeres en busca ávida y constante de placer sexual— uno poco a poco se va acostumbrando a su fealdad y observa con placer cómo la gente se va contagiando (a través de besos, coitos, etc.) y convirtiéndose en una inmensa horda de alegres violadores. Finalmente el virus no parece ser un bicho tan malo: el único problema es que es muy feo. Pero tanto en el cine como en la vida, casi todo es un problema de costumbre: al cabo de media hora uno le puede tener hasta cierta simpatía. Tal vez no sería tan malo un mundo con gente tan motivada sexualmente: eso sí, nadie trabajaría ni produciría nada y la promiscuidad sería una de sus normas. Sería una especie de hippismo sexual. El mundo estaría lleno de *body snatchers* que no nacen de chauchas sino de felices y desconocidos padres que no buscan más que placer en la vida. Pese a parecerse al SIDA por su forma de contagio (es increíble la premonición de Cronenberg, ya que esta película es de 1975), el pobre gusanito no mata: sólo excita demasiado. Por eso terminé sintiendo simpatía y gozando cuando la gente devoraba alegremente el plasma sanguinolento: comían la hostia y entraban al paraíso o, por lo menos, o lo que es lo mismo, no sufrían más.

Flavia de la Fuente

Rabid

Las motos —confesada pasión de Cronenberg— son, se sabe, máquinas peligrosas. Y en los mismos títulos del film, Rose (interpretada por la *pornostar* Marilyn Chambers) sufre un accidente que la deja virtualmente molida y achicharrada. Quiere la suerte que esto ocurra en las proximidades de la Clínica Keloid (!), especializada en cirugía plástica y reconstructora. Sin averiguar si Rose posee cobertura médica, el Dr. Keloid se apresura a meter manos —y algo más— en el asunto. Su motivación: probar un nuevo injerto de cierto “tejido neutro” (sic), que pronto demostrará no ser tal. El principio científico explicado por el Dr. Keloid es el siguiente: el tejido, desprovisto de sus propiedades iniciales —es extraído de los muslos de Rose— luego se adapta a las zonas donde se injerta. Si se coloca en la nariz, se convierte en piel de nariz; si se instala en el cuello, en piel del cuello, etcétera. Aquí la zona averiada de Rose fue todo el vientre.

Luego de un coma prolongado —mientras el tejido evoluciona—, ella se despierta renovada. Nace un vampiro, y para colmo, transmisor de un nuevo tipo de rabia de evolución acelerada y sin vacuna efectiva.

Dicen los entendidos que el film de horror está cerca del pornográfico: ambos comparten ciertas características del *ghetto* cinematográfico. Cronenberg, acaso atendiendo al dato, convocó a la Chambers —que luego siguió filmando conocidos *hardcore*— y elaboró este curioso *pornohorror film*. Rose cuenta, a partir de su restablecimiento, con una nueva y original zona erógena, que habría hecho las delicias de Yukio Mishima, entre otras cosas, obseso fetichista de las axilas. Debajo de su brazo izquierdo anida un apéndice fálico, dotado de un espolón, por donde succiona el que a partir de allí será su único alimento. Víctima tras víctima caen entre sus brazos apasionados, y quedan con un *souvenir*: la rabia que los liquida en pocas horas, no sin antes morder al prójimo más cercano que a su vez trasladará la peste.

Como los muertos vivientes de George Romero, pero hiperactivos, los rabiosos proliferan hasta obligar a las autoridades a instalar la ley marcial en Montreal. Y Rose, mientras tanto, cree que sólo se está alimentando. El raid digestivo-pestífero y erótico —dado que la mayoría de los *penetrados* repiten la vieja historia del cazador-cazado— se detiene cuando ella decide ponerse a prueba junto a un succionado reciente, a ver cómo es eso de la rabia. Pero Montreal ya no será la misma. Como en *Shivers*, nuevamente el fantasma de la peste, típico del imaginario europeo. Será Cronenberg alguien acaso más separado de USA que lo que determina el paralelo 49°?

Eduardo A. Russo

The Brood

Para resultar verosímil, el horror (aun el producido por objetos fantásticos) debe anclarse en angustias, preocupaciones o miedos realmente existentes. *Cromosoma 5* retoma un viejo tema ético, compartido por la ciencia ficción y la filosofía de la ciencia: la responsabilidad del científico frente a los efectos o las derivaciones de su práctica, efectos y derivaciones que no suelen estar en sus manos controlar. Desde 2001, *odisea del espacio* hasta *Terminator*, el tema ha alimentado numerosos argumentos cinematográficos, generalmente como una variante del motivo del cazador cazado: el invento se rebela y se independiza de su creador, haciéndolo víctima de su propia creación.

En *Cromosoma 5* el invento en cuestión es un método terapéutico, la psicoplasmática, en la presentación de cuyos efectos (sobre todo la dependencia generada en los pacientes) parece leerse con transparencia una crítica al psicoanálisis. Hal Raglan (Oliver Reed) es un reconocido psiquiatra que, mediante el recurso de adoptar alternativamente el papel de las personas odiadas por sus pacientes (sus respectivos padres, en primer lugar) consigue que el odio literalmente se corporice, haciéndose visible en extrañas mutaciones físicas. Los espectadores vamos descubriendo estos fenómenos gradualmente, junto a Frank —el marido de Nola, la “paciente-estrella” de Raglan—, quien se horroriza a la par de nosotros.

Toda la película se estructura en torno del eje de lo visible y lo invisible, y el correlato de la mirada. “No mirar es de cobardes”, le dice, en la primera escena, Raglan a Mike, uno de sus pacientes. Raglan representa en ese momento al severo padre de Mike. Sospecho que Mike nos representa a nosotros. De allí en más, el cobarde espectador es desafiado a mirar escenas espantosas. El odio, que normalmente no se ve, muestra todo su horror al liberarse del cuerpo que lo encierra (la clínica se llama, elocuentemente, “Somafree”) y objetivarse en el exterior. Pero el horror es doble, porque las criaturas “hijas del odio” tienen la forma de la inocencia: no sólo son niños, y tienen su tamaño, sino que además se visten como la pequeña Candice, hija de Frank y Nola, y son rubias como ella. El paralelismo es evidente, y nos amenaza y persigue hasta el final. Si el final es previsible, sólo lo es porque la película nos va entregando indicios que permiten anticiparlo, y que son los que paulatinamente van haciendo crecer el horror.

Mariana Podetti

Scanners

El tipo parece medio psicótico, medio *junkie*, podríamos pensar que también se asemeja a un desocupado en las últimas, pero ignoramos el índice de desocupación en Canadá. En la apertura del film, demuestra ser algo más: es un *scanner*, del tipo desclasado; lo prueba vapuleando telepáticamente a una dama distinguida como jamás soñó hacerlo Charlie Chaplin.

Mientras tanto, en un pulcro auditorio, un panel expone sobre poderes paranormales. La cabeza de un panelista estalla —como la de Cassavetes en *Furia*, de De Palma— y la causa es otro *scanner*, del tipo psicótico elegante.

El primero se llama Vale (Stephen Lack), el segundo es Revok (Michael Ironside). Los une algo más que sus dotes, pero hay más *scanners* sueltos en la ciudad; como los enanos del chiste, tienen un sexto sentido para reconocerse entre ellos.

Cronenberg arma *Scanners* con dos esquemas narrativos poderosos: el de la investigación (encabezada por Vale, que desea saber qué es y por qué es así) y el de la persecución. Por *diferentes*, conforman grupos cerrados, marginales. Lo suyo es una maldición, no un don. Para peor, alguien intenta eliminarlos. Poco a poco se irá revelando la verdad, acorde a la más paranoica teoría conspirativa. Son como los hijos de la talidomida, sólo que en este caso su malformación es mental. Una droga experimental, varias décadas atrás, sembró *scanners* a discreción en los vientres de cuidadosas embarazadas.

Vale progresa en su búsqueda, hasta que llega al Poder que dibujó genéticamente su destino. La confrontación final será con su hermano Revok (Ironside, en su mejor villano hasta hoy, donde aprovecha adecuadamente su aspecto de clon medido de Jack Nicholson) en un duelo a puros poderes psicoquinéticos.

El final de *Scanners* es ejemplar y profético en el derrotero

cronenbergiano. Jennifer O'Neill, atónita, asiste a la más terrorífica duda del cine fantástico: la de la *identidad* de ése que está ante ella. Vale y Revok, como los gemelos de *Dead Ringers*, ponen a prueba la consistencia de esa presunta fortaleza que es la identidad de cada uno. Y Cronenberg formula una vez más su *horror de quirófano*, que irrumpe a través de la luz, la asepsia, la prolijidad de clínicas, amplios departamentos u oficinas lujosas, filmándolo con precisión quirúrgica.

¿Qué habría sido de Cronenberg sin la inspiración siniestra de la medicina del capital y sus "extraordinarios avances"?, difícil saberlo, lo cierto es que se puede esbozar sin mucho esfuerzo una *fenomenología* donde inoculaciones, injertos, transmutación molecular, cirugía o prácticas tan inauditas como *precisamente imaginadas* provocan *casos*. Cuerpos, mentes y espíritus *modificados* por la tecnología médica, indisolublemente ligada al poder, o desafiándolo hasta la autodestrucción. Pesadilla intelectual: leer a Foucault viendo a Cronenberg.

Eduardo A. Russo

Videodrome

Videodrome promete más de lo que cumple y entrega más de lo que parece. La trama inicialmente nos atrapa al sumergirnos, de la mano de Max Renn (James Woods), en un indefinido mundo futuro de pornografía y violencia. Un nuevo canal —*Videodrome*— muestra escenas de sexo con violencia explícita pero además sus espectadores (en realidad sólo Renn) sufren alucinaciones. Nadie entenderá plenamente cómo continúa tan interesante historia. Pero lo cierto es que las imágenes de Cronenberg —una vez más— nos perturbarán intensamente sumergiéndonos en ese extraño mundo que mezcla fascinación con asco y repulsa. *Videodrome*, el nuevo canal porno, genera en la mente de sus espectadores lo que hoy está tan de moda: la realidad virtual. Esta realidad paralela insertada en la mente del protagonista —lo que nos hará imposible saber a ciencia cierta en cada momento qué es lo que sucede y qué es alucinación— está plagada de imágenes fuertemente simbólicas. Como por ejemplo la inserción en el estómago de Renn de un videocasete o la conversión de su mano en una pistola. Analizada temáticamente, *Videodrome* aparece demasiado inclinada a alertarnos de los peligros de los medios de comunicación o de la tecnología en general; la enfermedad —ese eterno personaje de Cronenberg— carga aquí con el tedioso trabajo de la metáfora. Vista como una pesadilla, cobra el vuelo siniestro del mal dormir. En el elenco se destaca además de James Woods, Debbie Harry como una Luisa Delfino pero linda y sadomasoquista.

Gustavo Noriega

The Dead Zone

En las películas de Cronenberg los personajes no toman decisiones éticas: enferman, decaen y mueren con la indiferencia moral de los procesos fisiológicos. En las novelas de Stephen King *todo* es una confrontación moral y, si quizá los personajes no deben optar entre el bien y el mal, es porque la división maniquea los ubica antes de la acción, sin libre albedrío que los haga dudar. *La zona muerta* es, en este sentido, más una adaptación de la obra de King que un trabajo típicamente cronenbergiano.

Johnny Smith (Christopher Walken) despierta luego de varios años de un coma provocado por un accidente de autos. El mismo viejo Johnny, sólo que si ahora toca tu mano puede saber lo que te sucederá mañana a la mañana (en caso de que mañana a la mañana te vaya a pasar algo espantoso).

Hay un viejo acertijo filosófico que dice lo siguiente: el túnel del tiempo nos lleva al corazón de Europa en los primeros años del siglo XX. En nuestras manos tenemos un pequeño y rozagante bebé de nombre Adolph. ¿Le cantamos el arrrórró o le hundimos una maceta en la cabeza salvando de paso seis millones de judíos? Johnny toca la mano del probable próximo presidente de EE. UU. y advierte que desencadenará la Tercera Guerra Mundial. ¿Qué hacer?

La sobriedad y la melancolía —dos características habitualmente ausentes en Cronenberg— impregnan *La zona muerta*, quizá la mejor adaptación al cine de una novela de Stephen King.

Gustavo Noriega

The Fly

En declaraciones previas al rodaje de *The Fly*, Cronenberg confesaba su intención de alejarse de las versiones anteriores del hombre/mosca para injertar —término más que adecuado— sus nada agradables obsesiones. Despojada de cualquier economía de la serie B, el insecto de Cronenberg corporiza cada uno de los temas que le interesan al autor. Más allá de desnaturalizar algunos

momentos de *The Fly* con la utilización de efectos especiales *visibles*, Cronenberg dedica buena parte de la película a rescatar del recuerdo a reconocibles personajes del fantástico. Brundle vive apartado de la ciudad como Víctor Frankenstein; el proceso de transformación rememora las noches de luna llena que padece el Hombre Lobo, y la escena en que el científico asoma su desfigurado rostro desde lo alto de su guarida para espiar a su amada Veronique, instala los momentos románticos de *El jorobado de Notre Dame*. Por si fuera poco, el film de Cronenberg recupera la historia de *La Bella y la Bestia*.

The Fly es un Cronenberg romántico. Romanticismo exasperado, imposible de concretar, expresado desde la primera imagen en la reunión donde se conocen Veronique y Brundle. Unión destinada a la destrucción entre un científico y una periodista con afán de trascender en su profesión que, finalmente, llorará al volarle la cabeza a los despojos de un experimento fallido. Es una historia de amor, alejada del romanticismo imbécil, cercana al amor *fou*, inentendible para personajes "normales" como el mediocre Borans, jefe de la "bella" Veronique. En *The Fly*, por única vez, Cronenberg filma escenas intimistas en relación con el sexo y no fuera del sexo. Por una sola ocasión, los personajes centrales de Cronenberg transpiran en la cama, necesitan del sexo y no ejercitan el sexo para otra cosa.

Si saltamos las obsesiones clásicas de Cronenberg, *The Fly* expone el contraste de piel entre Brundle-Goldblum y Veronique-Davis, las visitas reiteradas de ella para conocer la enfermedad corporal de su pareja, las peleas y discusiones de ambos, y el café con exageradas raciones de azúcar en un restaurante. Sí, es una historia de amor a la manera de Cronenberg. "Si te quedas, le haré daño" le dicen Brundle y sus restos a Veronique. Un romanticismo terminal.

Gustavo J. Castagna

Dead Ringers

Definitivamente el punto más alto del universo cronenbergiano. Alejado de los exabruptos del "gore", *Pacto de amor* se erige paradójicamente como su film más perturbador, más terrible, más morboso. La historia de los gemelos Mantle, genios de la ginecología, unidos en un universo simbiótico de fascinación y repulsa por los mecanismos de la reproducción humana, separados y atraídos por una misma mujer, se transforma en un ceremonial trágico, gracias a una puesta en la que cada elemento se va cargando de un dramatismo acumulativo. No son necesarias las vísceras expuestas o las cabezas que explotan. Lo que estalla en *Dead Ringers* es el concepto de identidad para exponer el vacío que surge ante la pregunta: ¿Quién soy? La enfermedad es de origen metafísico porque remite al origen de los hermanos. La paulatina degradación física de ambos es una vivisección del espíritu operando con frialdad quirúrgica sobre los cuerpos, que a su vez contaminan el espacio físico donde se mueven. Los interiores glaciales, enlutados en tonos azules (como el laboratorio de Brundle, en *La mosca*) se convierten en el gran quirófano helado donde se desenvuelven las perversas pasiones de los personajes. La obsesión por los ambientes médicos, la medicina que se torna monstruosa (los instrumentos ginecológicos diseñados por Beverly en su delirio son aterradores) son constantes leit-motifs en Cronenberg pero aquí se tiñen de una tristeza original, un tono melancólico que no había aparecido hasta entonces en toda su filmografía. Ese clima se insinuaba ya en *La zona muerta* pero allí, tal vez por tratarse de una historia ajena, no se permitía dar libertad total a sus propios fantasmas.

No hay efectismos en *Pacto de amor* sino un efecto de horror paulatino, porque lo que se descompone son las vísceras del alma, lo que se deshace es el nudo gordiano de la sexualidad, lo que se examina es el nido de víboras de los lazos de sangre. El cuerpo se erige en prisión, en interioridad deforme, la pareja hombre-mujer en imposibilidad, la medicina en exploración morbosa. Todas las mutaciones que ocurrían en los cuerpos de los protagonistas de *Scanners*, *La mosca*, *Shivers*, o *Cromosoma 5*, en *Pacto de amor* ocurren entre los cuerpos de estos seres enfrentados a la necesidad de dependencia. En otras manos, la trama del film no habría ido más allá de una telenovela bizarra y perversa; Cronenberg la eleva a la categoría de obra maestra, de tragedia contemporánea. A su propio genio le suma el de Jeremy Irons en su doble papel, una de las más difíciles y perfectas performances interpretativas en la historia del cine. Geneviève Bujold consigue deslizarse por el laberinto fraterno como un témpano pasional, si ello fuera posible. Recomendación: no te enamores nunca de dos hermanos, Geneveva.

Alejandro Ricagno

(*) Se gratificará hallazgo de la invisible *Fast Company*.

LA VUELTA DE LOS GRANDES WESTERNS

CLINT EASTWOOD

GENE HACKMAN

MORGAN FREEMAN

RICHARD HARRIS



LOS IMPERDONABLES

WARNER BROS. PRESENTA

UNA PRODUCCION MALPASO CLINT EASTWOOD GENE HACKMAN MORGAN FREEMAN Y RICHARD HARRIS "LOS IMPERDONABLES" MUSICA DE LENNIE NIEHAUS ESCENOGRFO HENRY BUMSTEAD

DIRECTOR DE FOTOGRAFIA JACK N. GREEN ESCRITA POR DAVID WEBB PEOPLES PRODUCTOR EJECUTIVO DAVID VALDES PRODUCIDA Y DIRIGIDA POR CLINT EASTWOOD

DOLBY DIGITAL
EN CINES SELECTOS

WARNER BROS.
A TIME WARNER ENTERTAINMENT COMPANY
©1992 Warner Bros. All Rights Reserved

MUY PRONTO EN LOS MEJORES CINES

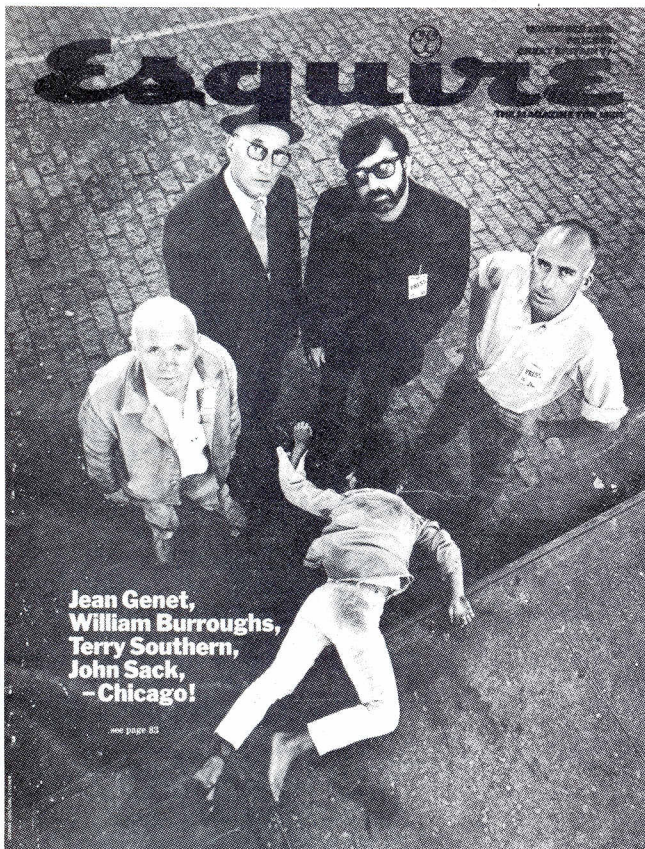
De monstruos y hombres (sueños que chocan)

por Rodrigo Tarruella

A John Cage y H. R. Chavero
In Memoriam

Vi *Bajo el peso de la ley* y *Naked Lunch* el mismo día. Salí de ver el film de Jarmusch contento y con la imaginación despierta; volví de Cronenberglandia abrumado, casi con síntomas (*Festín desnudo* es un despliegue de éstos) y con bronca. En el transcurso de tantos días olvidé bastante ambas películas. *Down by Law* y *Naked Lunch* están en las antípodas.

Fuga de la prisión. Tom Waits (disc-jockey desocupado), John Lurie (cafiolo atrapado) y Roberto Benigni (italiano con dificultades con el idioma inglés, arrestado por un crimen) se encuentran en una celda de cárcel. Benigni se presenta recitando a Whitman en tano y, luego, a "Bob" Frost, mientras anota hallazgos lingüísticos en una libreta. Nuestros "caídos por la ley" huirán de presidio después que Roberto (Benigni) subvierta la realidad mediante juegos de lenguaje (la *Ice Cream song*) a la manera de exorcismo y mantras, y reflexión budista sobre la celda y sus barrotes como ilusoria ficción. Escaparán a través de pantanos de



Louisiana dignos de *Southern Comfort* (Hill) o *Eco de tambores* (Walsh), pero éstos en realista blancoy negro, sin indios seminolas ni whisky. Un genial encuentro absurdo de los 3 hijos del diablo con una casa con tana adentro, evoca a Jerry Lewis, de una manera más natural. *Down* no explora tanto las posibilidades espaciales y la relación imágenes / sonido como *Stranger than Paradise*, pero le gana a aquélla en muchos terrenos. No aburre, no cae en baches de nadería o nadismo antonioniano, prevalece de humor sabio. *Down* es un film que busca/logra liberación de presos por el humor, el lenguaje y la poesía. Y la libertad de los "presos" es también la libertad del film haciéndose, su fuego interno, su motivo generador.

Huellas. Hemingway (algunos diálogos, sobre todo), Beckett, John Ford y Los Tres Chiflados andan dando vueltas cerca. Donde el film-poema de Jarmusch libera humor, realismo blancoy negro, encuadres e íconos liberadores (relacionando clásicamente el tiempo azaroso), el film-prosa de Cronenberg opera seriedad, alegoría de "reconstrucción" en color hiperrealista, encuadres e íconos cerrados sin aire y sin "afuera" y una ronda cercana al kitsch como sobreactuación (fija, casi teatral, representable) del horror (cf. Alberto Delorenzini en el video *La cinefilia a la intemperie* de C. O. García & A. Slavutzky).

Lord of the Bugs o "Los sueños de la Razón engendran monstruos". *Naked Lunch* dice más del mundo actual que de la época ilusoriamente evocada. Comienza en USA 1953 con William Lee (Burroughs) exterminando cucarachas y su mujer, Jane, inyectándose insecticida. Durante todo el festín, Cronenberg llevará para su molino y sus obsesiones iconográficas las infilmables aguas narrativas del sobreviviente WSB. *Naked* es un pastiche naif-obsceno (*kitsch*) de Kafka revisado por Roger Rabbit y el cine de animación... hiperrealista. Configuración de un materialismo sin espíritu como abstracción devoradora de la mente. "El hombre no puede soportar más al caníbal abstracto que hambriento lo devora" (Ginsberg). Una pesadilla en el país de Wiener entre cucarachas & ciempiés. Para librarme del *nightmare-kitsch* detallista (encerrona sin aire) transcribo algunos apuntes y frases soldados/das después de la agobiante visión. Muchos de los puntos o palabras requieren un desarrollo, o ser completados alguna vez, o nunca.

Insecticida sobre un ojo dopado.

"En el peligroso Kon-Tiki Room del Sheraton" (Burroughs cubriendo la convención demócrata 68 para *Esquire*).

1) informador/ exterminador. diario personal paranoico del infierno. una extraña aventura del ingeniero maquinista-maquinador en el país de los ciempiés y las cucarachas.

American Bug o El Sueño de la Gran Cucaracha Americana. Más “fly” que “angel”. flit form/ flit air / flit atmos / forma de la esfera (robótica). peregrino sin utopía. marginal aborigen drogado *au marge* de la tribu (¿alucinada o espejismo de tanger?).

2: *cultura contra el cuerpo / cultura contra la naturaleza / cultura contra / cult del miedo / alucinatoria / separatoria / ghettos / mentira que se suicida / pesadilla de metrópolis / megaló-oligo-trust.*

3: **Bugs Bu.** cucarachas en el país de las conejitas. pesadilla al margen de heffner, polanski y la sopa Campbell de warhol. aire contaminado. valija o botiquín de C-F.

4: folletín drogado. *de la cultura de fugitivos a los íconos del mal instaurado y fatal (sacralización & oficialización).* Del folletín seriado o alucinaciones del “realismo”: Dickens, Sue, Leroux, Franju, De Quincey, Thomas Burke filmado por Griffith (de *Limehouse Nights* a *Pimpollos rotos*), Oriente como degradación de Occidente, al horror berreta *representable*: a partir de los 50 (la misma década de *Naked Lunch*) y, luego *The Thing* (Carpenter) y *Alien/s*.

5: Cannibal / Aníbal y los elefantes (contra Roma) / y las cucarachas / y los ciempiés. El imperio de las cloacas. Los “Misterios de N. Y. en Metro-Pólis”.

6: boogie boogie / bugsy (malone dies) / boogie man booh booh / bug / oil for the lamps of exxon (texaco) / silence of the lambs / caníbal lector.

Últimas imágenes del laboratorio / Toronto Evil o El Toronto Salvaje. Burroughs me aburre. Es uno de los pocos *beats* en que no encuentro humor. Me interesa más como personaje-sobreviviente-redactor de informes-cronista. Cronenberg ha acentuado el mundo como laboratorio y malformaciones para disección. Es el cine del Dr Frankenstein enamorado de virus, bacterias, plagas y máquinas. El puritanismo pragmático yanqui con su obsesión por el “control” y la separación cuerpo/alma, enlaza con la prosa del complejo tecnocrático-industrial y la herencia calvinista. Un perverso mundo abstracto, con la materia y lo corporal como temor y peligros.

Rescates. El sonido de Ornette Coleman y el monje Thelonius. La presencia de Robocop Weller como Burroughs. La reconstrucción de época. Algunas secuencias: Burroughs charlando con veteranos fumigadores; la surreal escena final, salida de *El perro andaluz* o *La edad de Oro* (Burroughs vuelve a matar a Jane “jugando Guillermo Tell”, cuando los controles aduaneros de Annexia, una “versión dopada” de la ex-URSS, le piden que demuestre su condición de escritor). Por el contrario, Ginsberg obtiene un ícono —o figurita de álbum— casi tan imbécil como el que Leduc le infligió a Diego Rivera en *Frida* y el humor de los “cascarudos-máquinas de escribir” es más bien involuntario, se diluye ante la seriedad de Cron, un señor tan serio como Altman o Saura.

Jarmusch trabaja con eros y metáfora, Cron con Tanatos y literalismo. “El lenguaje es un virus del Espacio Interior”, decía Old Bill Lee, homenajeado por Laurie Anderson. Cronenberg está fascinado por el aislamiento del virus. Podría haber sido miembro honorario de la

Academia de Ciencias Soviética, que alguna vez alucinó con encontrar el “virus de la locura”. Quizás el *kitsch* soviético y el de Cronenberg terminarán pareciéndose. Los una una profunda fe ingenua en la materia como abstracción. Los sofismas *tecnó* de su compatriota McLuhan han copado la magia del lenguaje en la Galaxia Cronenberg. Quizás el futuro —si lo hay— depare para la infernal iconografía de DC una inesperada recepción. La involución o deterioro yendo de *Alphaville* y *Blade Runner* a *Robocop* y *Naked Lunch* no da muchas esperanzas. ¿El mundo será cucarachas y el insecticida olerá sobre las ruinas? El lavaje de cerebro planetario está ganando por varios cuerpos (muertos). “Burroughs está en Tánger no creo que vuelva esto es siniestro” (Ginsberg. *América*), *Down by Law* muestra alternativas en vida y cine. Cronenberg es un naturalista del horror, Jarmusch un poeta realista del absurdo.



Truly, madly, deeply British

Aunque *El Amante* fue el único medio en el que los responsables de la organización de la Semana de cine británico no hicieron publicidad, como no somos rencorosos, reproducimos aquí la crónica del evento que hiciera nuestro colaborador angloparlante en el diario de habla inglesa de Buenos Aires.

por Julian Cooper

Del 6 al 12 de agosto tuvo lugar la Semana de Preestrenos del Cine Británico en el Alfil y pocos días después se estrenaron dos de las películas proyectadas en esa ocasión: *La mansión Howard* (*Howards End*) y *El puente* (*The Bridge*). Ambas son excelentes y me ocuparé de ellas en este informe general sobre la Semana del Cine Británico. Como todo, los films son cada vez más internacionales y los que se exhibieron en el Alfil no son una excepción. *La mansión Howard*, por ejemplo, una de las películas más británicas de la muestra, fue dirigida por el americano James Ivory y producida por el hindú Ismail Merchant. *Naked Lunch* está basada en la novela del americano William Burroughs, transcurre en Nueva York en 1953, trabajan actores americanos y británicos y fue dirigida por el canadiense David Cronenberg, aunque el productor, Jeremy Thomas, es británico.

Todas estas realizaciones hablan más del estado actual del cine británico que del estado actual de Gran Bretaña, que se podría evaluar más fácilmente mirando la televisión británica durante una semana. Dentro de tres años alguien podría incluso montar una exhibición llamada "Cincuenta años de la televisión británica", pero ésa es otra historia.

Incluyendo *Naked Lunch*, cinco de los siete films proyectados son películas de época. Y algunas se remontan a un pasado lejano.

Principios del siglo XIV

En *Edward II* Derek Jarman se ocupa del pasado más remoto. Es una visión isabelina de Inglaterra a principios del siglo XIV. Filmada en un escenario neutro, entre placas de cemento y con actores que usan ropas modernas, el elemento más destacable es el sonido de los actores recitando los pentámetros heavy metal de Marlowe. Las imágenes son potentes, la puesta en escena es innovadora y Annie Lennox canta "Goodbye My Love" cuando Edward (Steven Waddington) se despide de su favorito Piers Gaveston (Andrew Tiernan). Sin embargo, la actuación resulta excesivamente frenética y las referencias a la actualidad, como las remeras con leyendas de protesta del Movimiento de Liberación Gay a favor del Rey Edward, no surgen naturalmente del contexto.

Principios del siglo XVII

John Gielgud recita la mayor parte de los versos de *La tempestad* en *Prospero's Books*, la versión de Peter Greenaway del drama de Shakespeare. Si uno cierra los ojos, puede oír cómo Shakespeare transforma los pentámetros de Marlowe en algo más rico y extraño. Si uno los abre, ve una extravagancia barroca *fin de siècle*. El club de fanáticos de Greenaway acudió en pleno a la cita. La cola para la función de las 20hs. se extendía por Corrientes, doblaba la esquina y seguía por Callao. Deslumbrados o aturcidos, los fans permanecieron en

silencio durante las dos horas de pirotecnia. John Gielgud (Próspero) está vestido como un dux veneciano de mediados del siglo XVI y se la pasa consultando volúmenes raros como si hubieran contratado a Frances Yates para asesorar sobre libros esotéricos.

Todo parece expresamente diseñado para ilustrar un tratado sobre el arte decadente. Próspero, Miranda y el Duque de Milán están vestidos, casi todos los demás personajes están desnudos. Parecen el elenco de *Hair* representando un aquelarre montado por un comité de pintores del Renacimiento.

Fines del siglo XIX

El puente imagina cómo se pintó una tela de Philip Steer, pintor inglés del impresionismo tardío. El cuadro es real, existe. Pero los acontecimientos que se narran en el film y que desembocan en la creación de "The Bridge" son decididamente imaginarios.

El film es una suma de y un homenaje a aquellos magníficos documentales de arte que transmitió la televisión británica durante muchos años. Aunque aquí la ficción proyecta su luz sobre el comportamiento humano. El romance ficticio entre Steer y una mujer casada con un exitoso hombre de negocios enriquece el arte del pintor pero significa un desastre personal para él y para la Isobel Hetherington de la ficción.

Es un retrato convincente de la época victoriana tardía, de una mujer que al decidir entregarse afectivamente al pintor toma la primera decisión independiente de su vida, mientras que la sinceridad del pintor se manifiesta en su lucha inicial por reprimir los sentimientos. Filmada en una aldea de pescadores que Steer solía visitar en busca de material para sus obras, la película cuenta con las maravillosas actuaciones de Saskia Reeves, David O'Hara y Anthony Higgins (en el papel del marido), entre otras. Las imágenes permanecen fieles a la pintura de Steer, con sus interiores color ocre bañados por la luz, y transmiten el gusto de Steer por los paisajes marinos y los retratos de niños.

El puente fue espléndidamente dirigida por Syd Macartney.

Principios del siglo XX

La mansión Howard es sin duda el film más logrado de la muestra. Es una lástima que la copia que se exhibió en el Alfil estuviera fuera de foco. Una verdadera lástima, pues habríamos podido apreciar mejor la fotografía de Tony Pierce-Roberts, que también fue camarógrafo en *Un amor en Florencia*. El trabajo que realizó en *Colmillo blanco* tiene algunas de las mejores secuencias de vida salvaje que se han filmado.

Las exquisitas adaptaciones de obras de la literatura clásica tienden a tratar las emociones de manera superficial, pero en este caso no es así. El equipo de



Vanessa Redgrave y Emma Thompson en *La mansión Howard*

Merchant-Ivory, con Ruth Prawer Jhabvala como guionista y con adaptaciones de Henry James, Jean Rhys, John Cheever y E. M. Forster en su haber, ha adquirido mucha práctica.

Su nueva película agrega calidez al examen que hace Forster de las complejidades y sutilezas de la hipocresía y la nobleza — en su sentido más profundo— que se encuentran en el sistema de clases de Inglaterra. Aunque la palabra “sistema” parece inadecuada para expresar algo que es tan definido y tan amorfo, tan injusto y tan democrático, tan despiadado y tan humano. Y *La mansión Howard*, la película, muestra todo esto como parte de una historia.

Vanessa Redgrave, integrante del reparto de Ivory, tiene un papel importante, aunque secundario, como Ruth Wilcox,

miembro atípico de una familia que se destaca más por su riqueza que por su sensibilidad.

Todos los actores merecen elogios. Pero no podemos dejar de mencionar a Helena Bonham-Carter, como la impulsiva Helen Schlegel y a Anthony Hopkins, como Henry, el esposo de Ruth Wilcox. La mejor actuación es la de Emma Thompson, que interpreta a Margaret Schlegel, una mujer que lucha por encontrar un término medio entre la prudencia y la generosidad y cuya sonrisa derrite el corazón de cualquiera. Para muchos —y me incluyo— siempre será la definitiva Margaret Schlegel.

Durante décadas, Merchant e Ivory tuvieron que usar todo su ingenio para mantener la calidad con pocos recursos. Ahora consiguen presupuestos decentes y saben gastar el

**En medicina prepaga,
la libre elección,
las prestaciones de alto nivel
y los costos razonables**



**...Tienen un punto de encuentro.
No juegue con su salud.**

SOLICITE PROMOTORA al 49-6136/6141. 46-8604 - Oficina Central: Uruguay 196 - Piso 1 - Cap. Fed.
Nueva oficina de atención al público: Maure y Migueletes. Local 12 - Galería LA IMPRENTA

dinero con inteligencia.

Algunas partes del libro fueron inevitablemente omitidas.

Pero no importa, algo había que sacar.

La última escena, en la que Helen Schlegel juega con su hijo mientras un caballo tira el arado alrededor de un campo de Howards End, es tan esencialmente inglesa como Stonehenge.

Principios de la década de 1950 (Nueva York)

Más por deber que por placer, fui a ver *Naked Lunch*, basada en la novela de William Burroughs y dirigida por David Cronenberg. Y resultó ser mucho más soportable de lo que esperaba, una sorpresa agradablemente desagradable, una larga broma macabra con mucho humor, una demostración elegante del principio "cuanto más morboso, menos chocante".

Los temores de que *Naked Lunch* pueda inducir a alguien a inyectarse con veneno para cucarachas o con algún otro narcótico más convencional son probablemente infundados, ya que ninguno de los personajes da la impresión de pasarla bien. William Lee, interpretado por Peter Weller, es un fumigador de cucarachas homosexual semirreprimido que se convierte en detective privado y casi nunca se saca el sombrero (una referencia obvia al mismo Burroughs, que en las fotografías suele aparecer con sombreros y con una cara tan inexpresiva como la de su personaje).

La trama es similar a las de Dashiell Hammett, pero veinte años después. El misterio se ha convertido en un circuito cerrado autorreferente, donde los seres humanos son controlados por coleópteros de ciencia ficción y todos se reportan a Interzone. La chica de William Lee, interpretada por Judy Davis, se inyecta veneno para cucarachas en homenaje a Kafka: cuando uno está dado vuelta por la droga, se transforma en cucaracha.

La mosca no es el único film de Cronenberg que divierte con insectos repulsivos. *Naked Lunch* ofrece un amplio surtido de coleópteros imaginarios king size, versiones exageradas de los escarabajos y ciempiés con los que los niños suelen sorprender y aterrorizar a las niñas.

El be-bop y la gráfica de los años 50 de los títulos de este thriller camp son una buena introducción para un argumento en el que todos están desquiciados.

El morboso encanto de la película reside, en gran medida, en el rostro inmutable de William Lee, que apenas se inquieta cuando la máquina de escribir se transforma en una cucaracha y le habla, o cuando brota sangre de las teclas y sus brazos quedan sepultados en una sangre espesa.

Sospecho que el público se está volviendo inmune al horror porque, cuando aparecían escenas como las mencionadas, las chicas, en lugar de gritar de espanto, soltaban alguna que otra risita.

Después de ver una película como ésta a uno le dan ganas de llevar el cerebro al lavavajillas.

Gran Bretaña hoy I

Truly, Madly, Deeply (*La magia del amor*) es una pequeña y simpática comedia. Filmada en Londres, narra la historia de una joven que acaba de perder a su marido y sufre desconsoladamente, hasta que un buen día él vuelve del más allá convertido en un fantasma, pero en un fantasma que no ha olvidado cómo se toca el cello.

Juliet Stevenson es Nina, la joven que vive en Highgate pero cuyo corazón habita en Hampstead: el hogar de las causas nobles. Alan Rickman interpreta al fantasma, que es propenso a los resfríos y tiene la costumbre de invitar a

sus amigos de ultratumba a ver los clásicos del cine en la videocasetera de Nina.

La gracia de la película de Anthony Minghella reside en las vivaces actuaciones, especialmente la de Juliet Stevenson. Algunos opinarán que Nina se pasa de la raya, pero nadie la acusará de ser "típicamente inglesa" por su falta de inhibición. Lo "típico" no existe. Sin embargo, Nina es bastante representativa y no sólo porque trabaja en un laboratorio de idiomas y su mejor amiga es chilena. *Truly, Madly, Deeply* es una película conmovedora, pero pone el acento en el realismo emocional y no pretende pulsar las cuerdas del corazón. El humor quizá resulte demasiado inglés para el público de otros países. Aunque sería interesante ver cómo repercute en la Argentina, si es que la estrenan alguna vez.

Gran Bretaña hoy II

Por último, *Riff Raff*, de Ken Loach, es una continuación de los films que viene haciendo desde hace unos treinta años, desde que deslumbró a los telespectadores británicos con *Cathy Come Home*, *Poor Cow* y otras piezas de realismo social.

Describe el mundo de los desposeídos, de los desocupados, de los oprimidos, de las personas que atraviesan tiempos difíciles, pero siempre vistos como individuos y no como tipos. Y, sin duda, esta clase de realismo social, de la que Loach es el principal exponente pero que cuenta con muchos adeptos, es uno de los aportes fundamentales de Gran Bretaña al cine y la televisión de posguerra.

Stevie (Robert Carlyle) es un muchacho de Glasgow que acaba de salir de la cárcel y consigue un empleo en una obra en construcción en Londres. Trabaja con otros obreros cuyo principal atractivo para sus oscuros patrones reside en el hecho de ser trabajadores temporarios. Stevie conoce a Susan (Emer McCourt), que quiere ser cantante, y al poco tiempo hacen el intento de vivir juntos.

Las escenas entre Stevie y Susan y las de la obra en construcción están tan bien logradas que sólo es posible criticarlas por la dureza de lo que muestran ya que son tan verdaderas que uno tiene la sensación de estar mirando la realidad.

Fue una decisión acertada la de abrir la Semana del cine británico con *Riff Raff*, pues es tan británica como un jarro de té con leche, huevos y papas fritas.

Mis objeciones a la película se basan en su estrechez de miras. Aun las personas cuya vida es tan dura como la de Stevie o Susan están conectadas con el resto del universo, aunque quizá no se den cuenta, y en algún lugar de ese universo se esconden la belleza y la esperanza. Puede que no las percibamos, pero siempre están allí.

No es necesario ser cristiano como Dante Alighieri para sentir la verdad del último verso del *Paradiso*: "L'amor che move il sole e l'altre stelle", el amor que mueve el sol y las otras estrellas. *Riff Raff* también podría haber mostrado eso, pero la esperanza no es el punto fuerte de Ken Loach; está demasiado concentrado en los tiempos difíciles.

Agradecemos al *Buenos Aires Herald* por permitir la traducción de este artículo aparecido el 14 de agosto de 1992.

Traducción: Gabriela Ventureira

El cine ya no cree en lágrimas. Qué lástima.

Elogio del llanto

por Gustavo Noriega

El señor sale del cine conteniendo el llanto. Trata de no hablar porque sabe que la voz se le quebraría. Se acaricia ligeramente los bigotes con el temor de encontrar algún moco rebelde que haya quedado enredado. Nada. La situación está controlada. Camina un poco en silencio y, cuando siente que puede hablar sin traicionarse, sentencia: *Está llena de golpes bajos.*

Los hombres no lloran

Voy al cine a ver una película aclamada por la crítica y con una respuesta de público bastante aceptable. Se trata de *Esposas y concubinas* del chino Yimou. Con la boca abierta veo una serie de cuadros de una riqueza fotográfica impresionante. Todos están compuestos con impecable simetría. La protagonista está en el medio y, si a la izquierda hay un almohadón, a la derecha tiene que haber un farol o una maceta del mismo tamaño. La cámara inmóvil, como clavada.

Después de media hora de callada admiración me empiezo a aburrir y pienso en todas las cosas que tengo que hacer al día siguiente. Me esfuerzo y vuelvo a prestar atención. La pobre protagonista sufre una terrible situación opresiva (la película se podría llamar tranquilamente *Judou II*) pero el distanciamiento es tal, la falta de empatía con la actriz es tan grande que no me provoca ninguna emoción. Sigo admirando las imágenes pero distraídamente, como hojeando un libro de fotos. Sigo con los estrenos del mes y la suerte no mejora. En *El amante* los sentimientos de Duras hacia el chino son reprimidos debido a las diferencias sociales y raciales. En *La mansión Howard* el corsé está puesto porque estamos en la Inglaterra de fines de siglo pasado donde para actuar con cierta naturalidad hay que encerrarse en el baño. Los prejuicios, las

costumbres, las estructuras sociales represoras: siempre hay un motivo para la constipación emocional.

La invasión de los Body Snatchers

Una serie de títulos me vienen a la cabeza: *El último emperador*, de Bertolucci, *Barton Fink*, de los Coen, todas las películas de Greenaway. Me remonto en el tiempo y pienso en *El ciudadano*. Muchas películas de Bergman. Robert Altman. Una catarata de nombres me sepulta. ¿Qué tienen en común aparte de su tecnicismo casi maniático, de su ilustre respetabilidad, de su aceptación crítica casi unánime, de ser películas que uno puede elogiar en una reunión y quedar fenómeno? Me asalta una idea escalofriante: son películas destinadas a los *body snatchers*. Los *body snatchers* son extraterrestres usurpadores de cuerpos, réplicas de los seres humanos pero carentes de sentimientos. Puro intelecto,



Jimmy Stewart en *Mr. Smith Goes to Washington* de F. Capra

no saben de pasiones, sufrimientos, alegrías ni pesares (como el Dr. Spock de *Viaje a las estrellas*, pero todos saben que en el fondo Spock tiene un corazón de oro). Sufro un ataque de pánico: todas las críticas que leí sobre estas películas podrían haber sido escritas por *body snatchers*. ¿Es que finalmente nos están invadiendo los alienígenas?

La respuesta, afortunadamente, creo que es no. El problema pasa por otro lado. Y, a riesgo de caer en la práctica ilegal de la sociología, creo que está relacionado con una característica fuerte de cierta parte del público y la crítica de nuestro país. Sea quien sea el círculo de personas que otorga el certificado de respetabilidad al cine (no el éxito grande de taquilla), que consagró a Bergman aquí antes que en Europa —frase que se dice con gran orgullo poniéndola junto a Maradona y el dulce de leche como garantías de nuestra situación especial en el Universo—, que saca a Greenaway de los cine clubs y los pone en las grandes avenidas como si fueran películas de Schwarzenegger, tiene una característica predominante: son extremadamente pudorosos. No en el sentido de sentirse turbados por una escena sexual atrevida. No. Para eso está Beccar Varela y nuestros amigos son más bien progres. Lo que querrían ocultar bajo un velo eterno de palabras es otra cosa: son los sentimientos. Prefieren que se los acuse de turros antes que de cursis, caminar desnudos por la 9 de Julio antes que los vean llorando en una despedida.

Happy End

Esta desgraciada peculiaridad está en la raíz de ciertos odios y favoritismos cinematográficos. La necesidad de la frialdad, del distanciamiento emotivo para consagrar un film como una obra maestra, va de la mano con un rechazo global y sin matices al cine hollywoodense. La producción filmica americana a lo largo de la historia —tendencia que se ha acentuado firmemente en los últimos años— se ha destacado por una gran desvergüenza. Este descaro se manifiesta doblemente: impunidad para hacer cualquier cosa con la condición de que la cantidad de dólares ingresados sea mayor que la de los egresados pero, por otro lado, un fresco desenfado para mostrar los sentimientos más simples y profundos que puede sentir una persona.

Una de las características peor comprendidas del sentimentalismo de Hollywood está profundamente relacionada con esta doble desfachatez: el final feliz. El final feliz que hace llorar es una de las paradojas grandes del cine americano. Lejos de lo que siempre se supuso —un escapismo encubridor de realidades siniestras— la resolución feliz de conflictos insolubles resulta una cálida y punzante mezcla de confort momentáneo y de demarcador trágico de límites. Tomemos por ejemplo *¡Qué bello es vivir!* de Frank Capra. Es imposible, luego de recapitular la vida de Fulano de Tal signada por la frustración y la falta de reconocimiento, no sentir los ojos invadidos por un mar de lágrimas cuando el pueblo entero acude, bajo la ríeje navideña, en ayuda solidaria. Y es imposible dejar de llorar, aun cuando las cosas resultaron de la mejor forma posible, porque el pensamiento que nos acude —*Qué lindo sería que las cosas fueran así*— sólo tiene sentido comprendiendo claramente lo que ningún “realismo” por duro y desencarnado que pretenda ser consiguió jamás mostrar: *Las cosas no son así*.

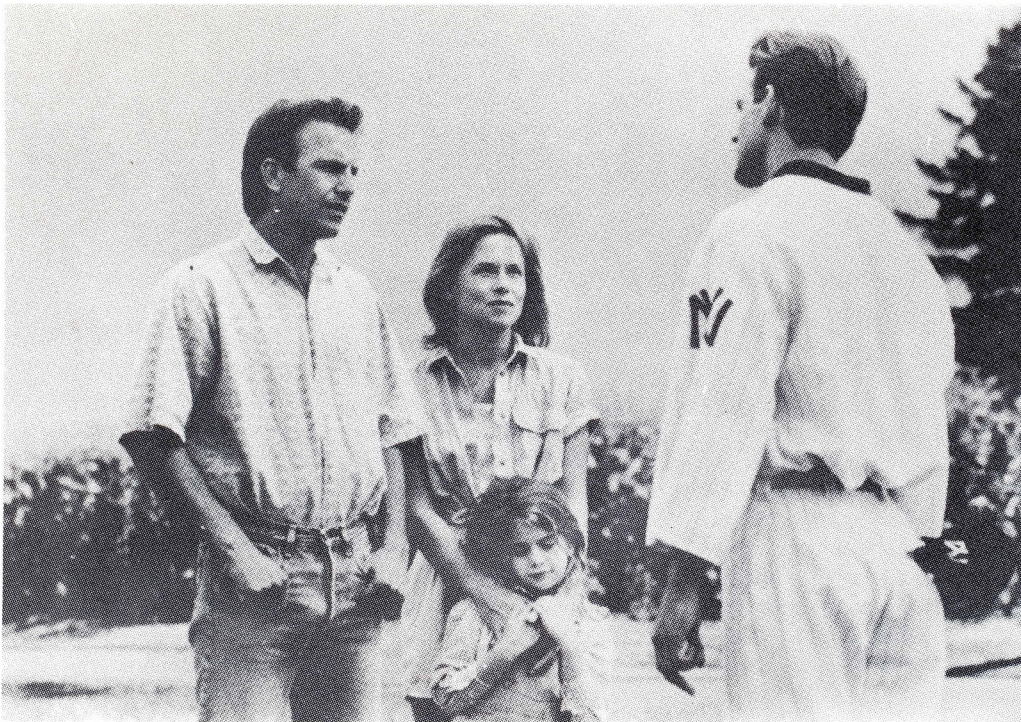
A ama a B pero B ama a C. Los seres queridos que han muerto son irrecuperables. La rueda de la fortuna gira y gira pero, al frenar, la flecha siempre apunta a algún otro. Todos estos dramas —y quién podría negar su consistencia trágica— son los que ha tratado este cine pretendidamente escapista y les ha dado una compasiva solución. B finalmente comprendió que en realidad siempre amó a A. El fantasma de un marido muerto vuelve para proteger a su viuda. Una

prostituta enamora a un millonario. Y así en todos los casos la solución es mágica y sin embargo no llega a ocultarnos la realidad sino a hacerla más patente. Al fin y al cabo nos maravilla que Superman vuele porque no perdemos de vista el irremediable hecho de que *nunca podremos volar*.

Una película nominada para el Oscar en 1988 pasó por Buenos Aires sin pena ni gloria: *El campo de los sueños* (*Field of Dreams*, Phil Alden Robinson). La crítica la destrozó sin compasión y era previsible: la película era emocionante y fantástica, lo que garantizaba al crítico que no se trataba de una “obra maestra” que, como todo el mundo sabe, reemplaza la emoción por la “profundidad psicológica” y la magia por el “realismo”. En *El campo de los sueños* un grupo de personas comandado por Kevin Costner —el americano medio con el cual uno querría identificarse como con el Jimmy Stewart de Capra— realiza mágicamente su sueño postergado. El de Costner es nada menos que recomponer su conflictiva relación con su padre, muerto hace varios años. El espectador salía del cine con los ojos hinchados de tanto llorar, pero este llanto tenía el agrisado sabor del alivio y la congoja a la vez, el que nos provoca la mano amiga que nos acoge en un momento difícil y el del pensamiento que vivimos tratando de evitar: que lo irreparable es precisamente eso, irreparable.

Europa Europa

El único intento exitoso de reflejar las limitaciones de la vida con la misma intensidad emotiva pero desde una óptica desconsolada, sin ofrecer el refugio del *happy end*, fue el neorealismo italiano. Emocionarse era válido pero sólo desde una óptica social bienpensante y autoconsciente que no permitía una palmada transitoria. Cualquier intento por suavizar el desamparo habría sido considerado una agachada ante la realidad. Así, verter lágrimas por la búsqueda desesperada de una bicicleta tiene la legitimidad de un reclamo social, como si el desempleo fuera una tragedia ontológicamente superior al desamor o la brevedad de la vida. Lloramos entonces con aquel cine de posguerra pero lo hacemos como Zampanó, sin consuelo y sin esperanzas. Luego de este breve coqueteo con los sentimientos (breve quizás en función de ese desconsuelo), el cine europeo desterró las emociones hacia una tierra prohibida donde los Verdaderos Artistas no pisan jamás. El primer paso —Bergman mediante— fue reemplazar la identificación emocional con la psicológica. Comenzaron a desfilar en películas mortalmente aburridas los conflictos infinitamente verbalizados de la clase media europea a los que adheríamos fervorosamente. A la salida ya no teníamos nuestras legítimas lágrimas sino un gesto de preocupación profunda. La frase más común pasó de ser *Prestáme un pañuelo* a *Me movió un montón de cosas* o *Me dejó hecho mierda*. Cuando la cosa se hizo demasiado densa hubo que recurrir a la vulgata americana: el peor Woody Allen (*Interiores*, *Otra mujer*, *Septiembre*) igualmente tedioso pero con la ventaja de que raramente llegaba a la hora y media de proyección. El distanciamiento definitivo llegó desde Inglaterra y de la mano del Arte: Greenaway. En *El cocinero...* —como antes con el arquitecto panzón— vemos la omnipotente muestra de poder y grosería del dueño del restaurante con la misma cómoda complicidad mediocre con que leemos el diario cada mañana: la sensación de que hay un mundo lejano y embarrado de corrupción cuyas salpicaduras no nos alcanzan. Desde nuestra silla de umpire juzgamos a los personajes — todos— que representan un catálogo de lo peor del ser humano. Con una media sonrisa nos sentimos superiores, susurramos alguna ironía punzante y luego, después de cerrar el diario o salir del cine, nos sumergimos en la vida real que se supone tan filosamente nos acaban de describir.



Kevin Costner en *El campo de los sueños*

En esta vida real vamos a tener amigos. Los vamos a querer y, cuando uno nos traicione, el dolor será desgarrador. Tendremos pareja, el amor terminará o no. Recordaremos con pena y nostalgia cuando teníamos el corazón joven y dispuesto a enamorarse en cada viaje en colectivo. Se irán seres queridos. Un hijo nos hará reír. Haremos el bien y el mal en partes iguales o no. Trataremos de tener dignidad y cuando no la tengamos sonará la chicharra interna de la conciencia.

Por todas estas cosas nos encerraremos en el baño de la oficina para que nadie nos vea llorar. A la noche iremos al cine. Y nuestro telúrico pudor nos hará barnizarnos con aquel barato cinismo. En Buenos Aires vamos al cine a reírnos de los seres humanos.

¡Ar-gen-ti-na!

Cuando el presente del cine oscila entre la gula de dólares fáciles de Hollywood, la frigidéz exquisita europea y los híbridos entre ambos (*Barton Fink*), buscar consuelo no es cosa fácil. Sin embargo ir al cine aún no es trabajo insalubre y si esto fue así este año se debió a dos vertientes generalmente menospreciadas: el fantástico y —¡oh sorpresa!— algunas novedades del cine argentino. El cine fantástico y de aventuras de este año desplegó, como lo venía haciendo, millones de dólares en escenarios y efectos especiales pero le agregó la salsa que faltaba: personajes desolados y desgarradores (*Batman vuelve*), personajes épicos *larger than life* (*Alien 3*), personajes encantadores (*Arma mortal 3*). Personajes. La imagen de Michelle Pfeiffer destrozando su hogar luego de escuchar los miserables mensajes del contestador automático, la figura longilínea y rapada de Sigourney Weaver liderando la lucha contra una

peste homologable a las pestes de nuestra época y la profunda y contagiosa amistad de Mel Gibson y Danny Glover contienen más vida, más profundidad y más “realismo” que cualquiera de las películas consagradas por la cultura mediopelística obligatoria. Y el fantástico, de la mano de la animación, nos trajo como broche de oro la historia de amor más creíble y emocionante (no, no es *El amante*, sino *La bella y la bestia*). Parecería que las emociones, expulsadas del reino del cine serio y respetable, buscaran cobijo en la nueva marginalidad. Marginalidad, no de los grandes presupuestos y de los estudios. El fantástico es la marginalidad que repele, no ya a un sistema, sino a una cultura oficial, pomposa, fatua, aburrida y pretenciosa.

Y —de esto veníamos hablando— pudorosa.

En el otro extremo, del lado de los pobres, apareció otro cine con emoción y calidez. De las desoladas pampas del Sur apareció un cine modesto pero exitoso: *Un lugar en el mundo* y *El lado oscuro del corazón*.

Aristarain recurrió como fuente inspiradora al cine más clásico americano donde la amistad, el amor silencioso y el ejemplo ético flotan en un ambiente donde impera más el silencio que las palabras. En *Un lugar...* el pudor existe pero está en los personajes que prefieren hablar más con miradas que con frases. No hay declaraciones grandilocuentes, ni demostraciones exageradas pero el sentimiento *está*.

En la de Subiela, por el contrario, el pudor desaparece totalmente. Como una expresión adolescente, domina el exceso, la desinhibición pero también la alegría. La felicidad de echar a un pozo a los plumazos postcoitales se conjuga con poesías mediocres y metáforas triviales. Todo puede criticarse menos lo más importante: *El lado oscuro del corazón* emociona.

Es mucho más de lo que puede decirse de la mayor parte de la producción cinematográfica que nos azota. La falta de industria en nuestro país es una desgracia varias veces lamentada pero a la vez ha resultado tener beneficios insospechados. Cada director se lanza al ruedo como una aventura personal, hipotecando viviendas y arriesgando futuros, no por la promesa de un gran negocio sino por hacer lo que ordena el corazón. La obra resultante no puede ser más personal y menos dominada por inalcanzables productores fantasmas y mucho menos por los dueños del boliche cultural. Los que, pipa en mano, decretan: *no llorarás*.



Integrado por profesionales,
docentes y egresados del
Inst. Nac. de Cine

**CARRERA DE CINE - SEMINARIOS
TALLERES PRACTICOS DE VIDEO**

ZAPATA 366 (Alt. Cabildo 300) - TEL. 553-3473

Una grieta en la muralla

por Luis Gruss

¿China se avecina? En menos de un año fuimos invadidos por la avalancha Yimou. Tres películas que casi nos dejan sin aire, en un sótano, tapados hasta la cabeza por una montaña de arroz y telas coloridas. Y para colmo ahora se viene la cuarta —titulada *Qui Ju busca justicia*—, con León de Oro veneciano y todo. O sea, China efectivamente se avecina, se mete, se adueña de la pantalla occidental y lo hace con una total irresponsabilidad, con poco o casi nulo sentido de las convenciones cinematográficas al uso. ¿No será eso precisamente lo que estábamos necesitando? A no desesperar. Después de todo, el espectador de *Sorgo rojo*, *Judou*, o *Esposas y concubinas* puede tranquilizarse pensando que su vida no tiene nada que ver con la guerra Chino-japonesa de los años 30, que sus cotidianos viajes en el subte A no se relacionan en absoluto con una vieja tintorería oriental donde se teje una pasión fuera de moda (como la palabra misma), que su ordenada vida de pareja mal podría compararse con las rivalidades históricas que tienen lugar en la sombría mansión que apenas iluminan unas cuantas linternas rojas. Por otra parte Tiananmen, escenario principal de la masacre estudiantil de la primavera de 1989 en Pekín, no es la Plaza de Mayo... Si bien la ronda trágica y final de Songlián en el patio de las concubinas recuerda bastante a las rondas de los jueves en la plaza de aquí.

En suma, y para disipar posibles inquietudes, digamos que Yimou no pensó en nosotros cuando se largó a filmar historias de la China de principios de siglo. Pensó, muy probablemente, en iluminar el eslabón más débil de la sociedad milenaria de su país: las mujeres. Y al hacerlo trazó, casi sin querer, una profunda grieta en la gran muralla del poder y de los principios inmutables de sumisión que rigen en China desde la antigüedad hasta hoy. Es en este punto donde se explican las reiteradas censuras sufridas en su país por este director de sólo 41 años y la obvia relación que se establece entre su cine subversivo y el drama aún no resuelto que asomó en la Plaza de la Paz Celestial, a fines de la década pasada. La primera piedra cayó, todavía balbuceante, entre los campos de sorgo rojo. Ahí encontramos a Gong Li —musa y compañera de Yimou— en el rol de una joven de dieciocho años que ha sido vendida como esposa a un bodeguero. Este primer y nada agradable destino va a modificarse luego de un modo tajante, al igual que el propio desarrollo del film, inesperadamente volcado al western y a la épica llegando al final. Pese a estas incongruencias evidentes, *Sorgo rojo* ya anticipa el vigor de un cineasta que en poco tiempo se colocó entre los primeros del mundo, y que con *Judou* y *Esposas y concubinas* definió un estilo de climas, colores y escenarios dominantes, muy próximo al mundo de la plástica y la poesía.

Pero para entrar un poco más en el universo Yimou —poblado por mujeres de fuego rodeadas de agua— es bueno saber que la mujer china viene siendo relegada de un modo

extraordinario por los rígidos principios de Confucio, aún vigentes en esencia. En la todavía cercana antigüedad, el celeste imperio impuso la obediencia femenina como base del culto de los antepasados. El modelo de mujer ideal, en ese contexto, exige alejarse de la cultura (en *Esposas...* Songlián deja la universidad para ingresar en carácter de concubina al poderoso clan de Chen), belleza del rostro y la silueta (Gong Li aprueba con diez puntos), y hasta la extraña condición de poseer pies pequeños, pies “como la luna nueva en cuarto creciente, con los que maravillosamente bailaba la damisela sobre una inmensa flor de loto dorado”, según especifica a la manera oriental un poema de época.

Humildes, complacientes y respetuosas, las mujeres celestes debían hablar abriendo apenas los labios, reír sin hacer ruido, hablar sin levantar la voz, ocultarse para mirar al exterior, no beber ni salir de noche. Sin abandonar totalmente este modelo, las mujeres que dibuja Yimou salen del marco como pueden. La bodeguera del sorgo deja que su pie —pequeño como luna nueva— sea acariciado morosamente por Yu Zhanao, el orejudo cargador del palanquín que la transporta y la salva de un salteador de caminos. Más atrevida, Judou exhibe su espalda desnuda, bella y castigada a la mirada secreta de su futuro amante, a través de un orificio del establo. Y más aun, le da a probar de la leche que mana de sus pechos, en otro momento del film, cuando acaba de parir un hijo suyo. Antes, cuando seduce a Tianqing, lo apura con audacia: ¿qué estás esperando?, ¿creés que soy una loba que te va a comer? En cambio, la cuarta concubina de *Linterna roja*, limita su atrevimiento a ejercer la propia defensa cada vez que es atacada y a desear en silencio al hijo de su amo. La rebelión final, similar en cierto sentido a la de Judou, no le permite escapar de la jaula armada en su cabeza. Judou prende fuego a la tintorería —a la manera de la heroína de *Cuerno de cabra*, el inolvidable film del búlgaro Metodí Andonov—; Songlián, en cambio, arde en el fuego de su impotencia frente a la injusticia.

Zhang Yimou, a diferencia de lo que parece ocurrir con las películas chinas avaladas por el régimen, no aborda la cuestión del sistema social y la educación política. “He dejado la pregunta sin contestar —escribió— y me ocupé

SITUACION LIMITE

Atención psicológica

Flavia Soldano Deheza

Horacio Lachabanne

35-3888 (las 24 hs)

ante todo del destino de la gente". Y hablando de *Esposas y concubinas* fue todavía más allá, y universalizó el alcance de sus películas a un límite que lamentablemente nos abarca también a nosotros, que somos inocentes por definición: "La ensombrecida mansión en la que viven esas mujeres es para mí el microcosmos de la existencia en donde todos nos debatimos para sobrevivir... Si tan sólo la luz de las linternas rojas pudiera penetrar en la oscuridad e iluminar la locura de nuestros días".

En su cruzada contra los rigores del confucianismo, el cineasta chino termina denunciando el autoritarismo en todas sus formas, noción que tampoco nos deja afuera. ¿Acaso estamos tan lejos, en la Argentina derecha y humana, del comportamiento sanguinario que ejercen los japoneses contra los campesinos chinos en *Sorgo rojo*? ¿No tenemos nada que ver con los prejuicios cargados de odio y resentimiento que campean en la mansión del clan Chen o en la tintorería ahogada en tinturas color sangre? Y en un terreno menos terrible, ¿acaso las relaciones de rivalidad que entablan las concubinas y esposas alrededor del macho dominante, tan lejos están de lo que ocurre en cualquier oficina de la ciudad de Buenos Aires?

Conciso y sugerente como los poetas de la antigüedad, Yimou dice más con el color y el ambiente que con las palabras, retaceadas con sabiduría. Opone al escenario abierto de los campos de sorgo, la atmósfera asfixiante de una tintorería que armó según sus necesidades, ignorando alegremente todas las realidades históricas sobre la industria de la tintura de algodón en los años veinte. Los amantes de Judou desfallecen en un sótano, mientras que las cuatro mujeres del amo casi invisible, dan vueltas en el patio de una *Casa de Bernarda Alba* en versión china. La tragedia, así como los simples cambios anímicos, se subrayan también con los colores. El rojo del vino de sorgo deviene en pálido y venenoso amarillo en la tintorería de Judou, contrastando en *Linterna...* con el azul acerado de las escenas nocturnas. Pocos colores, pocos elementos, dos o tres protagonistas, le alcanzan a Yimou para pintar su aldea y llamar así la adormecida atención del mundo.

De alguna manera, el cine duro de Zhang Yimou parece estar reflejando y anticipando la posibilidad de cambios —subterráneos o manifiestos— en la China que sigue a Tiananmen. La sensación de ahogo que traducen sus películas recuerda a los intentos de censura franquista, fenómeno también visible en nuestro país bajo la dictadura y en los países de Europa del Este en los



Sorgo Rojo

momentos previos a la caída del muro de Berlín y los controvertidos rumbos adoptados por la perestroika en la ex Unión Soviética. El cine, en fin, convertido en síntoma de un viraje profundo en lo social y político.

¿Alcanzarán tres o cuatro películas, que en su mayoría transcurren en el pasado, a incidir de algún modo en el difícil presente chino? A esta altura de las cosas, la pregunta no tiene ningún sentido práctico. Sí lo tiene, en cambio, reflexionar sobre las palabras siguientes, atribuidas a Li Su, canciller del primer emperador de la China:

"Ningún movimiento se apaga en el vacío. El temblor de una mariposa en las montañas del Oeste, puede convertirse en el cataclismo que vemos en los mares del Este".



Sobre Erase una vez en América

El fin del mundo no es el fin del sueño

Entrevista a Sergio Leone

¿Cómo descubrió *The Hoods*?

Me lo hizo leer Giuseppe Colizzi. Colizzi era el sobrino de Luigi Zampa. Era escritor. Había seguido el montaje de *Lo bueno, lo malo y lo feo* porque quería hacer westerns. El fue el que lanzó al dúo Terence Hill - Bud Spencer. Un día me contó que había robado un capítulo entero de una novela americana para una de las escenas de su película *Los cuatro del Ave María*. El autor se llamaba Harry Grey y el título original del libro era *The Hoods*. Colizzi no había pedido permiso para usar ese capítulo, que ocurría en el burdel después del asalto al banco. Más tarde, eliminé esa escena de mi propio film. El libro no me entusiasmaba, no era ninguna maravilla. Sin embargo tenía cosas que me incitaban a hacer un film. Y había otras que me intrigaban. En la tapa del libro decía que se trataba de la autobiografía de un verdadero gángster. Me dieron unas tremendas ganas de conocer al tal Harry Grey.

En un momento del rodaje de *Erase una vez en el Oeste*, yo me encontraba en Nueva York. Aproveché para llamar por teléfono al agente de Harry Grey. Me contestó que su cliente no quería ver a nadie y que los asuntos económicos debía tratarlos con él y que el autor estaba de acuerdo con ese sistema. Al escuchar esto, me pareció que los derechos de la novela estaban libres. Pero yo quería encontrarme con el escritor. Le dije al agente: "Soy un director italiano que está de paso. Querría encontrarme con el que escribió este libro. Necesito discutir muchos detalles con él. Si la novela me interesa, me interesa más aun hablar con su autor. Si compro los derechos cinematográficos de *The Hoods*, no es para hacer una adaptación chata e ilustrativa. Es necesario que tenga varias conversaciones con el que lo escribió. Y esto no tiene nada que ver con la plata. Hablaré de ese tema con usted, pero después de haberme encontrado con el hombre que firma como Harry Grey. Me llamo Sergio Leone y sólo me voy a quedar unos días en Nueva York."

Cuarenta y ocho horas más tarde, recibo una llamada de una voz cavernosa que me dice "Mister Sergio Leone, I am Harry Grey". Y, a continuación, me confiesa cuánto me admira. Ha visto todas mis películas varias veces. Me dice que desea encontrarse conmigo pero sin testigos. Le digo que es imposible, porque hablo muy mal en inglés y necesito un intérprete. Le propongo a mi cuñado, que es italiano y no le interesan las historias americanas. Con él no tiene nada que temer. Grey acepta que nos encontremos al día siguiente.

¿Qué aspecto tenía?

Me hacía pensar en Edward G. Robinson. El mismo estilo: petiso, ancho, un cuello de toro, pelo muy blanco y una piel rosada como la de un bebé. Hablaba muy poco. Después de una larga pausa, me cuenta que tiene un problema: los derechos de la novela ya estaban vendidos a un productor llamado Dan Curtis, que los había adquirido a su vez de Joe Levine. Lo llamo a Joe Levine, que me confirma todo esto. Contacto a Dan Curtis que se rehúsa categóricamente a cederme los derechos, diciendo que quiero realizar

el film. Me sentí decepcionado. Volví a Roma e intenté dar vuelta la página y buscar un nuevo tema. Nada que hacer. Todo el material sobre la infancia de *The Hoods* continuaba obsesionándome. La fascinación es inmensa. Tenía que hacer algo porque la base de la novela de Grey me intriga terriblemente. Tiempo después hablo del problema con André Génovés, que había producido varios films de Claude Chabrol y quería trabajar conmigo. Conocía la situación. Le prometo hacer la película con él si consigue comprar los derechos y hace un intento. Ofrece 250.000 dólares por ese libro que no vale ni 20.000... Curtis continúa rehusando. Pasan dieciocho meses hasta que me encuentro libre otra vez, y entonces me acerco a Grimaldi. Le digo: "No haremos ningún contrato. Si me consigues los derechos del libro, hablamos." Grimaldi se toma el avión. A la vuelta, me trae los derechos de *The Hoods* en un plato.

¿Cómo lo logró?

Usó un truco muy simple. Dan Curtis producía y realizaba pequeños films para la televisión. Grimaldi le dijo: "Quiero hacer *The Hoods* con Sergio Leone, no con usted. Y usted quiere ser director de cine. Así que elija otro tema. Yo se lo produzco sí, a cambio, me da los derechos de la novela de Grey". Y Grimaldi mantuvo su palabra. Le hizo hacer *Burnt Offerings* con Bette Davis, con un presupuesto de dos millones de dólares que caminó bien. Como resultado de estas transacciones, hizo también un muy buen negocio.

¿Cómo eligió a los guionistas?

Comencé por contratar a Kim Arcalli, un montajista que también hacía guiones para Bertolucci: *El conformista*, *Ultimo tango en París*, *Novecento*... También había hecho un poco de dirección para Tinto Brass. A él le agregué a Enrico Medioli, un guionista que había trabajado para Valerio Zurlini y, sobre todo, para Luchino Visconti: *El gatopardo*, *Sandra*, *El ocaso de los dioses*, *Ludwig*...

Al cabo de tres meses, teníamos una primera versión. Lo dejé a Arcalli para que empezara el guión técnico y me fui con Medioli a EE.UU. para que se encontrara con Harry Grey. Esta vez, nuestro hombre se mostró más charlatán. Nos contó que había escrito su novela durante una estadía en Sing Sing. Me dijo que odiaba las películas americanas sobre gángsters, las encontraba archifalsas. En contra de todo esto, quiso mostrar lo que era la realidad escribiendo *The Hoods*. Entonces comprendí todo porque me di cuenta que su novela estaba rellena de pasajes copiados de films negros, tanto de los buenos como de los malos. No había hecho más que plagiar. Después de los episodios de la infancia, todo se deslizaba hacia el cliché. De pronto, mi intuición se verificó. Las únicas cosas auténticas del relato eran los episodios de su infancia. Entonces me dije que a partir del momento en que lo imaginario se apoderaba de la realidad, al punto que el autor creía innovar a través de los estereotipos más comunes, es que estábamos verdaderamente en el corazón del mito. Y en ese

momento, comprendí que había que hacer una película sobre esa idea. Había encontrado la dirección correcta. Había que hacer un homenaje al género negro y un homenaje al cine.

¿Comenzó a reescribir el guión?

Por supuesto. Le pedí disculpas a Arcalli y a Mediolì. Desgraciadamente Arcalli no pudo llegar al final del proyecto. Murió de cáncer. En cuanto a Mediolì era ideal para la dramaturgia y para la relación con el género tanto como para la relación con el cine. Pero hacía falta otra gente para los episodios de la infancia.

Pensé en Leonardo Benvenuti y Piero de Bernardi. Juntos habían escrito para muchos directores: Zurlini, Carmine Gallone, Lattuada, Germi, Mario Camerini, De Sica, Comencini, René Clément, Zampa, Manfredi, Dino Risi, Monicelli... Pero yo me acordaba sobre todo de un film de Franco Rossi: *Amici per la vita*. El tema estaba bien tratado y pensé que eran perfectamente capaces de desarrollar todo lo que se relacionara con la infancia de Noodles, Max y los otros. Nos pusimos a trabajar, y yo les hablé de mi propia infancia, del Trastevere y de muchos elementos de mi propio guión de juventud: *Viale glorioso*.

¿Permaneció en contacto con Harry Grey?

Volví varias veces a Nueva York y nos vimos. Su verdadero nombre era Goldberg. Me contó que se había relacionado con un italiano cuyo nombre de pila era Frank. Rápidamente comprendí que debía ser Frank Costello... Tuvimos muchas conversaciones. Me confesó que la única libertad que se había tomado en el libro era sobre Max. En realidad no había muerto. A los setenta años sobrevivía gracias a la Murder Inc., la sociedad anónima del crimen, inventada por Lepke alias El Rabino. El hallazgo más genial de la historia del crimen: que alguien mate por contrato. No hay ningún lazo entre el asesino y su víctima. Es imparable. Y el viejo Max aceptaba uno o dos contratos por año. Para asegurarse la comida. Pero con eso no le alcanzaba. Siempre tenía otros proyectos. Así, a los setenta años, le había propuesto a Grey hacer un asalto con él. La mujer de Harry se opuso a esta colaboración. Le dijo: "Si haces esto a los setenta años, te abandono". Entonces tuvo que renunciar. No lo lamentó porque algunas semanas más tarde vio cómo arrestaban a Max en la TV. Max había intentado el golpe solo. Todavía se encontraba en la cárcel.

A través de Harry Grey, ¿conoció a otras figuras del gangsterismo?

Hablé con un gángster célebre del cual callaré el nombre. Un hombre de mirada viva y penetrante pero también con la mirada de la muerte. Era un hombre pequeño que usaba tacos. Tenía un aire sereno y sabio. Sus orígenes eran calabreses. Todos sus colaboradores son italianos. Uno de ellos quería que hiciese una película sobre uno de sus viejos camaradas: Lucky Luciano. El mismo había comprado los derechos de un libro y me incluía en el negocio de oficio, sin preguntarme. Ni tampoco lo había consultado al otro gángster, que no tenía ningún interés en que se hiciese un film sobre Luciano. Era muy comprometedor para él porque habían trabajado juntos. Así, durante una comida sentí que estábamos dando vueltas en el vacío. Entonces puse mis cartas sobre la mesa: "Lo que quiero

hacer es un film sobre la mafia judía". Inmediatamente, el mafioso paró de comer. Me dijo muy lentamente: "Eso es lo que hay que hacer. Y tú tendrás toda mi ayuda".

¿Tuvo esa ayuda de la mafia italiana?

No, no tuve ayuda. Pero no hubo problemas... Mientras que para *El padrino*, Coppola y su equipo sufrieron algunos "inconvenientes".

¿Cómo se documentó sobre la Nueva York de la que debía hablar?

A partir del momento en que estuve seguro del tema, me encontré con un montón de gente durante tres años. Tanto judíos como italianos... Pero yo conozco bien la mentalidad judía. Yo había frecuentado muchos judíos en mi infancia. Algunos seguían siendo amigos míos. No me encontraba en territorio extraño. Respecto de la mafia italiana nunca tuve contactos con ella. Mis films influían sobre ellos y, por mi parte, les dejaba creer lo que ellos querían. Sin contar con que las prostitutas y los gángsters consideran siempre a la gente de cine como camaradas y confesores. Nos cuentan todo. Tanto lo verdadero como lo falso. Exageran su relato a medida que lo van desarrollando. De alguna manera, ellos "cinematografan" en nuestra presencia. Yo los escuchaba. Así también, podía ver el gueto judío. Me impregnaba de él al punto de convertirme en un verdadero judío neoyorquino. Para lograr esta ósmosis, me valía de un sistema que me es muy querido. Me alío con un amigo que habla mucho. El ocupa el terreno por mí y yo puedo observar tranquilamente. Y además no me olvido de nada. Terminó por saber todo lo que necesito. Muy rápidamente comprendí que un gángster judío, aun el más

malvado, se hace religioso con la edad. Se envuelve en la religión. Es lo que le ocurrió a Meyer Lanski, al que Strasberg interpreta en *El padrino 2*. Al Capone y Lucky Luciano no eran nada al lado de este hombre: tenía el control del juego en Cuba y dirigía la política de la isla. Era terriblemente peligroso. Enfermo, a los setenta años decidió dejar todo para ir a morir a Israel. Para eso ofreció cien millones de dólares a la comunidad judía. Se encontró con un rechazo. No lo querían en Israel: un judío no tiene el derecho de matar más que durante una guerra. Por lo tanto, se quedó en Miami empapado de angustia y sin dejar de hacer negociaciones para que lo enterraran en la Tierra Prometida después de su muerte. Esta realidad me fascinaba porque hacía creíble la actitud de Max al final de mi película. Estaba a punto, estaba corroído por la culpa. Necesitaba el perdón de su mejor amigo. Esto no sería posible en un italiano. Luciano habría matado a su amigo. Y se habría cagado en

todo. Los mafiosos italianos se burlan totalmente de la religión. No la usan más que como pretexto. Lo que cuenta para ellos es la familia: la madre y el padre. Nada que ver con la conciencia judía.

En un momento del proyecto, ¿no pensó en Gérard Depardieu para el papel de Max?



Al principio. Quería que Max fuera francés. No sólo por una cuestión de coproducción. Deseaba evocar a los franceses que vivían en América. Después de todo la "French connection" no es una invención de los guionistas. Pero sentí que corría el riesgo de reducir la fuerza de la historia si le daba esa nota de color. Con un protagonista francés, la aventura parecería reflejar un caso

único. Por lo tanto, dudaba. Depardieu es un actor inmenso. Se moría de ganas de ser Max. Estaba dispuesto a aprender inglés de manera impecable si Max no resultaba un francés. Yo estaba tentado. Me había parecido realmente genial en *Novecento*. Y además sabía que él había frecuentado *el medio*. Pero parecía que no iba a andar un actor francés en esta historia. Por la misma razón renuncié a otra buena idea: usar actores diferentes según la edad de los personajes. Tener niños, adultos y viejos... Debían ser parecidos. Si



hubiera conservado a Depardieu para encarnar a Max adulto habría elegido a Jean Gabin para Max anciano.

¿Llegó a proponérselo?

Sí, creo que me tenía aprecio. Y yo lo admiraba desde siempre. Me dio su acuerdo con la condición de que no tuviera que viajar en avión. Me dijo: "Escúcheme, Leone, iremos a América en barco. Los dos juntos. Así tendremos tiempo de discutir el papel y preparar todo. A mí el avión no me gusta. El barco lo amo. Lo conozco. Pero lo que prefiero es el 'duro'. El tren. Es el medio más tranquilo para viajar."

Desde esa óptica, ¿quién habría hecho de Noodles viejo?

A esa altura del proyecto, Richard Dreyfuss debía ser el Noodles adulto. Yo lo había descubierto en *Tiburón* de Spielberg y sobre todo en *El gran canalla*, un film de Ted Kotcheff donde hacía de un joven judío. Estaba entusiasmado con la idea de hacer Noodles pero tenía demasiados problemas personales. No fue posible contratarlo. Una lástima. Y había pensado en Cagney para el Noodles viejo. James Cagney... Se sintió halagado por la propuesta pero me mostró sus manos temblorosas para prevenirme. En ese momento queríamos tener muchas estrellas del pasado, como George Raft... También pensé en Paul Newman. Pero me contestó que no quería aparecer en películas en las que hubiera violencia.

¿Pensó rápidamente en la adaptación al inglés del guión?

El desarrollo de los acontecimientos me obligaba. Grimaldi me propuso a Norman Mailer. Especulaba con un afiche que reuniera nuestros dos nombres. Y yo tenía interés en conocer a Mailer. Desde nuestra primera entrevista me advirtió: "Leí su idea. La haré con gusto. Pero únicamente porque me siento más gángster que judío. Pienso que está totalmente loco al tratar un tema como éste. *El medio* es judío. *El medio* del cine también es judío. 'Ellos' no lo dejarán rodar". Le contesté que yo no quería cargar las tintas en eso. Nadie sería simpático ni antipático. Se sabe que en las grandes ciudades hay un *medio* judío. Pero en los pequeños rincones del país no se conoce más que a la mafia italiana, irlandesa o negra. Y yo no pensaba divulgar demasiadas cosas porque sabía que las compañías grandes no aceptarían que lo hiciese. Después de todo me parece que Mailer me habló con gran honestidad y nos llevábamos bien. Una lástima que se haya dejado llevar por el delirio. Lo que escribió no tenía sentido. Las cosas se complicaron. Grimaldi amenazó con un juicio y Mailer dejó el film... Nos dirigimos entonces a John Milius.

¿Qué pasó con él?

Milius es un tipo muy particular. Me había gustado el *Dillinger* que rodó con Warren Oates. Cuando me vio me contó que había estudiado en la UCLA. Allí en la compañía de Coppola, Scorsese y De Palma habían desmenuzado todas mis películas. Me juró que era mi mayor fan y que había pensado en mí cuando escribió *El*

juez del patíbulo para Huston y *Jeremiah Johnson* para Sidney Pollack. Una verdadera declaración de amor. Me recibió de una manera muy extraña. Nos vino a buscar para llevarnos a comer a su casa. Ibamos en su coche descubierto y a medida que avanzábamos yo escuchaba la música de todas mis películas como si viniera del cielo. Había puesto altoparlantes alrededor de la colina que rodeaba su casa. Se escuchaba por todos lados. Cuando llegamos a su casa abrió una caja fuerte. Yo creí que contenía joyas pero se trataba de armas. Milius tenía pasión por los fusiles. Los coleccionaba como un verdadero loco. Conversábamos pero no nos pusimos de acuerdo. Estaba escribiendo una historia que se llamaba *Apocalypse Now*.

¿Por qué se separó de Grimaldi?

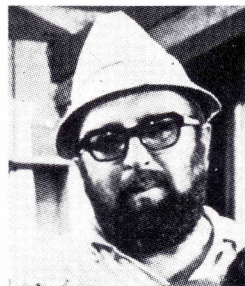
Estaba impaciente por producir la película pero luego del éxito de *Ultimo tango en París*, de Bertolucci, tuvo dos grandes fracasos con *Novecento* y *Casanova*, de Fellini. Este último fue una catástrofe financiera. El golpe de gracia para Grimaldi. Esperaba que mi película le permitiera recuperarse. Cambió los planes y no quería que hubiera dos partes como en *Novecento*. Entró en pánico porque venía de perder el apoyo de las compañías grandes. Todo le salía mal. Yo intenté romper nuestro acuerdo y recuperar los derechos de nuestra novela. Hubo un juicio. Fue muy largo, más de tres años durante los cuales yo continuaba trabajando en el proyecto. Otros productores se interesaron. Por fin, gracias a Yves Gasser conocí a Arnon Milchan. Tres años más de dudas. Cuando consiguió treinta millones de dólares para financiar mi película que no debía costar más de veinte millones se decidí. De entrada se guardaba diez millones de dólares en el bolsillo. Le compró los derechos a Grimaldi por la coqueta suma de quinientos mil dólares y comenzó la producción.

¿En esa época aparece De Niro?

Me lo había encontrado durante la preparación de *Novecento*. Todavía no era una estrella. Simplemente se había destacado en *Calles peligrosas* de Scorsese. En ese momento le hablé del film y le prometí que sería uno de los intérpretes. Cuando Milchan retomó la producción, venía de trabajar con Scorsese en *El rey de la comedia*. De Niro se había convertido en su amigo pero debía trabajar en una película durante dieciocho meses. Rompió su contrato sin decírmelo, únicamente para hacer el papel de Noodles. Unos años después se convertiría en la mayor estrella del mundo.

¿Qué paso con el papel de Max?

Prefería que fuese un actor nuevo. Hicimos más de doscientas pruebas. Hasta que descubrimos a James Woods en una obra de teatro. Me gustó. Su ensayo no fue decisivo pero yo veía una verdadera neurosis detrás de su cara extraña. Eso era lo que me atraía. Y convencí a De Niro de que había que contratarlo. Bob hubiera preferido a uno de sus amigos. Y habíamos hecho muchas pruebas con sus amigos. Afortunadamente Bob es honesto y mirando esas pruebas reconoció que ninguno de ellos podía ser Max.



El caso de Joe Pesci fue diferente. Milchan le había prometido el rol de Max. A mí me había parecido formidable en *El toro salvaje* pero le advertí que no obtendría el papel, que podría hacer de cualquier otro personaje que eligiese y nos pusimos

de acuerdo. Luego, De Niro me trajo una de sus amigas: Tuesday Weld. Me acordaba de ella en sus primeras películas en las que era tan linda como Brigitte Bardot. Desde los primeros ensayos fue evidente que podría encarnar al personaje.

¿Cómo fue el rodaje con De Niro?

Al principio tuvimos algunas discusiones bastante movidas. Pero después nos llevamos bien. Una armonía rara. No solamente yo entendía lo que Bob quería sino que me daba cuenta de que yo

quería lo mismo. Por casualidad fui asistido por un muchacho magnífico: Brian Freilino, era mi brazo derecho. Hablaba tan bien el inglés como el italiano. Su presencia consolidó la relación entre De Niro y yo. Todo el mundo creía en un milagro. Incluido Milchan que había sido testigo de las interminables discusiones entre Scorsese y De Niro sobre *El rey de la comedia*. Conmigo no hubo debates. Un entendimiento total y una confianza absoluta. Bob se reía cuando yo imitaba las escenas y esta risa era un verdadero guiño de complicidad.

Para Ud., Erase una vez en América, ¿es el más italiano de los films americanos o el más americano de los italianos?

Uno podría decir que es el más americano de los films italianos. Antes que nada soy romano y también un poco napolitano. Puse toda mi vida y mi experiencia en la balanza. Y eso se transmitió a la película. A fin de cuentas, es una biografía a dos niveles: mi vida personal y mi vida de espectador de cine americano. Después de la guerra nunca me saqué de ver películas. El cine era mi droga. Por lo tanto en *Erase...* yo debía rendir algunos homenajes. Como la escena del postre en la escalera. Es un homenaje a Charles Chaplin. No es la imitación de una de sus películas. No plagia ninguna escena que él haya rodado. Es la simple evidencia de un amor por él. Y me atrevo a pensar que él habría filmado esa situación de esa misma manera. Pero antes de hablar más precisamente de esta película debo decir en qué medida la versión mutilada troncha mi obra y su alma. La convirtieron en un folletín de televisión de 135'. Todo es chatamente cronológico: la infancia, la juventud y la vejez. No existe más el tiempo. No existe más el misterio, el viaje, el fumadero de opio. Es una aberración. No puedo aceptar que me digan que la versión original es demasiado larga. Dura exactamente lo que tiene que durar. Después del festival de Cannes, Dino De Laurentiis me dijo que era magnífica pero que habría que cortarle más de media hora. Le contesté que él no era quién para decirme eso porque él había hecho películas de dos horas que parecían cuatro mientras que yo hacía películas de cuatro que parecían durar dos. Es por eso que Dino no puede entender. Y agregué que ésa era la razón por la cual no podíamos trabajar juntos.

En Erase una vez en el Oeste se trataba del fin de un mundo y del comienzo de otro. En Los héroes de Mesa Verde era el comienzo de una enfermedad. Tengo la impresión de que para Ud. Erase una vez en América se trata del fin del mundo.

El fin del mundo. El fin de un género. El fin del cine. Para mí es eso. Aunque siempre esperando que no sea verdaderamente el fin. Prefiero pensar que es el preludio a la agonía. Hay una cierta esperanza en la mirada final de De Niro. Es como si yo dijera: "Si entienden que con películas como ésta se puede salvar al cine, amen estos films y vayan a verlos". Sí, es el fin de un género. Sí, es el fin de la seguridad. Sí, es el fin de un mundo. Pero no es el fin de un sueño. Después de que se estrenó la película, lo entendí. Descubrí cuán cierto era todo esto. Estoy muy consciente de eso hoy, en este otoño de 1986. Tengo 56 años, cuando hice el film tenía 52 y pensaba que estaba filmando algo para la gente de mi edad con los recuerdos de una cierta experiencia y de un cierto cine. No me equivoqué porque a esa generación le gustó la película. Pero los que la adoraron hasta el delirio al punto de verla veinticinco veces fueron los jóvenes de veinte años. Gente que no conoció el cine y que ignora los nombres de Griffith, de Stroheim, de Ford y aun de Chaplin. Gente que no tenía diez años cuando se estrenó *Los héroes de Mesa Verde*. Esto me prueba que hay un deseo natural de ver cierto cine. Y ésa es la esperanza.

¿El film no es también la historia ligada al sueño del opio?

La particularidad del opio es que es una droga que hace imaginar el futuro como el pasado. El opio crea visiones del porvenir. Los otros estupefacientes no permiten más que ver el pasado. Así, cuando Noodles sueña cómo podría ser su vida e imagina su futuro me da la posibilidad a mí, director europeo, de soñar el interior del mito americano. Esa es la combinación ideal.



Mozart, Armstrong y Beethoven.

CINE, TEATRO, LIBROS, VIDEO,
MÚSICA, ARTES VISUALES,
MEDIOS, HISTORIETA, CHICOS,
ECOLOGÍA, CIENCIAS, PENSAMIENTO
Y UNA AGENDA COMPLETA

LA MAGA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO
TODOS LOS MARTES EN SU QUIOSCO

Marchamos juntos. Noodles con su sueño y yo con el mío. Son dos poemas que se fusionan. Porque en lo que a mí respecta, Noodles no salió nunca de 1930, sueña todo. Todo el film es el sueño de opio de Noodles a través del cual yo sueño los fantasmas del cine y del mito americano.



Esta vez las mujeres y el sexo tienen más importancia que en sus películas anteriores.

Era necesario. No estamos más en el western. Estamos en el cine americano en un sentido total, con el sexo, la pasión, la traición, la amistad y el amor. Y además, al lado de Noodles y de mi sueño hay otro protagonista: *el tiempo*. Y el tiempo cambia todas las cosas. Al principio Noodles está integrado a los demás. Da pequeños golpes para los viejos delincuentes. Hasta que llega el arcángel Gabriel. Es Max. Y Max le dice: "Nosotros, uno se hace matar y está solo. Sin patrón". Es Max el anarquista. Y Noodles aprende la lección a tal punto que va a la cárcel en lugar de todos los demás. Pasa quince años en una celda. Cuando sale sus ideas no han cambiado pero el tiempo ha transformado la situación. Y deberá llegar hasta la traición para poder seguir siendo el mismo. Porque Max está integrado. Juega a la política y quiere trabajar para el sindicato. Noodles permanece fiel a su primer ideal. A través del sueño de opio, de acuerdo, pero repito que a través de ese sueño de opio él me da la posibilidad de explotar todo mi amor por el cine, el mito y la razón para hacer cine. Es complejo. Al punto que no se puede mostrar directamente la muerte de Max al final de la película. Sobre todo, no había que hacer un primer plano de James Woods cuando sale de su casa. No en ese momento porque el mundo que Max se había construido estaba a punto de ser tirado a la basura en la América de hoy. No es más el individualismo. Es el sindicato. Y es el fin de la idea de libertad. Por todos estos sentimientos le pedí a Ennio Morricone un trabajo diferente. Partimos de una canción de la época: *Amapola* a la que yo quería agregarle algunos aires bien precisos: *God Bless America* de Irving Berlin, *Night and Day* de Cole Porter y *Summertime* de Gershwin. Además de la partitura original de Morricone y de esas melodías míticas de una época le agregué algo de hoy: *Yesterday*, de Lennon y McCartney. Para poder tocar los puntos esenciales: la nostalgia de un mundo, la lucidez con que esa nostalgia está en mi cabeza, pero tal vez no en la realidad. Funciona en mi imaginario. Además, está la pintura de Edward Hopper, de Reginald March y de Norman Rockwell que sirve de catalizador. No es más Max Ernst o Georgio De Cirico como en *Lo bueno, lo malo y lo feo*. Incluso para los decorados del gueto, hubo que descubrir una realidad recubierta por el pasado. Me habían propuesto las calles en las que Coppola había filmado *El padrino 2*. No me parecieron buenas. Preferí utilizar las vistas desde el gueto con el puente de Brooklyn en el fondo. Era más electrificante. Pero hoy en día esos lugares no son más el barrio judío. Allí viven los portorriqueños. Me aconsejaron no utilizarlos porque eran muy peligrosos. No cedí a esa presión. Y tuve razón, porque los portorriqueños no nos causaron el menor problema. Siempre estuvieron presentes pero leales. No nos robaron ni una lata. Sin duda porque éramos italianos. Probablemente nos protegieron más de lo que nos dimos cuenta. Eran ladrones que vigilaban para que no nos roben.

Su film reposa sobre una escritura clásica en una estructura explosiva y moderna.

Eso nos demandó un inmenso trabajo. El principio del film da un montón de información que el espectador no comprende hasta más tarde. Como ya le dije, toda la estructura descansa sobre el tiempo. Y hay también un montón de travellings de los que uno no se da cuenta. Porque no los utilizo para describir una ciudad, una calle o un lugar. La cámara se mueve solamente para seguir el personaje. Su movimiento funciona con el desplazamiento de un hombre en un espacio que no es otro que el tiempo. Y esto es

necesariamente espectacular porque pongo la técnica al servicio de los sentimientos y no como un medio de hacer descubrir el mundo, una historia o un universo como en *Erase una vez en el Oeste*. Allí, cuando se elevaba la grúa, era para mostrar una ciudad que se estaba creando. Aquí la ciudad ya está allí. No vale la pena mostrarla de esa manera.

Soy consciente del estatismo aparente de la película. En realidad no para de moverse. Pero ese estatismo se siente, porque es el del tiempo: todo se ha detenido en el fumadero de opio. Y todo parte también de allí.

Esto no excluye el realismo...

Seamos justos: es necesario el realismo en este sueño. Con toda esa mitología del cine, y para que la ficción funcione, es necesario darle una dimensión documental. Actuar un poco como si la cámara estuviera escondida. Producir efectos como los que me hacía sentir el cine de ayer y en los que uno creía. Es por eso que todos los lugares son reales. Yo los encontré. Aquí también se trata un poco de "en busca del tiempo perdido". La estación central de Nueva York de esa época no existe más. Fue destruida. Pero yo sabía que no era más que una réplica de la Gare du Nord en París. Son los mismos vidrios, los mismos pilares de hierro y cemento, los mismo materiales. Es como en la escena en el hotel de Long Island al que Noodles lleva a Deborah. El lugar no existía más, pero era una copia de los palacios de Venecia. Por lo tanto, filmé la escena en Venecia. Es lógico. América no hizo nunca otra cosa que imitar a Europa en todo esto. Y siguiendo mi intuición, fui a filmar en los modelos originales. Sin snobismo y sin chauvinismo, solamente porque la realidad de ese entonces no se encuentra más en América. Todo está perdido, olvidado, destruido. Y yo, para hacer un film sobre los recuerdos y la memoria, he debido encontrar esas imágenes de la realidad. Para mostrar bien esa noción de mito y

de sueño debía trabajar sobre la más firme de las realidades. A partir de allí todo se encadenó. El tiempo es el protagonista del film y el tiempo siempre tiene razón. Así, cuando Noodles vuelve, es con fondo de *Yesterday*. Y a través de un cuadro de Reginald March, con la manzana roja de la América de hoy. Donde no se venden más boletos de ómnibus y Hertz alquila automóviles para entrar en el infierno. Y es lógico porque mi película es también un viaje al infierno.



¿No ama tiernamente a Noodles?

Escribí un texto que voy a leerle. Le explicaré mis relaciones con él. "Veo a Noodles niño en el Lower East Side de Nueva York. Lo veo como un pequeño al servicio de los gánsters. Luego lo veo asesinar cristianos con cálculo y pasión. Después de eso lo veo exponerse solo para llevar una guerra sin éxito contra los dioses del crimen organizado. Pero Noodles no es ni Doc Schultz ni Peter Lorre, Alan Ladd ni Lucky Luciano, Al Capone ni Humphrey Bogart. Nadie le prestaba atención. La mirada del mundo lo atravesó como si fuera la vidriera de un bar. Era Noodles y eso es todo. Un pequeño judío del gueto. Un don nadie que había tentado su suerte con una ametralladora Thompson en la mano, en la época en que el alcohol estaba prohibido y el juego de la violencia urbana recién empezaba. Como tantos otros miles de pequeños delincuentes, escapados de la guerra de pandillas y luego encerrados detrás de los barrotes de una penitenciaría, fue crucificado sobre una cruz demasiado grande para él. Aun en verano llevaba el sobretodo caricaturesco de la estética del gánster. Pero a pesar de su aspecto crapulesco y de su forma que evoca al Actor's Studio, ese sobretodo flotaba sobre él. Demasiado largo, como si fuera el regalo de un buen samaritano malvado a algún borracho del Bowery. No le sentaba para nada. Y las cosas se habían dado mal para él. Traicionado, acosado, desconocido, descuartizado, debería haber huido. Pero yo era solidario con él por otras razones. *The Hoods* me confirmó una vieja idea, la idea

de que América era un mundo de niños... Chaplin también, en su época debió pensarlo. Y hoy, estoy seguro de que mi amigo Steven Spielberg lo piensa. Noodles era uno de esos niños. No un boy-scout de Frank Capra con la vocación de ayudar a Mr. Smith a salvar al mundo. Sino más bien un chico que mostraba los dientes y apretaba la navaja en el bolsillo. Algo así como un Mickey Rooney desafortunado que nunca se hubiera encontrado con Spencer Tracy en *Boys Town*, la ciudad de los niños.

La escena en la cual Noodles viola a Deborah me parece capital.

Absolutamente. En el Festival de Cannes una imbécil me acusó de complacencia misógina y de sadismo antifemenino a causa de esta escena. No entendió nada. Le dije que yo no era antifeminista pero que si todas las feministas fueran como ella me aplicaría inmediatamente a hacer un film contra las feministas. Estaba realmente furioso porque su acusación era demasiado absurda. Esa escena de violación es un grito de amor. Noodles viene de pasarse quince años en la cárcel. Nunca dejó de pensar en ella. La amó siempre como un loco al punto de salir con ella desde que reencuentra la vida. Al punto de contarle todo lo que es... Todo lo que ha hecho. Es un gángster profesional, pero su amor es tan grande que no puede ocultarle nada a esa mujer. La lleva a un lugar soberbio que alquila por una fortuna. Unicamente para que ella elija la mesa que le gusta. Y que estén solos y felices. La ama tanto que se comporta como un príncipe con ella. Transforma esa noche en un cuento de hadas. Le confiesa todo su amor. Le dice que ella fue la luz que lo alumbró durante sus quince años de reclusión. Y ella le contesta: "Estoy aquí solamente para decirte adiós, mañana parto para Hollywood". Ella se va a ir para convertirse en una imagen de Hollywood. Y convertirse en una imagen para Noodles. El la escucha en silencio, tranquilo. Y absorbe esta tremenda lección sin pestañear. Y hete aquí que en el coche, ella le da un beso de consuelo. Como diciendo: "Pobrecito, te doy un beso porque estás un poco enojado conmigo". Allí, Noodles no soporta más. Quiere que ella parta con un recuerdo que no olvidará. Y la destruye con un máximo de violencia. El podría haberla tenido dulcemente. "Violarla sin brutalidad". El lo sabe. El lo siente. Ella lo dejaría hacer. Pero el prefiere esa brutalidad para que ella se acuerde para siempre. El se dice que ella ya olvidó toda la belleza que él le ofreció esa noche. Pero se asegura de que ella se acordará de toda la violencia del acto de ese momento. Y esa violencia es la más desesperada que puede haber. Cuando filmé esa lucha hice que se viera a Deborah esbozar un gesto de ternura hacia él. La verdad surge así durante este sacrificio. Ella ama a Noodles. Ella comprende todo. Ella comprende sobre todo que nadie la amará nunca como Noodles puede amarla. Y cuando después ella lo rechaza por Hollywood y su carrera, él intenta disculparse de su exceso. Para comprender mejor esa escena es bueno conocer la mentalidad de un gángster. Es un hombre que siempre consideró a las mujeres como objetos sexuales. Pero esta vez, a pesar de la violación, se trata de respeto, se trata de amor. Es el amor. Y es el mayor de los sueños el que ella acaba de romper al anunciarle su partida. Ella era una imagen. Ella va a volver a ser una imagen. En ese instante de exasperación Noodles puede conocer su carne. Pero eso es todo. Ella quiere ser actriz. Y finalmente, los actores no son más que máscaras y autómatas. Están perdidos. No conocen su identidad original. Y cuando él la encuentra treinta y cinco años más tarde, ella lleva esa máscara blanca. Ella no es más que la actriz. Y Noodles le dice la frase de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare: "Tu no envejecerás nunca". Ella no puede aparecer más que como un mito. Como la representación de una actriz. Ser actor es como una enfermedad. Durante el rodaje de *Los héroes de Mesa Verde* le dije a Rod Steiger: "¿Qué cosa es tu vida? Haces de Napoleón. Durante un año eres Napoleón. Durante los seis meses que siguen continúas siéndolo por la prensa y la promoción de la película. Y seis meses antes del rodaje ya estabas pensando en tu papel. Y de pronto, pasas de Napoleón a un policía retardado en *Al calor de la noche*. Y te conviertes en ese policía estúpido por meses y meses. Un proceso que se repite interminablemente. Y cuanto más crees en el Actor's Studio, más te inviertes en la psicología de los personajes que actúas. Pero, ¿dónde está el primer Rod Steiger?"

¿Te acuerdas de él? ¿Puedes decirme cómo es?". Rod me contestó: "No. Mi vida es eso." He aquí por qué los actores son mentirosos. Su enfermedad los desplaza siempre hacia un otro.

De Niro es un camaleón. Uno no lo reconoce en la calle. ¿No es un poco como Noodles?

Es el señor Nadie. Para hacer de Noodles viejo, se transformó *realmente* tanto interior como exteriormente. Es algo que pocos actores saben hacer. Y yo quería ese realismo frente a Max. El envejecimiento de Woods está deliberadamente teatralizado. La diferencia es capital. Máx ha envejecido como en una pesadilla. Es el teatro. Sólo Noodles está en la realidad.



¿Por qué seguir pensando en Viaje al fin de la noche? Con este film ya la ha hecho. ¿No está de acuerdo?

Confieso estar perfectamente consciente de eso. Y aun más. Me es difícil tener proyectos. Ya después de *Erase una vez en el Oeste* me pregunté mucho. Pensaba que tal vez debería abandonar el oficio. Aquí es un poco diferente porque se trata de un film sobre el cine. No es solamente la nostalgia y el pesimismo. Escribí algo a propósito de esto. "Para mí *The Hoods* era una de esas bolas de cristal que contienen una película Torre Eiffel, un pequeño coliseo, tal vez una pequeña Estatua de la Libertad. Uno da vuelta la bola y se ve caer la nieve en anchos copos. Esa es la América de Noodles. Y la mía. Minúscula, fabulosa, perdida para siempre". Debo agregar que esta película es una dolorosa venganza. Sí. Me vengué de todo lo que América y el cine me habían metido en la cabeza. Y soy consciente de que esta película es diferente de mis obras anteriores. Esta vez trabajé con una lucidez total en cuanto a la justeza de lo que hacía. Ningún interrogante. Ni la menor inquietud. No dudé. Me transporté en un viaje del que estaba seguro de su buena ventura. Hablo también del rodaje. Estoy contento de haber esperado quince años para hacerlo. Todo ese tiempo fue importante. Reflexioné cuando vi el film terminado. Y comprendí que si lo hubiera hecho antes, no sería para mí más que un film más. Ahora, *Erase una vez en América* es la película de Sergio Leone. Y esta película soy yo. Semejante film sólo se puede lograr con la madurez, el cabello blanco y unas cuantas arrugas alrededor de los ojos. Nunca podría haber hecho esta película si la hubiera hecho a los cuarenta años.

Extraído de *Conversations avec Sergio Leone* de Noël Simsolo, Stock, París, 1987.

Traducción: Quintín

Once upon a time in América (*Erase una vez en América*). EE.UU-Italia., 420 min., 1983. **Dirección:** Sergio Leone. **Producción:** Arnon Milchan. **Guión:** Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Sergio Leone. **Fotografía:** Tonino Delli Colli, Carlo Tafani, Antonio Scaramuzza, Sandro Battaglia, Creshenzo Notarile. **Música:** Ennio Morricone, Irving Berlin, Gershwin, Cole Porter, John Lennon, Paul McCartney, J. M. La Calla, Rossini. **Montaje:** Nino Bragali, Elvira Tonini, Ornella Christolini, Patrizia Cerazini, Girgi Venturoli. **Intérpretes:** Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Williams, Tuesday Weld, Burt Young, Joe Pesci, Danny Aiello, William Forsythe, James Hayden, Darlane Fluegel, Larry Rapp, Dutch Miller, Robert Harper, Richard Bright, Gerard Murphy, Amy Rider, Olga Karlatos, Mario Brega, Ray Dittrich, Frank Gio, Karen Shalo, Angelo Florio, Scott Tyler, Rusty Jacobs, Brian Bloom, Adrian Curran, Mike Monetti, Noah Moazezi, Jennifer Connelly y otros.

El pornógrafo exquisito

Repuestos del estado de excitación morbosa que les produjera el escándalo Allen-Farrow, Schwarzberg y Noriega, un allenólogo y un allenófobo estudian a los protagonistas.

por Gustavo Noriega

Si la pornografía está relacionada con la exposición de lo privado en forma pública, entonces Woody Allen es algo así como un pornógrafo exquisito. La exquisitez —lo que lo diferencia de los protagonistas de *Garganta profunda* o *Candy, la gorda insaciable*— es que Allen tiene la habilidad de mostrar su mundo privado de manera tal que lo vea la mayor cantidad posible de gente pero que a la vez piensen admirados: *¡Cómo defiende su intimidad!* Por ejemplo, ignoro lo que la mayoría de mis amigos y parientes hacen los lunes a la noche (¡incluso hay lunes a la noche en los cuales no sé dónde está mi mujer!). Pero sé dónde está Allen. Está soplando su clarinete en un refinado tugurio de New York. Lo sé —lo sabe todo el mundo— desde que en 1978 desdenó recibir el Oscar por *Annie Hall* para no modificar sus costumbres. Todos nos quedamos con la boca abierta por esa muestra de independencia y desprecio por los oropeles de Hollywood. Sin embargo, de los supuestos exhibicionistas que se prestaron a la ceremonia no recordamos nada. Lo único que nos queda en la memoria es la vida ¿privada? de Woody Allen. Y es que ahora comprendemos que la forma más fácil de pasar inadvertido en una entrega de Oscars es ir a recibir el premio, empezar diciendo *I'd like to thank the producers* y un minuto y medio después... *Mom and Dad, I love you!*, y luego bajar a sumergirse nuevamente en la platea.

Tenemos un conocimiento de los gustos, costumbres y enconos de Woody Allen mucho mayor que de ninguna otra estrella de Hollywood. Su amor por New York, su fastidio por Los Angeles, dónde vive, con quién vive, qué directores, pintores, músicos y escritores admira y a cuáles detesta. Lo conocemos íntimamente pero no de la forma en que conoceríamos a Dostoievsky si leyéramos toda su obra de corrido, sino de la forma obscena en que nos acercáramos a la vida de nuestro vecino si un agujero en la pared nos permitiera observar sus costumbres todas las tardes. La obra y los actos públicos de Woody Allen conforman lo que sería una de esas biografías no autorizadas que pululan por ahí. No sé si su relación con la hija adoptiva de Mia es incesto o no, si está verdaderamente enamorado o si es un viejo verde, si hay que darle la tenencia de la prole a su ex mujer o a él. Pero sé que este escandaleta es una especie de estiramiento al límite de esa costumbre de mostrar simulando que se oculta. No comprendo a los que gritan escandalizados pidiendo que nos limitemos a disfrutar de su obra y a no prestar atención a su vida privada, cuando los límites entre una y otra cosa han sido borrados precisamente por la misma víctima. Pocas cosas son más interesantes que la vida privada de los artistas y pocas cosas son más interesantes que una puerta dejada entreabierta para que figoneemos en su interior. La combinación de ambas es irresistible.



Las voces de Mia

por Lucio Schwarzberg

Preludio. Como la memoria es el órgano que fabrica los mitos, y los mitos son la forma mas original y antigua del recuerdo —casi la única forma del recuerdo—, la memoria puede jugarnos malas pasadas con los recuerdos. O con los mitos.

Mia Farrow se hizo en *El bebé de Rosemary*. La película más popular de Polanski nos la dejó estampada como una fea, flaca, débil, balbuente y paranoica víctima de una secta satánica. Ni Yates en *John y Mary* ni Altman en *Una boda* pudieron rescatarla. Peor aun, Altman le agregó el rasgo de tarada. Hace algunas semanas, en medio del escándalo, Carlos Ulanovsky intentó en vano recordar que Mia Farow no era sólo una actriz criada en un hogar de católicos irlandeses. También había sido la actriz que había debutado en la serie televisiva *Peyton Place* a los dieciséis años con el personaje de Allison, que había sido la jovencita que sedujo a Frank Sinatra y que es la mujer divorciada del músico André Previn. Notable derrotero para una mítica norteamericana fea, flaca, balbuenteante y católica.

1. En 1982, Allen filmó por primera vez con Mia Farrow. Hicieron juntos *Comedia sexual de una noche de verano*, la película más bucólica del director. La imagen de Mia Farrow desconcierta, todavía hoy, a su propio mito. Su personaje, Ariel, es una mujer independiente, librepensadora, culta que se dispone a casar con un viejo filósofo solterón, pedante y seductor. Con el cabello rubio, largo y rizado, la cara redonda, los pómulos rozagantes y los ojos azules, Ariel-Farrow desata pasiones entre los tres varones que la acompañan en la casa de campo. Se la disputan, amenazan con el suicidio o con el crimen pasional, se celan y se baten por ella. Por Mia Farrow. Imagen acuarelada más que sensual, Farrow tiene en *Comedia sexual* un aura de eso que llamamos “dulce”, que mezcla la ternura con la firmeza de la voz.

Y la voz no es un detalle menor. La voz de Farrow construye los personajes. Es determinante. Los personajes seductores de Farrow tienen un registro grave que no se altera con la pasión ajena. Son personajes que no pierden la paciencia, que abrazan y comprenden a los varones.

Allen reincidió en este personaje Farrow-que-despierta-pasiones una vez más: en 1989, en *Crímenes y pecados*, la película más pesimista de Allen, en la que los malos ganan en toda la línea. En *Crímenes y pecados*, Farrow está desplazada del nudo dramático que se concentra en el oftalmólogo Judah Rosenthal. Su personaje es una productora de TV que acompaña —más bien, apaña— al atribulado documentalista que interpreta Allen. Aquí, otra vez con el cabello largo, sujeto a la altura de la nuca y flojo en las sienes, Farrow desata las pasiones del documentalista y de Lester (Alan Alda), un exitoso, mujeriego y millonario comediógrafo. Para no lastimar a su amigo documentalista, Farrow oculta con discreción sus afectos. Jamás se irrita con él. Se deja besar mansamente, respetuosa del amor del otro. Aunque en secreto elija a Lester.

Nada más lejos que Rosemary.

2. En 1986, Allen filma *Hannah y sus hermanas*. Hannah es Mia Farrow. Posiblemente ningún otro film de Allen contenga tantas referencias a la biografía de Farrow como *Hannah...*: Hannah es una actriz que acaba de regresar al teatro haciendo Nora en *Casa de muñecas*; Hannah es la madre de dos hijos de un primer matrimonio (con el hipocondríaco de Allen) y de cuatro orientalitas adoptadas; Hannah tiene un segundo matrimonio (con Michael Caine, alter-ego del Allen real); Hannah es hija de dos actores y su madre (Maureen O' Sullivan) es la madre real de Farrow; Hannah sueña con su casa de Connecticut, actual residencia de Farrow.

MUCHAS VIEJAS PELICULAS CIRCULAN EN VIDEO. ALGUNAS SON VERDADEROS CLASICOS.

**SIN
CONCIENCIA**

The Enforcer, 1951
Director: Raoul Walsh
H. Bogart, Zero Mostel, Ted
de Corsia, Everett Sloane.

**NACIDA PARA
EL MAL**

Born to be Bad, 1950
Director: Nicholas Ray
Joan Fontaine, Robert Ryan,
Z. Scott, M. Ferrer, J. Leslie.

**LA PASION
MANDA**

They Drive by Night, 1940
Director: Raoul Walsh
H. Bogart, George Raft,
Ida Lupino, Ann Sheridan.

**SUBLIME
OBSESION**

Magnificent Obsession, 1954
Director: Douglas Sirk
Rock Hudson, Jane Wyman,
Bárbara Rush, A. Moorehead.

**EL
RATA**

Pickup on South Street, 1953
Director: Samuel Fuller
Richard Widmark, Jean
Peters, Thelma Ritter.

PRESENTADAS POR ANGEL FARETTA

HAMMER
VIDEO
HOME

HAMMER VIDEO HOME
CULPINA 252, P.B. "A" • TEL. 611-8657

VENTA DIRECTA AL PUBLICO
Y DISTRIBUCION EXCLUSIVA:
VER / VIDEO EDITORA REPUBLICA
TUCUMAN 2133, PISO 10º
CAPITAL • TEL 953-7824

HAMMER
VIDEO
HOME

EL CINE QUE IMPORTA.

etc.

¿Quién es Hannah? Una mujer sólida: está a cargo de sus padres, de sus dos hermanas, de sus seis hijos. Tiene plata y tiene éxito. Jamás grita. Su voz se mantiene en el registro grave: es cálido. Hannah, sin embargo, es una mujer traicionada por su marido y por sus dos hermanas (Dianne Wiest, Barbara Hershey).

3. En 1985, Allen ya había presentado una Mia Farrow traicionada. En *La rosa púrpura del Cairo* —un film que transcurre en el escenario opresivo de la gran crisis del 30— Mia Farrow hace el papel de idiota, una especie de Gelsomina cornuda, golpeada y explotada por su marido italiano (Danny Aiello) y estafada por un galán de cine (Jeff Daniels).

No es el primer personaje idiota de Mia Farow. Antes ya había hecho una italiana violenta en *Broadway Danny Rose*. Pero en *Broadway...* —tercer film de la pareja— Allen le había cubierto los ojos azules con anteojos negros y le había calzado unos pantalones ajustados a las nalgas — la zona más escondida del cuerpo de Farrow— y unos corpiños acartonados que le respingaban las tetas. Irreconocible. Aquello ya no era, decididamente, Rosemary. Tampoco, la sólida Hannah. Más bien se parece a la versión inesperada que Michael Caine da de su mujer (en la ficción): Hannah, dice, es ardiente. Asombrosamente lejos del mito Mia Farrow.

¿Y la voz? Tanto en *Broadway...* como en *La rosa púrpura...* la voz de Mia Farrow cambia. Se vuelve una voz atiplada, un falsete chillón.

4. Esa Mia Farrow-chillona está siempre relacionada con algún italiano. Preferentemente, con Danny Aiello, torvo y malvado. En 1987 Allen y Farrow filman *Días de radio*. Farrow hace una camarera de cabaret con aspiraciones a actriz y cantante. El falsete llega a la culminación. Es ridículo. La idiotez del personaje, también. Como si Farrow quisiera defenderse del personaje parodiándolo.

Esa camarera conoce por azar a un gángster mafioso —otra vez Danny Aiello— que la conectará con el mundillo de la radio. Es difícil resistirse a asociar la tríada Farrow-mafia-Sinatra; tan difícil como negarse a conjeturar —aunque no sea más que por diversión— cuál es la opinión de Allen sobre el pasado de su ex mujer.

5. Pero es la voz de Mia Farrow en los films de Allen lo más sorprendente. En *Días de radio*, la camarera alcanza el éxito sólo después de haber reeducado su voz, cambiando el registro atiplado de la voz por el tono aterciopelado de una locutora. Cada tanto, cuando bebe alcohol, la locutora Farrow se desconcentra y comienza a chillar como la camarera Farrow. Maldades de Allen. Y por fin llega *Alice*, esa versión neoyorkina de la Nora de *Casa de muñecas*, casi homónima de la jovencita de *Peyton Place* y anticipada por Allen en *Hannah...* Alice habla con voz de flauta. Gimotea con voz gangosa sus dolores de espaldas y sus remilgos. Pero cuando bebe los polvos mágicos del médico chino y sale a seducir a Joe Mantegna, su voz cambia. Se agrava, susurra. Encanta. Deja de ser Rosemary.



Epílogo. Todo venía tan bien. Allen había descubierto otra Farrow. Cuando la ama, la deja hablar con voz grave y cálida; cuando la aborrece, le aflauta la voz. La lleva del pito a la ronquera en una misma película. La hace víctima y madre, idiota o seductora, sólida o débil. En la última película de ambos que se estrenó en Buenos Aires —*Sombras y niebla*— Allen vuelve a meterle los cuernos a través de su alter ego John Malkovich. La dejó deambulando por el mundo, víctima balbuceante, otra vez encerrada en el mito de Rosemary. Falta ver *Husbands and Wives*. Ojalá hable en el registro grave.

<p>CTV PARABOLIC AREA</p> <p>YATAY 843 (Esquina Corrientes 4500) LOFTS 18, 19 Y 20 TEL.: 87-9322 8 5 6 - 3 8 1 3</p>	<p>NUEVOS CURSOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • TALLER INTENSIVO DE VIDEO • TALLER DE TECNOLOGIA APLICADA AL SONIDO Y AL VIDEO • TALLER DE EDICION 	<p>SERVICIOS C T V</p> <ul style="list-style-type: none"> • 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.

Ver y hacer son placeres conectados

Hace algún tiempo, en el transcurso de una larga conversación, el autor de esta nota salió por un momento de su habitual modestia para anunciar: "Después de todo, no es tan difícil hacer una película". Le pedimos entonces que contara su experiencia. Lo hizo a su manera, ocultando su yo detrás de la bruma londinense.

por Julian Cooper

Se dice que el hombre que se ahoga ve la película de su vida en una función privada donde la inmensa obra se proyecta en unos pocos instantes. El testimonio de las personas que "murieron" durante una operación y luego se reintegraron a sus cuerpos parece confirmar que es así. Parece que todo lo que hacemos se graba en una película etérea, en colores y con sonido. Pero cuando llegamos a ver nuestra película, en ese festival donde somos a la vez colaborador y solitario miembro del jurado, ya no se puede cambiar el guión.

Cuando veía lo que aquí se llaman los campeones, o sea las tomas de una filmación en bruto y antes de que se hayan montado, pensaba que me pasaba algo similar a ese Estreno Final. Para el director, cada defecto en los campeones es su culpa o, en términos menos emotivos, su responsabilidad. Si los que fallaron fueron el camarógrafo o el sonidista, ¿quién los eligió, o los aceptó, o no supo darles las indicaciones adecuadas? Esos campeones le muestran a uno los momentos de torpeza propia, de indecisión, de incomprensión, de falla organizativa, de descuido. Aunque, a veces, los campeones traen sorpresas agradables. En cuanto a lo demás, uno espera arreglarlo durante el montaje.

Pero si hacer películas tiene sus aspectos dolorosos como todo lo humano, es el oficio más placentero que se pueda imaginar. Cada ocupación ofrece la posibilidad de ver, desde un ángulo privilegiado, el funcionamiento de las cosas.

Claro que todos creen que su actividad ofrece un panorama excepcional y todos tienen razón.

Durante veintiséis años hice películas documentales. Vivía en Londres y la mayor parte de esos años la pasé trabajando para la televisión. Fue una suerte poder ganarme la vida así.

Cuando empecé, quería trabajar en películas para tener experiencias que me ayudaran a escribir poemas. Luego me enganché y las películas llegaron a ocupar el primer lugar. Jean Renoir se impacientaba con los que decían: "esto es cine, aquello no es cine". Todo pedazo de celuloide que tenga agujeritos y fotogramas es cine, dijo. Filmar para la televisión es hacer cine. Y el cine tiene muchas conexiones con la poesía. Ambos son estrechas cintas, cada una llena de palabras, imágenes, música, efectos sonoros. Eisenstein comparó un poema de Pushkin con una película, señalando en él sus tomas generales, medias y primeros planos. En su *Defence of Poesie*, publicado en 1595 luego de su muerte, Philip Sidney describe un poema como "a talking picture", una imagen que habla. Yeats explicó su apego a la poesía como la "fascinación de lo difícil". Esa fascinación está en el aspecto técnico de una película o de un video: hay tanto que

se debe cuidar para que el trabajo salga bien. Ante todo, el desafío está en poder dominar la técnica para lograr que entre uno, el celuloide y la temática no haya distancia alguna.

Pero lo difícil es también fácil, si uno logra simplificarlo. Como director, no es necesario saber todo, sólo se necesita saber lo que uno quiere que se haga. Se trata de una serie de decisiones entre A y B, como en el lenguaje de las computadoras, y todo está bien con tal de que uno sepa lo que tiene que hacer.

El productor de la CBS, Fred W. Friendly, dijo que el documentalista escribe con un lápiz de una tonelada. Para nosotros, en los viajes (toda filmación es un viaje), el lápiz solía consistir en dos o trescientos kilos de equipaje (sin contar lámparas) y un equipo de entre cuatro y ocho personas, cada una con su conocimiento y aporte particular. Si la técnica y la trama son, en última instancia, inseparables, en la mayoría de los casos no es la técnica la responsable del fracaso. Parece más fácil manejar los artefactos que tener claras las ideas. Tanto en el documental como en la ficción, el problema es contar adecuadamente una historia. Toda esa tecnología de punta se usa para algo que se hace desde que se inventó el lenguaje: contar historias al lado del fogón.

Si hubiera una sola manera de contar una historia, todas las historias serían iguales y todo sería muy aburrido.

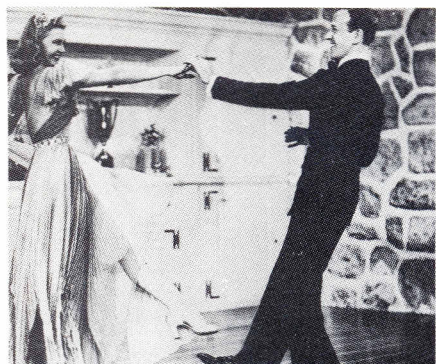
Un ensayo o una novela comienzan con una oración que desemboca en una segunda oración y así sucesivamente hasta el final. Pero en el cine, la conexión entre una escena y la próxima es aun más importante.

En una película, lo que no se expresa con claridad deja al espectador clavado en un momento de incomprensión mientras que, impulsada por el engranaje del proyector, la película continúa su viaje infatigable.

Ezra Pound dijo que un poema es el lenguaje con el grado máximo de contenido. Pero los poemas se leen al ritmo que nos conviene, mientras que las películas las vemos todas a la misma velocidad. Precisamente, una de las maravillas del cine es que el público puede incluir por igual a albañiles y profesores.

¿Cómo organizar el material? Primero, uno se va empapando del tema. Luego se intenta ordenar toda esa información, hacer que desde el mismo material surja una forma que parezca inevitable. Es algo así como un jugador con las cartas en la mano. Hay que jugarlas bien, para ir ganando y reservar unas cartas fuertes para las últimas manos.

En cuanto a la forma que puede tener una película, los



Ginger Rogers y Fred Astaire en *Carefree*, 1938

huesos y las vértebras que sostienen la obra, uno puede descubrirlas haciendo pequeñas películas, contando historias breves, para ir dándose cuenta de las formas que le convienen.

Durante toda la película se puede contrastar un elemento, quizás en el pasado, con otro. La película puede tomar también forma de viaje, que también puede ser una aventura de ideas. En algún sentido, todas las películas son *road movies*.

Nada puede sustituir el placer de encontrar que, de repente, y con la sensación de haberlo hecho por voluntad propia, los datos se ordenan como fragmentos de hierro bajo un imán.

En la etapa de la filmación, entra un factor similar al principio de Heisenberg en la física, donde los aparatos que se usan para determinar la posición exacta de un electrón alteran la posición de éste. Entra el equipo con la cámara, la grabadora y las luces y la autenticidad se va desvaneciendo. Lo que se busca, en todo caso, en un documental es una verdad re-creada. Cuando a alguien se le pide que entre por una puerta, no es una mentira si entrar por una puerta, quizás ésa, es lo que la persona suele hacer. La ética es una base del documental: no usar la cámara para decir mentiras. Pero, ¿qué es una mentira? En una crónica de viajes, el autor no pone siempre los eventos en su orden cronológico. Los cambia para lograr claridad, hacer fluir mejor el relato, por razones dramáticas. Lo mismo sucede en un documental.

En el mejor de los casos, el documentalista se sirve de todo: desde el reportaje periodístico hasta al reordenamiento creativo y sus "mentiras éticas" para encontrarse, a veces, con algo afín a la poesía.

Los que manejan los canales de televisión se preocupan (o deberían preocuparse) por la manera en que los noticieros, las películas dramáticas y los documentales siguen, uno tras otro, en una cascada vertiginosa que puede dejar confuso al espectador. Si el policial es muy violento, en el noticiero que sigue, al ver un acto de violencia, ¿quedará anestesiado el espectador? ¿Estará del todo consciente de que hay una diferencia entre ambos?

Es muy común que los documentalistas quieran

desprenderse de las limitaciones éticas que les impone su oficio para poder mentir sin inhibiciones, para decir esas mentiras que pueden expresar grandes verdades, las mentiras de la ficción.

Las reglas existen para que, de vez en cuando, alguien las transgreda, como Oliver Stone en *JFK*. Esas películas, mezcla de documentales, noticieros, grabaciones no profesionales, ficciones, re-creaciones dramáticas o semificticias, violó todas esas reglas de las cuales, y con toda razón, se preocupan los responsables de la programación de los canales. ¿Cómo calificar a *JFK*? ¿Como una oportuna llamada de atención para que el gobierno estadounidense investigue un supuesto complot para asesinar a Kennedy, abriendo sus archivos a la luz del día? ¿Como (frase de *El Amante*) el mayor intento conocido de convertir un thriller en un noticiero? ¿Como un retrato de paranoia colectiva? ¿Como el saneamiento, a través de su exhibición, de una paranoia colectiva? ¿Como una mezcla de todas esas cosas? En todo caso, la agresión de *JFK* contra las normas éticas se justificaría si condujera a la aclaración del misterio. Pero si

se comprueba que la Comisión Warren no hizo bien su trabajo en los años sesenta, será otra comisión la que habrá encontrado la verdad, no una película.

El cine se debe usar para lo que el cine hace bien. A veces una película no sirve por un simple detalle técnico. Una vez fracasé en el intento de hacer un pequeño reportaje sobre un aparato diseñado por Richard Gregory, brillante psicólogo. El aparato dibujaba en tres dimensiones. El problema con mi película fue que sólo disponía de dos dimensiones. Gracias a semejantes torpezas, uno aprende. Sin embargo, las imágenes tridimensionales creadas con láser, los hologramas, se pueden mostrar en cine moviendo la cámara o girando el holograma, para demostrar cómo éste reproduce el efecto de paralaje que experimentamos al desplazarnos frente a un objeto sólido.

Puesto que la escritura y el cine están estrechamente ligados, se puede vislumbrar en la obra de algunos de nuestros escritores contemporáneos un buen futuro para las películas argentinas.

Tomás Eloy Martínez, autor de *La novela de Perón*, fue en algún momento guionista de cine, y en esa novela parece comprobarlo a través de su extraordinaria destreza en el manejo del contenido. *La novela de Perón* es un intrincado y lúcido mosaico compuesto de ficción, historia, mito y una especie de periodismo mágico que es también literatura. La mezcla de mito e historia se justifica teniendo en cuenta al protagonista. ¿De qué otro modo se haría un fiel retrato de alguien que siempre aceptó ocupar el espacio que le asignaban las fantasías de sus seguidores?

También Jorge Lanata en *Polaroids* y Martín Caparrós en *Larga distancia* transitan con paso firme ese terreno baldío entre la crónica y lo imaginario. Casi todas las ficciones de *Polaroids* se basan en personas reales. Las crónicas de viajes de *Larga distancia* están organizadas con una habilidad literaria que abarca, y a veces trasciende, el periodismo. El hecho de haber practicado alguna forma de arte nos ayuda a evaluar cualquier otra. El cine integra elementos compartidos por la literatura, la música y la pintura: ritmo, variación dentro de un esquema, la obra como un mundo consistente.



La gran ilusión de Jean Renoir

Entre los libros sobre arte, nunca leí nada mejor que *Estilo e idea* de Arnold Schoenberg, que aunque trata sobre música, contiene principios universales y vibra con las características del autor: pasión, inteligencia y respeto por sus antepasados musicales.

Para lograr la consistencia, a menudo se repite, dentro de una obra, un elemento. Las cuatro notas de la Quinta Sinfonía de Beethoven, el uso de la palabra *nothing* en *Rey Lear* de Shakespeare. Muchas películas, buenas y malas, han usado ese principio: en el manejo de los colores (véanse los colores brillantes en *Lola* de Fassbinder), en la repetición de una acción o de una frase.

Una película es un pequeño mundo, una representación minúscula de la inconcebible cadena de causas y efectos que pulsa por el universo un instante tras otro. Y es también una parte de esa cadena.

Todo está conectado. Cualquier tema es una ventana que se abre al universo entero. Una pequeña película hecha con recursos relativamente modestos y sobre un tema inesperado puede conmover de una manera extraordinaria. Nunca me olvidaré de la emoción que me causó *Tops*, brevísimo cortometraje de Charles y Ray Eames, matrimonio de arquitectos, diseñadores de muebles, hacedores de films en miniatura. *Tops* muestra una serie de trompos puestos en marcha. Luego se los ve girando, uno tras otro, en distintos lugares del mundo. Después de un rato, su movimiento se retrasa, tambalean, caen, hasta quedar inmóviles. Es una película conmovedora: el nacimiento, la permanencia, el envejecimiento y la muerte de todas las cosas, incluso la nuestra, fielmente representado y sin una palabra de comentario.

Para ser un fiel retrato del mundo, una película debe contar el sufrimiento infernal, el goce de las cosas sencillas, la

agresión, la bondad, el miedo, el éxtasis, el coraje, la esperanza, la sabiduría. Interpretando a un productor de Hollywood en *Las reglas del juego*, Tim Robbins le dice algo parecido a Greta Scacchi, aunque el contexto convierte esa verdad en una expresión de cinismo.

Porque en el mundo no hay fisuras entre el pasado, el presente y el futuro, los que hacen películas se preocupan por la continuidad. Tanto en el flujo de los eventos en el guión como en los detalles como el de observar que, si alguien salió del encuadre por el lado derecho con el sombrero puesto, lo tenga puesto cuando entra en el próximo cuadro por el lado izquierdo.

Los medios para escribir un libro están al alcance de todos. En cambio, hasta hace poco, sólo un número reducido de personas tenía acceso a los recursos para hacer cine o video. Incluso algunos críticos tenían un acceso privilegiado al cine. Pero ahora, la brecha entre los equipos del profesional y del que hace cine o video como diversión se va achicando y todos podemos revisar, a través del video, una opinión sobre el cine del pasado.

Las restricciones del presupuesto, tanto en el cine casero como en el profesional, pueden obligar a que trabajen la imaginación y el ingenio. ¿Quién no se acuerda de un largometraje donde, en vez de pensar, se alquiló un helicóptero?

El que alguna vez intentó escribir un soneto tiene aun más motivos para admirar a Du Bellay o a Quevedo. Sabe lo difícil que es colocar sentimientos e ideas dentro de ese esquema de catorce líneas con sus rimas y sus ritmos obligatorios. El esfuerzo de escribir ese soneto, aparte del placer que pueda ofrecer en sí, incrementa el placer cada vez que uno se pone a leer los clásicos de la poesía. Es así también cuando se hace una película. Ver y hacer son placeres conectados.



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Caballeros de la revista *El Amante*

Plegándome a vuestra nada simpática sección "películas sobrevaloradas", adjunto aquí una lista de filmes y autores que según creo han sido elevados a la categoría de mitos sin merecer siquiera una plaqueta de cerámica. Si bien la tarea es desagradable en un principio, se ve compensada por una análoga lista de subvalorados, que mereciéndose un destino de grandeza sólo perviven en la oscura memoria de cinéfilos extemporáneos:

SOBREVALORADOS

- Toda la filmografía de Woody Allen (genio apócrifo ególatra)
- Toda la filmografía de Oliver Stone (a excepción de *La mano*)
- Toda la filmografía de Alan Parker (comprometido sólo con el golpe bajo)
- Casi todas las películas de Blake Edwards (especialmente *Victor Victoria*)
- Los dos hijos bobos de Giuseppe Tornatore (stanno tutti male)
- Las últimas imágenes del naufragio de Subiela y Solanas (*El lado... El viaje*)
- *El baile* de Ettore Scola (la primera película que no terminé de ver)
- *Entrevista* de Fellini (cuando no estaba gagá era un maestro)
- Toda la serie de *Pesadilla* (¿habrá oído Freddy de Carpenter o Joe Dante?)
- *Thelma y Louise* (todo muy lindo pero *Blade Runner*...)
- *Las cosas del querer*, *Ay Carmela*, *Amanece que no es poco* (ay Buñuel)
- Las películas de R. W. Fassbinder (¿quién se banca tanta mala leche!)
- nada más.

INFRAVALORADOS

- Toda la filmografía de Roman Polansky (incluida *Piratas*)
- Toda la filmografía de John Carpenter (¡a mí me gustan todas!)
- Toda la filmografía de Brian de Palma (excepto las dos últimas)
- Toda la filmografía de Lucas Demare (califiquen *Hijo de hombre*)
- Toda la filmografía de Mike Nichols (heredero de Ernst Lubitsch)
- *Ambiciones prohibidas* de Stephen Frears. (¿por qué esas notas?)
- *Carne* de Armando Bo. (Almodóvar no podría haberlo hecho mejor)
- *Cazador de hombres* y *El fuerte infernal* ambas de Michael Mann
- *Viaje al séptimo planeta* (maravilla de clase B)
- *Goto, la isla del amor* de Valerian Worozick (exquisita rareza)
- *El hombre elefante* de D. Lynch (posiblemente su mejor obra)
- *A pleno sol* de René Clement
- *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle

Me despido de ustedes con la verbosidad mutilada e ininteligible del presunto erudito Tarruella, cuyas notas supongo son tan interesantes como crípticas:

"La axiología olímpica del séptimo ecumenismo & la doxa bang bang (pobre /Cacho!) de nuestros compartimentos mentales no siempre interseccionan el vórtice indigno (perdón Alfred). Según la maravilla celuloidica. didáctica. adulta. taquillera? (hermanos Cooper y Schoendsack....)" Nosotros podemos ser socios materiales pero no podemos ser socios determinativos mentalizadamente. Brillante. Genial. Puff.

Suyo en la distancia.

Arturo A. Gordone

Amante Cordobés

Señores de *El Amante*:

Enhorabuena ha surgido una revista de cine con personalidad. Una revista que habla de cine, y lo hace con profundidad, con inteligencia.

Tanto el tratamiento de los comentarios como la calidad de las entrevistas merecen una mención especial.

Aun cuando discrepe con algunos de los comentarios de las películas, sobre todo por la exigencia de algunos de los cronistas, y no esté de acuerdo en aquello de ponerles puntaje, encuentro a la revista un elogiado producto de una suma de talentos que se ha complotado para

satisfacer la demanda de tantos amantes del cine, que esperaban una publicación como ésta.

Para aquellos amantes del cine, adjunto un pequeño entretenimiento que en cierta oportunidad, creamos mi hermano y yo. Se trata de descubrir el título de cinco películas que difieren de su título real, en una sola letra.

Como ayuda se dan guiones (cada guión corresponde a una letra), el año de la película, su director, una referencia y la letra que cambia con respecto al título real.

1) ----- -E--- (dos palabras)

año: 1987; **director:** Adrian Lyne. Romance de dos embriones al cuarto mes de gestación.

2) -A----- (cinco palabras)

año: 1986; **director:** John Carpenter. Sacia tu comezon en el Barrio Chino.

3) -- -N- ----- (tres palabras)

año: 1982; **director:** Richard Benjamin. Un homosexual nos cuenta sus preferencias.

4) C----- (dos palabras)

año: 1987; **director:** Sam Raimi. Entre los adolescentes, él tenía el mejor automóvil.

5) S----- (cuatro palabras)

año: 1978; **director:** John Guillermin. En un río de Egipto, ellos fueron muy afortunados.

Respuestas: 1) Atracción fetal; 2) Rascate en el Barrio Chino; 3) Mi año favorito; 4) Coche alucinante; 5) Suerte en el Nilo

Espero que sigan creciendo y manteniendo el nivel.

Carlos Criconet

Capital

Carísimos amantes:

Son varias las razones que me llevaron a escribirles y a vencer este trauma que suele invadirme cuando intento sentarme a escribir: soy de los que prefieren sortear el inconveniente de la página en blanco inspirándose no en escribir una gran carta, ni en expresar de la mejor forma lo que pretende, sino en un sólido argumento para gambetear la Remington.

Es así que comienzo presentándome formalmente: mi nombre es Federico Losada, tengo 22 años, soy argentino, soltero, amo el cine, como algunos otros no entendí *Barton Fink*, y como tantos otros odio a Greenaway y sus berretas películas con pretensiones modernas; pero aun más odio a aquellos que a fuer de geniales observadores de su arte describen, como fieles exégetas del maestro, todos aquellos sutiles detalles que el vulgo no puede percibir, quién sabe por qué extrañas razones que sólo Dios (Greenaway) conoce. Me consuela sólo el hecho de saber que dentro de un tiempo Greenaway no será más que un amargo recuerdo, como tantos otros, y que quizá sólo pase a la historia del cine como el Atrevidísimo Director Que Hizo Comer A Uno De Sus Personajes Un Sexo Masculino, provocando la sorpresa de sus muy subestimados espectadores y demostrando que para hacerse famoso debe uno hacer uso de cualquier recurso, por más exagerado que parezca (vamos muchachos a sincerarnos, si no hubiera sido por aquella escandalosa escena...). Reconozcamos, sin embargo que ha aguzado su ingenio hasta el límite para encontrarlo. A Armando Bo, director críollo al que seguramente Greenaway ignora, jamás se le habría ocurrido.

Para continuar, y ya que tengo el palo en la mano, me referiré a la asquerosa crítica que Quintín supo ofrecer de la película *Thelma y Louise* de Scott en el número 2 de la revista. Pero no a aquella nota que firma con su seudónimo completo: con la que en ciertos aspectos estoy de acuerdo, sino a aquella que firma con una misteriosa Q y titula como "Mujeres al borde". Este es el artículo en cuestión, no el anterior que no

es sino un MacGuffin, es en esta nota donde Quintín clava su ponzoñoso veneno sobre una película que si no es perfecta, tiene lo suyo. Quintín está lastimado en sus fibras más íntimas, y lo demuestra en esta nota que parece redactada por Rolando Hanglin. Maltrata la película asumiendo el papel de víctima; al fin y al cabo, pensó, alguien tenía que limpiar la deshonra al género al cual pertenezco, ya fueron suficientes los abusos... Un marido que utiliza a su mujer, que es medio torpe y que se para encima de la pizza; un camionero maleducado; un cowboy tosco y violador; Nonono, ya basta.

Entonces la película no es más que la excusa, se contesta, para acusar a los hombres como la razón de todos los males. Pero para cerrar tan bonito artículo, Q apela a una salida de morondanga diciendo extrañar la liberación femenina al viejo estilo; salida parecida a la elegida por el nazi Jorge Antonio luego de haberse referido a los judíos conspiradores, apelando a su amistad con ciertas personas de la raza en cuestión.

Personalmente no creo que la intención de Scott sea dejar deliberadamente mal parado al género masculino. Aunque ciertamente exagerados algunos rasgos de los protagonistas de ese sexo, dudo que las personas en cuestión no obedezcan en cierta forma a esta especie de patrón común; hagamos una composición de lugar, estamos hablando de gente que precisamente no tiene un dulce aspecto, gente del Sur de los EE.UU. poco afecta a los nuevos modales familiares; muy tradicionales en sus costumbres y poco afectos a los buenos tratos con las damas. Entonces Scott en cierta forma no está equivocado. Además disiento con la opinión de Quintín acerca de que Scott es uno más de los MacGuffin. Desarrolló la película con el mejor de los oficios y demostró ser un gran director, a pesar de haber metido la gamba en algún entonces (a *Black Rain* me refiero).

Pasando a otro tema, me llama mucho la atención el criterio con el cual eligen a los columnistas para escribir el artículo "Los especialistas". En el número 7 recurren a Menotti, uno de esos tipos que dicen el fútbol de una forma, pero lo practican de una muy distinta; es un reconocimiento inmerecido, existiendo gente que de fútbol sabe e hizo muchísimo más, y escribiendo sobre fútbol, que tan poco respeta, me parece un iniciado. Más bien podría escribir sobre cómo servir de anzuelo para engañar a un pueblo en plena dictadura, o cómo intentar hacer olvidar la muerte de miles de jóvenes inocentes sirviéndose de un seleccionado conformado sólo por amigos.

Otro de los motivos que me llevó a escribir esta carta es la propuesta que en el número 7 hizo la lectora Cristina Figueredo, y me prendo en la lista agregando una lista de películas que me parecen "testigo" y que definitivamente me influenciaron. Propongo que las califiquen, ya que también creo en el *Mira qué películas te gustan y te diré cómo eres*. Por supuesto, se agradece.

La revista me parece en general muy buena; me gustan mucho los artículos de Kupchick y Tarruella. Me gustó mucho el Dossier Coppola, y propongo que publiquen además otros por el estilo con directores como Wenders, Parker, Huston, Scorsese. Sería bueno además que publiquen dossiers sobre películas clásicas.

Desde ya confío en que a pesar de que los tiempos que corren no son los propicios para lanzarse a este tipo de aventuras editoriales, sigan vivos y coleando por mucho tiempo.

Agradeciendo vuestra existencia:

Federico Losada, Capital Federal

La lista de películas es la siguiente:

	N	F	Q	T	C	R	Ca
<i>Blade Runner</i> (Scott)	10	10	9	9	5	9	10
<i>Desde ahora y para siempre</i> (Huston)	-	7	9	4	7	10	7
<i>Historias de New York</i> (capítulo Scorsese)	5	7	5	10	10	9	8
<i>París, Texas</i> (Wenders)	8	7	7	7	10	8	8
<i>Las alas del deseo</i> (Wenders)	8	7	4	8	4	8	8
<i>Crímenes y pecados</i> (Allen)	9	9	9	7	9	10	9
<i>Manhattan</i> (Allen)	9	9	4	5	8	8	8
<i>Últimas imágenes del naufragio</i> (Subiela)	6	-	7	2	5	6	-
<i>La magia de vivir</i> (Huston)	8	8	-	-	-	-	-
<i>Sueños</i> (Kurosawa)	7	7	7	7	6	6	6

No todos estamos masificados

Tengo casi 56 años. Siempre me gustó el buen cine (*Vértigo*, *Verano del 42*, *Juegos prohibidos*, *Los Finzi Contini*, *El llanto del ídolo*).

Hoy la crisis mundial de los valores es muy amplia y honda...

La revista tiene más a favor que en contra, y eso en esta época de mediocres es meritorio (en mi modesta opinión pecan tal vez de algo de intelectualismo snob) caso típico de varios argentinos que creen ser

los mejores del mundo y sólo son chantas... En fin, males menores. Uniendo a las épocas, para mí el mejor director de cine fue John Ford, por su versatilidad y porque nadie como él contó la historia de un país, colonización, guerra civil, inmigración, campo, ciudad, lacras y virtudes. *La diligencia*, *El delator*, *Un largo camino hacia el hogar*, *El arado y las estrellas*, *Viñas de ira*, *Qué verde era mi valle*, *El hombre quieto*, *El joven señor Lincoln*, *Más corazón que odio*, *Mister Roberts*, *El último hurra*, *Un tiro en la noche*, *Otoño Cheyenne*, *El sargento negro*, etc.

En cuanto al cine ¿nacional? en los años 40 y 50 sí que lo era. Sofficci, del Carril, Torre Ríos y sobre todo Lucas Demare, porque evocaba al hombre inmerso en su lucha por sobrevivir la conquista. La pobreza, los indios, la ¿civilización?, la explotación del hombre por el hombre; *Los isleros*, *Pampa bárbara*, *Hijo de hombre*, *El último perro*, *La casa grande*, *Detrás de un largo muro*... Tenía mucho de John Ford.

De la actualidad sólo destaco a Aristarain, cuyo lenguaje de cine lo aproxima al mejor Kazan, Wise o al George Stevens de *Shane*. Los demás, Subiela, Solanas, Doria, etc., no me gustan y su cine más que argentino es porteño y en esta afirmación "muchos" estamos de acuerdo... ¿Favio? es inclasificable, gusta o no gusta, yo estoy por lo segundo.

Con afecto Tito Lamberti, un obrero-portero-ordenanza de colegio secundario, \$180 por mes (y pensar que todavía soy honrado y pienso en Dios, el Bien y el Mal y que algún día recibiremos recompensa). "La memoria es el tesoro y el guardián de todas las cosas" Cicerón.

Tito Lamberti

San Francisco - Córdoba

La postal de Martínez Suárez



Dislates: los que figuran en pág. 62 de "Videodromo" del N° 7, y donde se consideran como sobrevaloradas a *Barton Fink*, *El halcón maltés*, *El ciudadano*, *Tiempos modernos* (faltó *Ojos negros*). De algunas de las recomendadas, el cardiólogo me recomendó olvidarlas. Cordiales saludos.

Mariano Carzo
Capital Federal

N. de la R.: *Noriega pide la palabra para aclarar que por un lapsus linguae salió publicado Tiempos Modernos como una de las sobrevaloradas. A sabiendas que esto no modificará las iras de Carzo declara que su*

intención era denostar El gran dictador y no la otra película, que le encanta. Agrega también que si se le hubiera dado una sexta opción de sobrevaloradas gustosamente habría incluido a Ojos negros.

Querida gente de El Amante:

Les escribo desde Venezuela, donde por razones de trabajo nos encontramos viviendo con la doña. Descubrimos *El Amante* de vacaciones por Buenos Aires. Ahora al igual que al lector Mario Nieva de Perú, nos la hace llegar nuestra familia. En donde vivimos no existen cines, así que nos tenemos que "conformar" con las películas por TV (perdón Quintín).

Me pareció muy interesante el artículo "Elogio del cine en video" (N° 5), fundamentalmente por la idea de que el video es al cine lo que la imprenta fue al libro. Es la posibilidad de popularizar un medio expresivo, es decir, hacerlo accesible, tenerlo disponible y que no sólo sea privativo de un grupo afortunado. La comparación entre libro y video no puede tomarse tan estrictamente, ya que el grado de impresión sobre el lector de un libro manuscrito o impreso es

esencialmente el mismo, mientras que el de un film en cine NO es el mismo que en video (perdón Quintín).

Resulta desconcertante la afirmación: "la distancia que impone el video en contraste con la magia de la sala oscura hará quizá mas segura nuestra apreciación estética, menos influida por lo sensorial". Esta frase es como decir: Sí, me gusta el pancho, pero sin salchicha. Negar lo sensorial en el cine es negarle su esencia. Cada expresión artística está condicionada por la naturaleza de la materia inherente a esa expresión. Mientras que en la literatura, por ejemplo, llegamos a los sentidos después de que el intelecto procesa la información; en el cine el camino es el inverso. La demostración más concluyente sobre esto se logra trayendo como ejemplo los hermosos primeros 20 minutos de *2001*. ¿Puede la literatura lograr esa elipsis? No, porque es privativo de la imagen y el sonido. Después llegará al intelecto, sacudiéndonos. Por supuesto, la literatura tiene su campo específico, o qué decir de *Abadón, el exterminador*. Imposible de hacer algo semejante en cine. El cine es un fenómeno bisensorial, donde entran en juego la visión y la audición. Quién sabe si mañana no se harán películas multisensoriales donde el olfato y el tacto jueguen su parte. ¿Qué es lo privativo del cine sobre el video? Negar la importancia de la pantalla y el entorno en el cine no tiene sentido (...la magia de la sala oscura, a decir de Quintín). Con la educación visual del ser humano hoy, lo que se pierde es nivel de impresión sensorial. Atrapa más mis sentidos, me deja en ese estado de suspensión psíquica y me aísla del entorno con mucho mayor grado el cine que el video. Razones básicas: el tamaño de la pantalla y la oscuridad. Mucho se ha escrito al respecto. ¿Queda así respondido Serge Daney?

La discusión cine vs. video nos recuerda la historia de la fotografía y sus comparaciones con la pintura. Lo importante es analizar el fenómeno artístico "video", reconocer su materia y de ahí empezar a crear un lenguaje que sea exclusivo desde ese medio. Por supuesto habrá muchos puntos en momentos únicos e irrepetibles (policías blancos contra chofer negro en Los Angeles) que determinadas obras sólo pueden ser realizadas en video. Tal vez el campo que más se beneficie sea el documental con equipos ultralivianos, pequeños y con capacidad de filmar con muy poca luz (materia exclusiva del video). Nada de hacer del cine un aristócrata y del video el populacho (cualquier semejanza entre el cine y el teatro a principios de siglo es mera coincidencia). Uno, el cine, pasando por su adolescencia. El otro, el video, recién naciendo.

Por último y para demostrar que los exhibidores tienen responsabilidad sobre el fenómeno se hacemos llegar un divertido artículo del diario *Panorama* de Maracaibo contando las peripecias de dos espectadores de cine.

Los saluda atte.

Marcelo Prillo

Ciudad Ojeda. Venezuela.

N. de la R.: *La noticia adjunta indica en uno de sus párrafos: "Sara Montero, una jovencita estudiante de quinto año de bachillerato, contó al reportero: Mi novio Juan Manuel me invitó al cine. Era domingo y quería salir de la casa. Temprano escogimos la película. Yo quería ver algo romántico pero José Manuel se empeñó en que viéramos Alien III. Llegamos a tiempo para entrar a la función de las 7 y media. Mi novio compró las chucherías. Muchos cocosettes, pepitos, cotufas, platanitos... Desde que la bendita película empezó estaba aterrada. Cada vez que el monstruo aparecía para hacer de las suyas yo pegaba el grito... ¡¡pero eso no fue nada!! Lo fatal ocurrió cuando se desarrollaba una escena fuerte y cuando mi novio estaba concentrado viendo la película yo sentí que en mi dedo se clavaron unos colmillos para arrancarme el pepito que tenía. —¡¡Ayyy mi amor, me mordió!! ¡¡Me mordió!!— grité aterrada desparramando todos los pepitos en el suelo. — ¡¡Cálmate mi amor que sólo es una película!!— me dijo mi novio Juan Manuel. —¡¡Pero mi amor, no es la película!! ¡¡Un animal me mordió y estoy botando sangre por el dedo!! José Manuel tuvo que sacar su pañuelo para vendarle la herida a su novia y salir de inmediato para la clínica. A la muchacha le cogieron tres puntos y luego tuvo que inyectarse varias medicinas para evitar el posible contagio de una enfermedad de las que transmiten estos animales."*

Las máscaras del pingüino

La máscara: Una máscara sirve para infinidad de cosas. Con una buena máscara podemos ganar premios en bailes de disfraces; una buena máscara oculta nuestros gestos, nuestros ojos, y por lo tanto, nuestra alma.

Pero ocurre también lo contrario; una máscara nos otorga una especie de impunidad, que nos permite expresarnos más libremente. (Es más fácil insultar a un policía escondidos en un balcón, o declarársele a una mujer con los anteojos puestos.)

El Pingüino parte 1. Nuestros padres nos regalan patitos de hule, trencitos de juguete; más adelante nos llevan a la calesita, al circo. Al Pingüino sus padres lo abandonan. El entonces hallará el modo de obtener todo lo anterior, pero a escala gigantesca: su propio circo, sus juguetes de enormes dimensiones. (Nota: Ver "Don Fulgencio")

Las luces de ciudad parte 2. El Pingüino emerge de las cloacas montado en su patito de hule. La mascarada: ha obtenido un nombre, Oswald Cobblepot y es un enemigo de los malhechores. Como aquel ciudadano Charles Foster Kane, el Pingüino se presenta a elecciones para ser amado por la gente. El mismo lo declara por TV, una de las pocas ocasiones en que no miente. Pero Batman no le cree. El viejo problema del pastor y la zorra.

Arden las máscaras parte 3. El pingüino necesita un disfraz para poder ser amado. Pero Batman lo desmascara, interfiere el discurso del Pingüino exponiendo sus verdaderas intenciones, su resentimiento por la marginación a la que fue sometido. En la fiesta del magnate Shreck, el Pingüino vuelve a "nacer" desde las cloacas. Ya no es más Oswald Cobblepot, ahora es EL PINGÜINO. A su alrededor los asistentes a la fiesta pierden sus disfraces. El Pingüino ahora revela sus verdaderos y más profundos sentimientos, pero esta sinceridad sólo lo conduce a la destrucción y a la muerte. Es que en esta ocasión, el Pingüino olvidó alquilarse un buen disfraz, una buena máscara.

Víctor Birman

Capital Federal

Señores de *El Amante*:

Con referencia a la carta de lectores firmada por Olga Traverso y publicada en el número de julio, quiero hacer las siguientes aclaraciones:

- 1) La nota sobre García Lorca no fue escrita para *El Amante*, se trata de una monografía realizada para una cátedra de la Universidad del Cine, basada en el texto de Rafael Utrera (*Federico García Lorca / Cine*, Asecan, 1986) y apoyada entre otros por: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin* de Agustín Sánchez Vidal (Planeta, Barcelona, 1988), *Mi último suspiro* memorias de Luis Buñuel (Plaza y Janés, 1983) y *Diario de un genio* de Salvador Dalí (Tusquets, Barcelona).
- 2) Por un problema de espacio u error tipográfico, *El Amante* omitió la publicación de la bibliografía utilizada, que figuraba al final de la monografía, lo cual abrió el camino a la desconfianza de la lectora que se apresuró a publicar su "descubrimiento".
- 3) Sin duda el artículo constituye un aporte, como bien dice la lectora, ya que los textos recopilados y resumidos por mí no son de fácil acceso. En todo caso, nuestra intención fue ésa, lástima que un error en la publicación haya provocado ciertas suspicacias gratuitas.

Mercedes García Guevara

Capital

Video del Angel

Las novedades más interesantes y los clásicos

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

Reservas y entregas a domicilio

EL AMANTE

V I D E O



L.A. Story y un perfil de Steve Martin

Los Angeles de Martin

por Gustavo Noriega

Roland dice que Los Angeles es un lugar para los sin cerebro. Dice que si apagaras los rociadores sería un desierto. Pero yo creo... no sé... no es lo que esperaba. Es un lugar donde tomaron el desierto y lo convirtieron en sus sueños. Vi mucho de L.A. y creo que es también un lugar de secretos. Casas, vidas y placeres secretos. Y nadie mira afuera para verificar que lo que está haciendo está bien.

La frase está en boca del personaje encarnado por Victoria Tennant, que supone ser una inglesa de visita en Los

Angeles pero no es otra cosa que una declaración de amor a la ciudad hecha por el guionista de la película. Lo que no sería demasiado importante si no fuera por el hecho de que el guionista es el comediante más importante de los EE.UU. El comediante más importante de los EE.UU. es un señor alto, de mediana edad pero con el pelo totalmente canoso: su nombre es Steve Martin. Durante doce años caminó todas las rutas de su país como *stand up comedian*, esa institución americana que son los cómicos monologuistas. En algunos

momentos de esa carrera llegó a ganar hasta medio millón de dólares *por semana*. Luego hizo televisión conquistando reconocimiento a nivel nacional; en 1979 decidió dedicarse al cine. El resultado fueron diecisiete películas —entre protagónicas y apariciones importantes— en trece años. Algunas de ellas fueron fracasos, la mayoría fueron grandes éxitos. Todas son diferentes y en algún lugar —por la presencia de Steve Martin, algo así como un *acteur*— iguales. Martin podría haber seguido la ruta de los demás comediantes exitosos de su generación: Richard Pryor, Chevy Chase, Gene Wilder. Ese camino indica una serie de películas en repetición, dólares rápidos, críticas negativas, ascenso, estancamiento y caída. El número de cosas que SM hace fuera del molde es tan amplio y diverso que resulta difícil señalar un perfil definido. Estas desviaciones de la norma incluyen una versión en Broadway de *Esperando a Godot* con la compañía de Robin Williams y la dirección de Mike Nichols, la apuesta por una comedia estilizada y adornada con canciones de la década del 20 bajo el sombrío marco de la Depresión (*Dinero del cielo*), el experimento —no muy logrado— de compartir la actuación junto a Bogart, Cagney y otros editados desde viejas películas e insertados en *Cliente muerto no paga* y la reserva para el futuro de una película bajo la dirección de David Lynch: *One Saliva Bubble*. El estilo Martin, que impregna cada una de las películas en que actúa, se relaciona con una doble habilidad: la gracia verbal y el máximo dominio corporal. Estas cualidades lo hacen aparecer como una mezcla de Woody Allen y Jerry Lewis, la gracia punzante de uno y el contorsionismo payascesco del otro. Una escena de *L.A. Story* lo ilustra: estando enamorado de otra mujer se encuentra con su novia: la abraza y le susurra en broma al oído: *¿Otra vez sexo con mi agente?* La mujer, que está teniendo sexo con su agente, responde azorada: *¿Cómo te enteraste?* Martin, desconsolado, pregunta cuánto tiempo hace que lo engaña; *Tres años*, es la respuesta. *¿Entonces esto viene desde los 80?*, es la reflexión woodyallenesca de Martin. En el resto de la escena pasa a dominar lo físico. Baja los escalones de la casa de su novia con el agobio de un hombre engañado. Se lo ve de espaldas, encorvado y con el peso del mundo sobre sus hombros. Con cada escalón el cuerpo se modifica un poco. Al llegar al final de la escalera está bailando de alegría: la euforia de un hombre al que inesperadamente le desaparece un problema. La cumbre de la gracia física la alcanza en *Hay una chica en mi cuerpo* donde el espíritu de una millonaria moribunda entra en él. Dos mentes tironeando de un mismo cuerpo, una masculina, otra femenina; la posibilidad de un papelón resulta ser en realidad la consagración cinematográfica de Steve Martin

En algunas películas esta superexpresividad corporal está contenida: en *Mejor solo que mal acompañado* es el hombre serio que da pie a la gracia de John Candy, en *El corazón de la ciudad* el papel es dramático. En otras la fórmula se invierte: en *Dos pícaros sinvergüenzas* el contrapunto es con el sobrio Michael Caine. Steve Martin puede ocupar todos los roles: un bombero de gigantesca nariz (*Roxanne*), el padre de familia *average* (*Todo en familia*), la caricatura de un gángster que testifica contra la mafia (*Mi cielo azul*) y hasta puede cantar en *La tiendita del horror*. *L.A. Story* es su única película narcisista: escrita por él mismo, se ocupa por volcar mucho de su vida personal. Habla de su ciudad favorita pero sin idealizarla; junto a su cielo azul las palmeras y los lugares elegantes desfilan los personajes neuróticos, la lucha por la reserva en los restaurantes de moda, la batalla encarnizada de la autopista y los almuerzos distinguidos donde se habla de cualquier cosa y no se dice nada. Allí Martin se dirige a una mujer en

la mesa y le dice *¿Así que estás haciendo un curso de conversación? Sí*, dice la mujer y se produce un largo e incómodo silencio.

También actúa su mujer, Victoria Tennant, con la cual vive desde hace doce años, poco después de compartir cartel con ella en *Hay una chica en mi cuerpo*. Su aparición, vestida exactamente al estilo Diane Keaton en *Annie Hall*, parece hacer decir a Martin: puedo ser un payaso pero también puedo ser el Woody Allen de la costa Oeste.

Y algo de eso hay en esta película. El paseo por Los Angeles y su fauna es un equivalente de las visitas guiadas por Manhattan de Woody Allen con una diferencia: el habitante de New York reafirma su orgullo ciudadano contraponiéndolo al frívolo Oeste. Para el angelino el resto del mundo no existe o es una abstracción. La novia de Allen se burla del acento de Victoria Tennant —inglesa—, *Lo hace para llamar la atención*, dice. *Sí*, contesta Martin un poco más mundano, *como ese farsante Winston Churchill*. Otra confesión personal en *L.A. Story* está relacionada con otra pasión de Steve Martin: la pintura. En la película hay una aburrida cena para festejar una donación a un museo de arte, el tedio es evitado por Martin y Tennant saliendo al jardín para hacer el amor. En la vida real el aburrido filántropo es el propio Martin: lleva obsequiados al Museo del Condado de Los Angeles la escalofriante cifra de setecientos mil dólares en donaciones y pinturas. Antipático y serio, el Steve Martin real se refugia celosamente en su privacidad; es imposible hacerlo hablar de su larga relación con Tennant o con el arte o con la política o de sus películas anteriores. Ni falta que hace. Basta poner el video y disfrutar de sus mejores obras (*L. A. Story*, *Dos pícaros sinvergüenzas*, *Hay una chica en mi cuerpo*, *Roxanne*, el dentista sádico de *La tiendita del horror*), rescatar momentos de las más desparejas (*Mi cielo azul*, *Todo en familia*, *Dinero del cielo*) y olvidar *Tres amigos*.

Al final de *L. A. Story*, un cartel luminoso que venía enviando mensajes mágicamente a Martin pareciera tomar la voz de éste y, lamparita con lamparita deletrea: *Ahora lo que quiero es dirigir una película*.

L.A. Story. EE.UU., 1991, dirigida por Mick Jackson, con Steve Martin, Victoria Tennant, Richard E. Grant y Sarah Jessica Parker.

Filmografía Steve Martin

	N
1979 <i>The Jerk</i>	
* 1979 <i>Dinero del cielo</i> (Pennies From Heaven)	7
* 1982 <i>Cliente muerto no paga</i> (Dead Men Don't Wear Plaid)	5
* 1983 <i>El hombre con dos cerebros</i> (The Man With Two Brains)	7
1984 <i>The Lonely Guy</i>	
* 1984 <i>Hay una chica en mi cuerpo</i> (All of Me)	8
* 1986 <i>La tiendita del horror</i> (Little Shop of Horrors)	8
* 1986 <i>Tres amigos</i> (Three Amigos!)	4
* 1987 <i>Roxanne</i>	7
* 1987 <i>Mejor solo que mal acompañado</i> (Planes, Trains and Automobiles)	7
* 1988 <i>Dos pícaros sinvergüenzas</i> (Dirty Rotten Scoundrels)	8
* 1989 <i>Todo en familia</i> (Parenthood)	6
* 1990 <i>Mi cielo azul</i> (My Blue Heaven)	6
* 1991 <i>L. A. Story</i>	8
1991 <i>El padre de la novia</i> (The Father of the Bride)	
* 1992 <i>El corazón de la ciudad</i> (Grand Canyon)	
1992 <i>Tu casa o la mía</i> (Housesitting)	5

(*) Disponible en video

(N: Noriega)

Morir en Madrid
Mourir à Madrid

Pocas guerras tan desgarradoramente poéticas como la Guerra Civil Española. Republicanos y franquistas dividieron en dos la península: no hay familia que no cuente un muerto en cada bando, se decía. Sin embargo, la pequeña guerra no tardó en transformarse en una cuestión internacional: por un lado, Mussolini y Hitler aprovecharon para construir allí un campo de pruebas; pero por otro lado, “la causa de España” pasó a ser la causa de los hombres éticos en todo el mundo. Pocas veces, antes, los retrógrados habían desafiado tan abiertamente a la razón; pocas causas tan inobjetables como la de los republicanos. Si alguna justicia asistía a la historia, la España republicana debía vencer por el heroísmo de sus argumentos; y el heroísmo de sus argumentos debía convencer por la contundencia poética que los animaba. Intelectuales soldados y soldados poetas; por un momento pareció posible que venciera la belleza. “¿Batallas? ¡No! ¡Pasiones! Y pasiones precedidas / de dolores con rejas de esperanzas, / de dolores de pueblo con esperanzas de hombres”, escribía César Vallejo. Esta mitología romántica de la guerra, esta épica del sacrificio, esta utopía de un futuro justo alimentaba todavía a las imágenes de los corresponsales cuando Frédéric Rossif compaginó *Mourir en Madrid*, veinte años después. La música melancólica de Maurice Jarré y los textos sobrios de Madeleine Chapsal acompañan estas imágenes urgentes de los camarógrafos de guerra, sin tiempo para otra poesía que la literalidad. Nada de didactismo: sólo las estadísticas y los hechos en estado casi puro. Y la cercanía espeluznante de la cámara, que coloca a toda visión en primera línea de combate. Podría decirse: un documental de masas; porque sus protagonistas son los anónimos combatientes de un pueblo alzado en armas. Ningún héroe a la manera de Eisenhower, De Gaulle o incluso Patton; ninguna estrategia brillante; el valor y el sacrificio de los soldados desconocidos es la única sabiduría bélica. “En España todos saben morir”. No son los grandes acontecimientos sino anécdotas fugaces

Francia, 1962, dirigida por Frédéric Rossif. Textos de Madeleine Chapsal, música de Maurice Jarré.

las que destilan la historia. Si Rossif no intenta dar cuenta de la totalidad del fenómeno, si evita la estructura exhaustiva del documental tradicional es porque utiliza los testimonios con un sentido dramático. Más que describir, enuncia. No hay golpes bajos; lo que emociona de *Mourir en Madrid* no es sólo la guerra de España sino la capacidad para transmitir el horror de cualquier guerra. “La guerra es hacer lo imposible para que trozos de hierro penetren en la carne viva”.

A diferencia de los documentales sobre la Segunda Guerra Mundial, *Mourir en Madrid* carece del alivio que redimirá cada muerte en la victoria final. El Obispo franquista de Cartagena declara: “Benditos sean los cañones si, en las brechas que abren, florece el Evangelio”. Y el mismo Franco: “Si es necesario, mandaré fusilar a media España”. Todas las bravuconadas se vuelven proféticas. Se mira el film con la resignación con que se acepta una causa perdida. “En tierra de España, la guerra no se compone, como en otras partes, de una serie de batallas. Es una cadena de tragedias”. No hay optimismo posible en que refugiarse, la derrota está instalada de antemano. Un film sobre los vencidos, sobre el desasosiego y sobre la frustración. El documental de Rossif no quiere ser un documental; quiere ser un alegato. No explica las causas que definieron la derrota de la República, expone el derecho que la hacía merecedora de la victoria.

En el preciso momento en que las ideologías son declaradas en estado catatónico, no deja de ser interesante que el video rescate una época que confiaba en la cercanía del futuro. “Para todos los que tienen hambre desde hace siglos, para todos los que no tienen nada, la guerra civil es la esperanza”, se escucha en el film de Rossif. Por esos años, Raúl González Tuñón escribía: “Subiré al cielo, / le pondré un gatillo a la luna / y desde arriba fusilaré al mundo, / suavemente, / para que esto cambie de una vez”.

David Oubiña

El Rata
Pick Up on South Street

EE.UU., 1953, dirigida por Samuel Fuller, con Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter y Richard Kiley.



“Tomé tres seres, los más bajos en la sociedad y mostré que aun esa gente rehúsa unirse a un enemigo político, pero no por patriotismo. El héroe salvaba los documentos por el amor de una mujer. El patriotismo es una palabra detestable. Diez hombres, por diez razones diferentes, obtendrán la misma medalla. En un sentido, *El rata* es un film anarquista.” (Fuller)

Durante un curso que dicté en SICA (Sindicato de la Industria del Cine) durante el maldito 90 (el año actual es peor) sobre estética del cine, para responder —o posponer por dos horas— la eterna pregunta baziniana de “¿qué es el cine?” les pasé a los alumnos el *Cotton Club* de Coppola. Hoy, después de ver *El rata* siento lo mismo. *El rata* es el cine. Algo tan imposible de definir como la vida, la poesía o el fútbol (“dinámica de lo impensado” según Panzeri). Fuller es la *Roca* donde se estrellan todos los navegantes errados de rumbo; el elemento alquímico indispensable para comprobar desde *dónde* se percibe el fantasma llamado cine. Cada film de Fuller es un catalizador de ignorancias. Uno debe estar

dispuesto —jobianamente— a escuchar toda serie de imbecilidades, tanto de aficionados como del *establishment*, o —la paciencia tiene un límite— cambiar de tema o irse. El cine de Fuller no es apto para seguidores de modas últimas o hipócritas. “Este cineasta ama los marginados puesto que ellos rechazan la sociedad (la Historia) oficial” (Noël Simsolo).

Cámara encima y PP. *El rata*, como mucho Fuller, sigue—obsesiva y pasionalmente— a uno o varios de los personajes, hasta configurar una apoteosis del *primer plano*. Acertadamente, Sarris señaló que desde Dreyer en *Juana de Arco* nadie lograba tanta fuerza con los primeros planos. Godard tomaría esta ruta de *punch* fullerriano ya desde *Sin aliento*; y la incrementaría a partir del descubrimiento de su primera musa, Anna Karina. (“Hacer cine es el arte de filmar mujeres hermosas.”)

Realismo = poesía / poesía = realismo. El realismo doc del *black and white* de los 50 prevalece. “La vida es en color, pero blancoy negro es más realista.” Las escenas que reúnen juntas a Jean Peters & Thelma Ritter igualan en realismo ByN 50s a Kurosawa, el feroz y al realismo onírico con mujeres del feminista Mizoguchi.

Oriente fullerriano. Música (Leigh Harline) con injertos pseudo-orientales en los títulos, repetida en la primera llegada de Widmark a su covacha. Magistral secuencia de Peters & Relámpago Louie en el restorán Chino. Toda la filmografía fullerriana está recorrida por la fascinación misteriosa por elementos japoneses y chinos. La concepción misma de *El rata* pasa por una *mise en scène* basada en ideogramas *cinematográficos*.

Humor surreal negro. El “si me sepultan en Pottersfield, eso me mataría” recuerda el demencial “si te morís, te mato” de Gene Evans en *Cascos de acero*. Su gran amigo Buñuel y Godard andan por los alrededores.

Saber sobre sabiduría femenina. Cuando Widmark corre peligro de ser poseído por el demonio del dinero —los dólares

a pedir por el codiciado microfilm— el golpe dado por Jean Peters restaura el equilibrio del universo. La sabiduría, el amor y el sentido común están a cargo de las últimas secuencias en que se encuentran juntas dialogando Peters & Ritter. Como en Mizoguchi.

Muerte de Thelma. Los últimos minutos de Moe (“debo ganarme la vida para poder morir”) explican por qué Fuller es amado en Francia y cómo Fuller ama a Francia. Todo el realismo onírico del *thriller* blancoy negro 50 filmado por un apasionado de Balzac y Maupassant, con ecos de Griffith y Mizoguchi. Una de las secuencias más sublimes de la historia del cine.

Eros y violencia. Jean Peters, musa fullerriana típica, más efectiva que toda la serie de licores, reproduce el conocido “efecto Fuller”. Los besos con Widmark que terminaran en *cazote* a lo Celedonio Esteban Flores, crearon un estilo en tensión erótica —originado en la Serie Negra— luego seguido habitualmente por Godard. Amor, desconfianza, traiciones, muerte, terceros...

Ideograma. La forma misma en que están hechos los films de Fuller. Ejemplo típico: Relámpago Louie delatando mientras come comida china en un bol y le habla a Peters. Angulo de toma, cámara ahí/encima, primeros planos, iluminación sobre/, rostros como máscaras de Japón o China, imperceptible movimiento de cámara, carácter neto, claro, rápido y “primitivo” de la secuencia. Relación intermovimientos del plano. Sólo Hugo Santiago en *Invasión y Las veredas* logra algo parecido.

“Falta un fotograma”. El “*Is a frame missing, buster...*” de Widmark sobre el final, dan mayor dimensión fantástica a *Pick Up*. Godard o Wenders elaborarían diálogos teóricos sobre esto. Me recuerda más a *Kiss me Deadly* (Aldrich) y estimula la imaginación para fabular guiones. Fuller es directo donde otros demoran en charla o planos de más. Fuller es la alquimia del cine. Las ideas que pone para que se den esos íconos.

Rodrigo Tarruella

Casi una mujer *La petite voleuse*

Polleras con volados, zoquetes blancos, movimiento del cuerpo acompañando la banda de sonido. Personajes que conocen el mar como destino poético, huyen de reformatorios y colegios, roban y se enamoran, siguen robando y vuelven a buscar pareja. Y las mujeres. Y las piernas de las mujeres. ¿Un film de Truffaut? ¿Un guión filmado? ¿Un homenaje? Un poco de los tres interrogantes y casi nada de Claude Miller. Imaginemos imposibles películas de Jean-Claude Carrière sobre historias de Buñuel, manuscritos hallados de Pasolini rescatados por Sergio Citti, y textos abandonados por Tarkovski revisados por Bergman. Amistades, cercanas obsesiones y confluencias estéticas acercarían, sólo arrimarían, la pertenencia de un guión original realizado por otro. El caso de *La petite voleuse* aclara un par de conceptos: 1) Miller filma una historia ya reconocida en *Los cuatrocientos golpes* (1959) del mismo Truffaut, elaborada en una época determinada, incluida en plena gestación de la *nouvelle vague*, y escrita por su autor con el propósito de continuar —ahora, con una mujer de protagonista central—

Francia, 1988, dirigida por Claude Miller, con Charlotte Gainsbourg, Didier Bezace, Simon de la Brosse y Raoul Billerey.

las aventuras del alter ego Antoine Doinel. La visión de Miller, por lo tanto, sólo retoma el recuerdo-Doinel para recrear la adolescencia de Janine Casting. 2) La insistencia del realizador por revisar, seguramente, y con suma atención, la ópera prima de Truffaut, concreta uno de los peores destinos para una película: presenciar las limitaciones de una copia del original, dejando como resultado final la impresión “de lo ya visto”. En *Casi una mujer* prevalece el mundo de Truffaut por encima del director Miller. Es un film ya resuelto desde un guión presentado con cada una de las constantes de una autoría reconocible. En la relación cine-literatura, en la complicidad del personaje con el espectador, en la utilización de noticieros que actúan como ruptura dentro de la narración, en la afición por concurrir al cine para desarticular la “realidad”, y hasta en los gestos y desplazamientos de algunos personajes, con inmediata facilidad, se identifican las marcas de Truffaut. Miller aborda el relato desde un guión filmable y no desde un guión a filmar. Su cámara adquiere una precaria mecanicidad sujeta

a la obvia resolución del conflicto: subraya la previsibilidad de cada una de las escenas instalando el respeto por un texto literario imposibilitado de alcanzar, aun en su costado más reconocible, la escritura fílmica de Truffaut.

Como ocurriera con el autor de *Jules et Jim*, la película de Miller puede verse como si se estuviera ante los capítulos de una novela. Sin embargo, *Casi una mujer* descrece de los momentos poéticos de *Los cuatrocientos golpes*, especialmente, en las escenas jugadas por Janine y Raoul frente al mar. Mientras Truffaut captaba el instante preciso para que Doinel llegara a la playa, conociera el mar y observara al espectador con un guiño cómplice, Miller transforma su excursión en la restringida fuga de un par de jóvenes ladrones. Otra comparación amplía las irresoluciones de Miller. En su mítico personaje, Jean-Pierre Léaud pasó su vida persiguiendo mujeres, leyendo libros, corriendo por las

Sublime obsesión *Magnificent Obsession*

Hay muchos consumidores de cine que no sólo no vieron ninguna película de Douglas Sirk sino que jamás oyeron hablar de él. Hasta hace poco tiempo, yo era uno de ellos. En algún momento, el nombre Sirk empezó a sonar cerca, básicamente en boca de algunos cinéfilos conocidos recientemente (después de diciembre de 1991, fecha en que apareció por primera vez esta revista) y, un poco antes, leyendo declaraciones de Fassbinder en las que le atribuía una influencia decisiva sobre su obra. Después me encontré con un libro de entrevistas al director (traducción del excelente *Sirk by Sirk* de Jon Halliday, ed. Fundamentos), que en ese momento leí saltado para no enterarme del contenido de sus films (ver una película sin saber nada de ella es un placer incomparable). A esta altura, sabía unas pocas cosas sobre Sirk: no se llamaba Douglas Sirk sino Hans Detlef Sierck, había nacido en Alemania en 1900 y muerto en Suiza en 1987, había estudiado filosofía e historia del arte, dirigido teatro. Emigrado a Estados Unidos en la época de Hitler debía su fama a una serie de melodramas realizados en la década del 50, ninguno de los cuales se había editado en video. Por último, se decía de él que era el autor más desconocido de todo el cine americano. Había algo más: la creciente sensación de que sus películas eran un tesoro por descubrir, una fuente de placer felizmente inexplorada.

Esta introducción en primera persona (adivino, justifico y aun aplaudo pensamientos del tipo "A mí qué me importa la historia de tu ignorancia") tiene como único propósito crear un cierto suspenso sobre el encuentro con *Sublime obsesión*, primer Sirk en video, sobre la que tengo, por otra parte, poco que decir. Efectivamente: esta película me produjo una admiración fervorosa y un asombro mudo. ¿Cómo es posible un film perfecto con un argumento ridículo? ¿Cuál es el secreto que permite despegarse de la trama, dejarla fluir hacia las circunstancias más inverosímiles sin que decaiga el interés ni disminuya la emoción? En *Sublime obsesión* hay una puerta invisible que comunica el mundo habitual con una dimensión encantada, en la que todos son buenos y tristes y en la que reina una melancolía desconocida y profunda. Es el reino de la penitencia, el lugar de los sentimientos nobles en estado puro. Es un país de Oz, en el que las fronteras no están en el sueño, sino disimuladas en la realidad cotidiana. Es el mundo sin ambición, sin dinero, sin violencia, el mundo del amor universal. Pero lo

estaciones de tren, vociferando su amor loco, pasional, exacerbado, sin límites. Un romántico puro Léaud-Doinel. En su servido personaje de Janine, Charlotte Gainsbourg busca su lugar entre el academicismo de Michael y la inutilidad de Raoul. Sin desesperación, sin despeinarse el pelo como Doinel, sin autodestrucción posible, casi bordeando el egoísmo ante la posibilidad de una elección. Janine no corre por los andenes, sino que conoce a su primera pareja al quedarse dormida en un cine, y reconoce a la otra en un documental de ficción, mientras una lágrima —sólo una— corre por su mejilla. No existe fervor, movimiento, *amour fou* en la película de Miller.

Un tercer concepto se sumaría a los anteriores: Truffaut hubo uno solo.

Gustavo J. Castagna

EE.UU., 1953, dirigida por Douglas Sirk, con Jane Wyman, Rock Hudson, Agnes Moorhead.

extraordinario es que no se trata de una alegoría beata, de un llamado piadoso (ni menos aun de una ironía). Es más bien un espejo (uno de los elementos recurrentes del cine de Sirk), pero un espejo que abstrae en vez de reflejar. Un espejo inverosímil y realista. Un espejo que borra la fealdad para mostrarla como sombra de la belleza. Como si el movimiento de las figuras en la superficie lograra ocultar imágenes más profundas, sin impedir que su presencia absorba parte de la luz. Otro mundo, otro espejo, otro cine: sin una mancha de drama psicológico, de truco mágico, de explicación. Un cine de una pureza maravillosa y aterradora.

Hay una pasaje de *La angustia corroe el alma* (Fassbinder, 1974) que es así: un inmigrante árabe y una vieja mujer viven en pareja ante la mirada racista y odiosa de sus vecinos. Apenados, discuten su situación en un bar. Uno de ellos dice que si se van de vacaciones, a la vuelta van a encontrar todo arreglado. Salen de viaje. Cuando vuelven —mientras uno espera que todo se repita—, como en un milagro, pero por causas concretas, en el barrio florece la tolerancia. Esa escena es una huella de *Sublime obsesión*, un efecto del espejo de Sirk, el espejo que cambia el mundo sin dejar de mostrarlo. No hay muchos más ejemplos, no hay muchas más huellas de ese arte olvidado y misterioso. Por el contrario, abunda el material escrito que lo pasa por alto. En *50 ans de cinéma américain*, de Tavernier y Coursodon (libro lujoso, caro y mediocre), el artículo sobre Sirk termina así: "Es de lamentar que Sirk no se haya enfrentado con guiones más abiertamente poéticos, más ambiciosos, más literarios". *Sublime obsesión* es la refutación exacta de esa afirmación que niega al cine.



Quintín

El príncipe de las mareas *The Prince of Tides*

A usted le gustaría filmar una película típicamente norteamericana. Es más: a usted le encantaría recibir una nominación, o mejor aun, ganar un Oscar. Entonces usted revisa imaginariamente los archivos de fórmulas cinematográficas exitosas. Encuentra esta historia: un enfermo aparentemente irrecuperable es salvado gracias a la tenacidad y el amor a la vida de la única persona que tiene fe en su curación. O esta otra: un hombre bloqueado emocionalmente logra recuperar sus sentimientos mediante una terapia que lo lleva a recordar y a revivir su pasado. (Por qué no intentarlo? A Hitchcock le salió muy bien.)

También podría probar ésta: una mujer de ciudad, profesional exitosa y adinerada, vive infeliz casada con un artista célebre hasta que conoce a un hombre sensible criado junto a la naturaleza y vive con él un intenso romance. Y si no: un adolescente reprimido por un padre autoritario sufre por su torpeza para el deporte hasta que un entrenador de fútbol afectuoso y exigente le cambia la vida.

Entre tantas ideas, usted no sabe con cuál quedarse, y las elige a todas. No son demasiados personajes? Bueno, siempre queda el recurso de sintetizar a varios de ellos en uno solo, y de esta manera conectar las historias. Por ejemplo: el entrenador de fútbol puede bien ser el hombre sensible que a su vez está bloqueado emocionalmente y cuya hermana melliza tiene tendencias suicidas. Y su hermana puede recibir el tratamiento de una psiquiatra exitosa y adinerada, la cual al mismo tiempo psicoanaliza al hombre bloqueado emocionalmente (el hermano de su paciente), enamorándose de él al descubrir que en realidad es muy sensible. Y como el hombre sensible es entrenador de fútbol, la psicoanalista lo contratará para que le enseñe a jugar a su hijo frustrado y reprimido. Es cierto: las conexiones pueden no resultar del todo consistentes. Y qué? Acaso el hombre no está lleno de contradicciones? Pero, no habría que respetar el encuadre psicoanalítico? Y la cantidad de veces que esas cosas pasan en la realidad?

El riesgo es hacer una película sin centro, con tantas historias que contar. Pero se tratará de alternar escenas de una y otra, mostrando la progresiva curación de los tres "pacientes": la suicida, el hombre bloqueado y el adolescente enojado. Al mismo tiempo habrá que dar la información sobre el pasado del protagonista que explica su bloqueo. Una técnica sencilla es armar escenas en paralelo: si el protagonista cocina, recuerda a su madre cocinando; si festeja el cumpleaños de su hija, recuerda y contrasta su propio cumpleaños. Así se irá completando el cuadro, aunque el encadenamiento de los episodios no se justifique del todo en la acción misma.

Usted no olvidará enfatizar la bondad de los buenos y la maldad de los malos, para que las cosas queden claras. Si usted es mujer, a lo mejor también se siente tentada de hacer a sus mujeres inteligentes y cultas y a sus hombres crueles, insensibles, o en el mejor de los casos, con virtudes obturadas, que sólo salen a la luz gracias a la ayuda femenina. Y por favor: que el adulterio al que con fervor se entregan los protagonistas esté justificado por infidelidades anteriores de los respectivos cónyuges, no vaya a ser que se sugieran modelos equívocos. Usted decidirá cerrar la película con una valorización de la familia, que no es una institución desdeñable, y tiene la ventaja de estar pasando

EE.UU., 1991, dirigida por Barbra Streisand, con Barbra Streisand y Nick Nolte.

por un momento de popularidad. No se olvide que hay un Oscar en juego.

Si éste es su deseo, y si sólo dispone de los recursos que acabo de enumerar, le ruego encarecidamente que no sucumba a la tentación de hacer una película. El resultado podría llegar a ser casi tan desastroso como *El príncipe de las mareas*. Y además, de todas maneras no es seguro que le den el Oscar.

Mariana Podetti

A mí me gustó

Está bien. *El príncipe de las mareas* es un catálogo de fórmulas y lugares comunes. No sólo eso, también propone una de las versiones del psicoanálisis más silvestres de las que se tenga memoria: una esquizofrénica se cura porque el hermano le cuenta a la psiquiatra los traumas de su infancia.

(Sólo comparable a los usos que hiciera Hitchcock de esta disciplina.) Y como si esto fuera poco, abusa del énfasis para separar a los buenos de los malos. No hay que olvidarse tampoco de que actúan Barbra Streisand y su eterno narcisismo más Nick Nolte con sus frankensteinianas operaciones de rejuvenecimiento. Con estos ingredientes, *El príncipe* es un blanco perfecto para el ensañamiento crítico. No basta con ellos, sin embargo, para lograr la fenomenal adhesión de público que tuvo, más aun si se tiene en cuenta que todo lo que sucede es más bien previsible, que no hay suspenso ni golpes de efecto espectaculares. Puedo observar apenas un par de elementos. Uno es que los protagonistas son íntegros e inteligentes. Otro es que rompe con una convención de cincuenta años de cine: el marido no elige entre la mujer antigua y la nueva por el brillo del enamoramiento ni por la fuerza de la moral. La película no defiende la familia más allá de la necesidad que el protagonista tiene de la suya. Entre un sinfín de convenciones y distorsiones, hay un sesgo ligeramente subversivo para el cine americano: el film sugiere que los sentimientos son privados. Por último, hay una progresión narrativa que no vuelve nunca hacia atrás, que no se detiene para relatar desencuentros o escenas de histeria y que desemboca en un final que no admite una pregunta que me irrita, pero que tiene su cuota de sentido: ¿qué les va a pasar a los personajes ahora que terminó la película? *El príncipe de las mareas* sería una perfecta ilustración del artículo "Elogio de las lágrimas" (ver página 31). Lástima que a Noriega no le gustó (ver página 64).



Quintín



Fantasia y terror en video

por Gustavo Noriega

Alucinaciones del pasado (*Jacob's Ladder*), EE.UU., dirigida por Adrian Lyne, con Tim Robbins, Elizabeth Peña y Danny Aiello.

Dirigida por Adrian Lyne (*Flashdance*, *Atracción fatal*, *Nueve semanas y media*) y escrita por Bruce Joel Rubin que venía de hacerse millonario con *Ghost*, *Alucinaciones del pasado*, no resultó ser nada de lo que se esperaba. El público no fue a verla, los productores no entendieron cómo semejante fórmula pudo fallar y la crítica la demolió dando por sentado su carácter hipercomercial. Pero vista con buen ánimo la película resulta sumamente satisfactoria. Lyne hace combinaciones de cosas de a pares y a veces sale bien y a veces no. Mezcla terrores urbanos (cruzar las vías del subte, sumergirse en la profundidad de un hospital público, volar de fiebre descontroladamente) con imágenes bíblicas (cielo e infierno discutidos como pocas veces en una película fantástica); mezcla la realidad alucinada de un moribundo con la vida alterada por su experiencia bélica de un veterano de Vietnam. Pero donde mete la pata es en mezclar un texto fantástico con uno conspirativo. Cada una de las dos películas posibles habría sido interesante pero la unión de ambas no suma sino que resta, haciendo perder potencia y significado a cada una. Vale la pena ver *Alucinaciones del pasado* dos veces: la primera para apreciar las imágenes de terror más perturbadoras en mucho tiempo, la segunda para verificar que el final no es una negación de la totalidad del film sino que está incluido en éste.

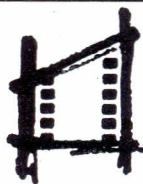
Ritual de la serpiente (*The Lair of the White Worm*), Gran Bretaña, 1988, dirigida por Ken Russell, con Amanda Donohoe, Hugh Grant y Sammi Davis.

La última novela escrita por Bram Stoker, *The Lair of the White Worm*, fue llevada a la pantalla por Ken Russell. Esta frase suena como una información periodística sin más relevancia que la de un congreso de ortodoncia pero hay una particularidad. Cuando Bram Stoker —el autor de *Drácula*— escribió esta novela estaba enfermo (probablemente de sífilis) siendo el cerebro el órgano más afectado. Los que la leyeron dicen que es incomprensible (Russo dixit). Por su parte el cerebro del director británico hace rato que gira en falso. La

conjunción de ambos deschavetados podría desembocar en un desenfreno insufrible, pero lo cierto es que el resultado es bastante agradable si uno no se lo toma demasiado en serio. Mitad horror camp, mitad comedia, matizada por el folklore de la Inglaterra profunda, la película está hablada en uno de

los acentos más cerrados que se puedan escuchar. Si bien aparecen más símbolos fálicos que en una fábrica de corbatas, no aparece ninguna serpiente (sí un gusano enorme) y muchísimo menos un ritual (sí una celebración folklórica). La trama se relaciona vagamente con el vampirismo y con sacrificios al gusano

D'Ampton pero nada es demasiado importante. Sólo configuran el marco para las imágenes provocadoras de Russell, algunos efectos notablemente berretas y la mencionada profusión de objetos más largos que anchos. Amanda Donohoe está rebuena (ver foto).



El Amante presenta:

CICLO CRONENBERG



Todos los viernes a las 21 hs. y los sábados a las 19 hs., entrada libre a partir del 9 de octubre en la Fundación Universidad del Cine, Giuffra 330.

09/10. Pacto de amor (*Dead Ringers*), 1988
10/10. La mosca (*The Fly*), 1986
16/10. La zona muerta (*The Dead Zone*), 1983

17/10. Videodrome, 1982
23/10. Scanners, 1980
24/10. Cromosoma 5 (*The Brood*), 1979

El melodrama es, esencialmente, un drama ilustrado con música. Las vicisitudes de sus criaturas son subrayadas por el comentario musical. Hoy en día el calificativo de melodramático es considerado como una descalificación cualitativa, o a lo sumo como un guiño del pastiche posmoderno. Hoy en día, cuando las palabras parecen designar cualquier cosa, cualquier cosa puede ser melodramática.

La ópera es la apoteosis del melo propiamente dicho. El cine transforma algunas de sus coordenadas temáticas y las proyecta en el gran sueño de la pantalla. No es necesaria, entonces, la pompa de la ópera; las arias y los coros serán reemplazados por los rostros de las divas y los actores en primer plano; la música se sumará como el comentario envolvente. Es lo que hacen en el cine americano un Sirk o un Vidor y, en clave semi paródica, el manchego Almodóvar. Para un italiano, el melo no puede prescindir de su origen operístico. En *Senso*, Visconti se vale de una novela corta de Camilo Boito (libretista de Verdi) y convierte a la Italia del "Risorgimento" en una descomunal *régie* lírica. Es la Historia vuelta representación y la representación contaminada por la Historia, como bien remarcan las escenas iniciales que suceden, como no podía ser de otro modo, en un teatro, durante una puesta de *Il Trovatore*. Es la única secuencia cantada, porque estamos asistiendo junto a los protagonistas a una velada lírica que oculta entre los palcos otro tipo de intriga: la revuelta de los venecianos que enfrentan a la alianza que el gobierno del Véneto ha hecho con la corona de Prusia. A partir de este acontecimiento que ubica históricamente la acción, ésta se concentra en el universo romántico y desbordado del amor de la Comtesa Livia Samperi (Alida Valli), veneciana y patriota, por el joven oficial austriaco Franz Mahler (Farley Granger). Pasión peligrosa y prohibida, que le sirve a Visconti para desatar toda su ambigüedad de cineasta aristócrata, culto, homosexual, consciente de las contradicciones de su clase y, como si esto fuera poco, militante del PCI. La visión de Visconti es la suma de todas estas características que son las hijas de una cultura a caballo entre dos siglos. Por un lado, la fascinación por lo aristocrático, la Alta Cultura de una nobleza que también lleva en sí misma los gérmenes de su propia destrucción. Por el otro, la conciencia de la necesidad de un cambio social, y las formas que ese cambio asume en la Italia de posguerra. Visconti quería en un principio resaltar el paralelo histórico entre la Italia del Risorgimento y la "Italia traicionada", luego de la liberación del régimen fascista por la paulatina ascensión de los demócratacristianos que conservaban en su dirigencia muchas de las taras del gobierno anterior. La breve fiesta partisana había acabado, tal como la promesa de un cambio político radical se había desvanecido como un sueño en las postrimerías del siglo diecinueve. La batalla de Custoza, símbolo de la derrota italiana, sería el centro del film (tanto que, originalmente el mismo se iba a titular

Custoza), durante la cual se resolverían los destinos de Italia y de los amantes. La censura de la época aligeró las secuencias que referían a la crítica política. La batalla sería la gran representación de un doble fracaso: por un lado, el histórico y, por el otro, la revelación del engaño del falso amor del austriaco por la aristócrata veneciana.

Visconti planeaba filmar una escena donde la condesa atravesaba el campo de batalla en el que caían sus compatriotas para ir al encuentro de su amante del ejército enemigo. Pero esta secuencia no pudo ser rodada y la de la discusión entre los oficiales y los partisanos por la conducción de la batalla fue cortada por la censura, ya que el director responsabilizaba a la élite del ejército por la derrota.

Senso fue para Visconti su *Custoza* privada.

Sin embargo es hoy en día la obra imprescindible para comprender y disfrutar del genio de Luchino Visconti. La Historia ha hecho su entrada en su cine, pero su propia historia ha invadido toda la escena con más fuerza que cualquier batalla.

Porque Visconti es la Comtesa Samperi y la relación que ésta vive con el oficial que la usa es la autoconfesión del cineasta de sus apasionadas vinculaciones con sus protagonistas masculinos, sus protegidos. Para el papel de Ursoni, el revolucionario, Visconti ha requerido a Massimo Girotti, con quien viviera una tensa relación de amor-odio durante el rodaje de *Ossessione*.

Senso es el "psico-melodrama" de esta pasión, casi una venganza. (Y es también una premonición de su futura "ossessione" austriaca: el Helmut Berger de sus últimos films.) Granger interpreta a Girotti, mientras la Valli juega a ser Visconti.

El personaje de Franz Mahler es arribista, autoconsciente de su cobardía y de la imagen que la condesa se ha hecho de él. "La diferencia entre esta prostituta y tú —le dice a Livia durante uno de los momentos de humillación más insoportables de la historia del cine— es que ella es joven y bonita y los hombres le pagan, mientras que tú..." Y sobre esos puntos suspensivos flota toda la dolorosa crueldad de una verdad íntima. Pero para que esto se vuelva obra de arte es preciso convertir la confesión más o menos velada en una velada de gala; en gesto desmesurado que la música y la puesta toda no se cansan nunca de subrayar. Volvemos al melodrama: cada plano, cada toma, remite una y otra vez al mundo de la lírica; la piazza veneciana deviene escenario teatral, el encuentro de los amantes recuerda al contrapunto de dos arias (insólitamente, la ilustración musical de estos encuentros no es operística, sino que está a cargo de la séptima sinfonía de Bruckner, mientras que Verdi remarca sólo la exaltación de los patriotas italianos).

No sólo la música es utilizada en este sentido sino que toda la banda sonora entra en escena como voces que irrumpen con la fuerza de un coro. Cuando Livia y Franz se reencuentran clandestinamente en el cuarto de ella, el afuera invade la escena a través de los gritos de los criados, los ladridos de los perros y el ruido de los pasos resonando detrás de la puerta que los ampara del mundo.

Senso es todo sonido, pasión y melancolía. Todo el Visconti posterior se encuentra en *Senso*, pero no a la manera de catálogo, sino como punto de partida para el desarrollo de las obsesiones personales cruzando y confundiendo con las coordenadas de la Historia.

Epica del melo, diario íntimo, escenarios recargados, amores tempestuosos y malditos: "Cuán Verdi era mi *Senso*".

Alejandro Ricagno

FUNDACION EIKON: Paraguay 3343, 1º 9

Ciclo octubre: David Cronenberg

Sábados 19.30 hs.

3/10: Shivers (1975); 10/10: Rabid (1976); 17/10: Cromosoma 5 (1979); 24/10: Scanners (1980); 31/10: Videodrome (1983)

RESCATE CINÉFILO: Domingo 11/10: 19.30 hs:

Round Midnight (1986) de B. Tavernier.

La tierra tiembla *La terra trema*

Las apretadas biografías de videoclub lo sindicaron conde, sobre el reverso de las cajas de videocassettes. Algún manual de historia cinematográfica, no menos sintético, asegura que fue duque de Madrona. Lo cierto es que Luchino Visconti (noble al fin, milanés, nato en 1906 y finado 70 años más tarde) se inició en el cine asistiendo a Jean Renoir en la década del treinta.

La terra trema, su segundo largometraje (el primero fue *Ossessione*, de 1942), debía encabezar un tríptico sobre la vida siciliana que jamás se concluyó. Fue rodada entre noviembre del 47 y mayo del 48, y quedó inscripta para siempre como el máximo aporte de Visconti al movimiento neorrealista italiano, que lo tuvo como cabeza visible, junto a los otros dos puntales, Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta*, 1945; *Paisà*, 1946) y Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas*, 1948, entre otras).

Sabido es que esta corriente se caracterizó, en el plano formal, por el uso de escenarios naturales y actores no profesionales. En lo que hace a “contenidos”, buscó exponer las distintas facetas del padecimiento proletario y más en general de los oprimidos.

La terra trema transcurre por entero en Aci Trezza, un pueblo de pescadores, pequeño y postergado, sobre la costa del mar Jónico (Sicilia). El relato se concentra en los avatares de la familia Valastro, que vive magramente del fruto de las aguas. Mal pagos, como todos los demás, por intermediarios-capangas que detentan la propiedad de embarcaciones y aparejos, los Valastro —a través de Antonio, eje de la narración— se rebelan y rumbean hacia un horizonte que vislumbran venturoso: hipotecar la casa y comprar equipos propios para evadir la usuraria intermediación.

Fiel a las vigas maestras de la escuela, Visconti echó mano de actores espontáneos (son todos trabajadores de Aci Trezza). La frescura de los escenarios, naturales también, evoca las poéticas imágenes de *Drifters*, el documental sobre los hombres de mar dirigido en 1929 por John Grierson, célebre orientador de la escuela documental británica. Pero en el docudrama de Visconti el “docu” pierde espacio a poco de empezar y las acciones nos instalan de inmediato en una ficción hecha y derecha. Lo único que queda del documental es la voz en off y ésta opera a modo de pleonasmos: el relator abunda en parrafadas relativas al sufrido devenir de personajes que duplican lo que aquellos muestran y dicen de por sí.

Volvamos a los Valastro. La hipoteca se traduce en bote y aparejos, y Antonio y flia. disfrutan del nuevo modo de existencia. Hay buena pesca y el porvenir se muestra apetecible. La euforia, no obstante, es fugaz y una incursión al mar con clima tormentoso termina con el bote destrozado y la pérdida de los aparejos. En la lona nuevamente, los Valastro son humillados por los intermediarios, más seguros hoy que ayer de su reinado inexorable. Destechado y sin dinero, Antonio acaba por conchabarse con ellos nuevamente, en peores condiciones que las del comienzo.

La terra... busca su lugar en una cinematografía emancipadora, incluso en términos de efecto utilitario, vale decir, de repercusión directa e inmediata en el espectador. Sin embargo, no está de más reparar por un momento en el esquema que bosqueja su periplo: trabajador sumido en la desgracia - conciencia de la explotación e intentona por

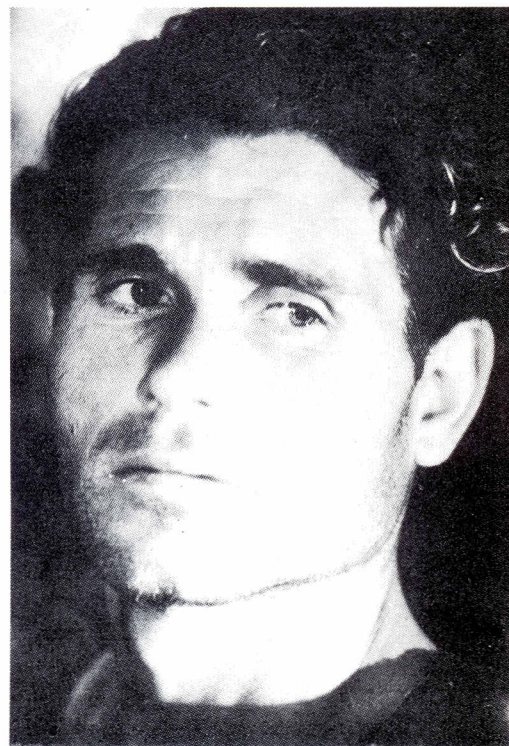
Italia, 1948, dirigida por Luchino Visconti, con actores no profesionales (pescadores de Aci Trezza).

quebrarla - desgracia renovada y potenciada. Bien mirado, es el esquema no de un drama sino de una tragedia, la tragedia proletaria cinematográfica. Transitada una y mil veces, alabada en todo tiempo desde diversa angulación, habrá de soportar, en el pellejo de *La terra...*, al menos dos o tres refutaciones.

Una cosa es la naturaleza propia de las imágenes “desnudas”, o incluso de la dramatización de momentos cotidianos (la explotación del trabajo en sus diversas formas). Otra muy distinta es la “conclusión”, torcida por la mano del cineasta. En este caso, para el lado de la resignación social y de una curiosa conciencia que impone la renovada sumisión —ahora digna—, a sabiendas de que no queda otro camino. La conclusión, en rigor, jamás es realista, sino subjetiva. Y confluye, aquí, con un desarrollo argumental que no es proletario en absoluto. La de Antonio es una patriada *cuantapropista*, por más arrojo que ponga al emprenderla. No se apoya para ella en el resto de los pescadores (bien que el film los muestra, y a montones) sino en una apuesta al porvenir individual. Cierto es que exhorta a los demás a seguir la misma senda, pero esto no se parece a la organización colectiva, que es la forma práctica que ha tomado tantas veces en la realidad (*realista* sería reflejarlo)

la conciencia obrera de la explotación. “La voz en off es la voz de Dios”, dijo alguien sabiamente. Más aun en este film, pues el relator apela invariablemente a la tercera persona. Así Dios-off sentencia sobre el final “la amargura sempiterna de la vida de los pescadores, que morirán en el mar”, veredicto que *La terra...* extiende a todos los que viven de su yugo, desde que sobre el comienzo, aclaraba por escrito que esa historia es la de “cuaquier parte

donde los hombres son explotados por otros hombres”. Visconti carga también a Dios-off con el trabajo sucio de echar culpas. No falló el método que eligió Antonio, sino “los demás, desunidos, que no supieron entenderlo”... Del mar salado, que es real, al mar amargo de Visconti, hay una brecha que contiene todos los vicios natales del neorrealismo que, potenciados, lo enterraron al cabo de unos pocos años bajo la forma —cursilona, melocómica— de la comedieta demagógica italiana. Federico Fellini surgiría inmediatamente después.



Guillermo Ravaschino

Alfred Hitchcock presenta

Es curioso cómo un director de cine pudo alcanzar tamaña fama sobre su figura física sin haber sido actor. Porque Welles, Chaplin o Huston, actuaron en decenas de películas pero Hitchcock se había limitado a tener apariciones — simplemente como extra — en sus propios films. Y no hay duda de que ha sido el extra más buscado en la pantalla por los espectadores en toda la historia del cine.

Con *The Lodger* (1926), aparece por primera vez en sus películas. Por qué lo hizo, nunca quedó demasiado claro, lo cierto es que después tomó carácter de superstición y luego de gag. Durante una época importante, tuvo que mostrarse ostensiblemente durante los primeros cinco minutos del film para no causar distracciones.

Desde 1949, la televisión norteamericana emitía programas de suspenso con éxito, y la avidez por el género iba en franco crecimiento. Y Hitchcock fue tentado. Lew Wasserman, el mentor de la idea, había visto un gran negocio. Ese año, 1955, Hitchcock firmó uno de los contratos más extraordinarios en la historia del espectáculo: 129 mil dólares por programa, amén de derechos de venta y reemisión.

Desde 1955 a 1960 la serie *Alfred Hitchcock presenta* se convirtió en uno de los programas más vistos de la TV norteamericana. En 1960 su duración original de media hora fue ampliada a una hora, trasladándose a la cadena de la NBC hasta 1962, difundiéndose con el nombre de *La hora de Alfred Hitchcock*. Luego regresó a la CBS hasta 1964. Hitchcock dirigió sólo 20 capítulos.

Los cuatro cuentos de misterio corresponden a *Alfred Hitchcock presenta* y todos contaron con su dirección. Incluso en esta selección está *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*), el telefilm favorito del maestro.

Con dos simples trazos, marcando la redondez de la cabeza y el cuerpo, comienza cada capítulo de esta serie.

Seguidamente, el regordete anfitrión va acercándose a la figura dibujada y rellena ese espacio con su visible perfil. A su vez, todo el movimiento es acompañado por la *Marcha fúnebre de una marioneta* de Gounod.

Al igual que Bernard Shaw cuando prologaba sus obras de teatro, Hitchcock en sus introducciones plantea verdaderos enigmas, porque sus comentarios poco y nada tienen que ver con la película.

James B. Allardice fue el autor de los ingeniosos prólogos y epílogos de Hitchcock para cada capítulo. Recibió una sola instrucción de Hitchcock: "Este es el humor que quiero", y le pasó una copia del guión de *Quién mató a Harry*, una película "sorpresa" en su filmografía. Algunos de ellos resultaron tan memorables como éste: "Buenas noches — decía Hitchcock sentado con un libro—. Estoy leyendo una historia de misterio. Encuentro que me ayuda a mantener la mente alejada de mi trabajo...". En la introducción de *Navidad mortal*, aparece con una cabeza reducida y dice: "Señoras, esto es lo que les puede pasar si se quedan dormidas bajo el secador".

"Siempre he pensado que un buen vino tinto trae a la gente el pensamiento de la sangre menstrual", había dicho Hitchcock dando rienda suelta a su sentido de lo grotesco. Las relaciones entre comida y muerte lo fascinaban; tanto es así que cuando leyó el guión de Roald Dahl *Cordero para cenar* dejó bien en claro que él la dirigiría. El rodaje duró sólo dos días.

Hoy, a 34 años de su estreno, sigue cautivando como un estupendo telefilm, como un modelo anticipatorio de los

EE.UU., 1955-1960, 120'. Cuatro capítulos de la serie de TV dirigidos por Alfred Hitchcock.

Cuentos asombrosos que comandara Spielberg muchos años después. La Sra. Maloney es una cuidadosa ama de casa que mata a su esposo golpeándolo con una pata de cordero congelada. Durante toda la película el espectador está de su lado porque el motivo del crimen lo había dado el marido al decirle, sin pelos en la lengua, que la iba a dejar por otra mujer. Otro ingrediente a favor de la Sra. Maloney: estaba embarazada. La investigación policial no obtiene ningún resultado positivo dado que no aparece el arma homicida. "Podría estar incluso enfrente de nuestras narices", dice el inspector mientras devora, junto a sus camaradas, la exquisita pata de cordero que muy atentamente sirvió la Sra. Maloney. En el plano final la Sra. Maloney mira directamente al espectador y sonríe mientras sus ojos brillan. Dos años más tarde, y también en un plano final, esta escena se repetiría con Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psicosis*.

El caso del Sr. Pelham (*The Case of Mr. Pelham*) tiene, sin lugar a dudas, la historia más fascinante de estos cuatro episodios. Un hombre, sumamente ordenado, encuentra que alguien, un doble exacto, se está mudando a su vida y que él va desapareciendo. Pelham, para desenmascarar al impostor, cometerá un error fatal: cambiar su estilo de vida. Como puesta en escena, *La silla del asesino* (*Banquo's Chair*) es la más difícil y la más cuidada. La película comienza con un travelling lateral por una calle oscura (una imagen muy tipo Poe), y puede leerse lo siguiente: "Blackheat, cerca de Londres. 23 de octubre de 1903. 7:20 pm". Introducción curiosa e interesante, porque en la casa donde se detiene la cámara irán haciendo su aparición distintos personajes que, convocados por un inspector de policía, tratarán, durante la cena, de descubrir al asesino de una anciana que fue estrangulada en ese mismo lugar. Sin embargo el elemento sorpresa de la película no va a ser la identificación del asesino, pero tampoco será contado en estas líneas. El extraordinario John Williams, la mejor imagen de inspector de Scotland Yard que haya dado el cine, es, en *La silla del asesino*, un inspector de policía. En el 56 es la estrella del telefilm *Navidad mortal*. Claro que aquí habrá una sustancial diferencia, él va a ser un asesino. ¿De quién?, de su insoportable esposa.

En *Navidad mortal*, Hitchcock juega un rato con el espectador. Herbert Carpenter (John Williams), después de infructuosos llamados para que su mujer baje al sótano y poder asestarle un golpe mortal, atiende al llamado de ella para que sostenga la escalera, mientras descuelga la funda de una lámpara. La situación de la mujer era sumamente peligrosa y el crimen podía ser casi perfecto. Pero el marido cumple perfectamente con la tarea, el plan era otro. Después de estos cuatro relatos esperamos ansiosos la edición de los 16 films restantes.

Jorge L. Scherer

LA TRIBU 

UNA RADIO NO COLONIZADA
FM 88.7 MHz
Lambaré 873, Almagro
(1185) Tel: 89-0489

El ocaso de los cheyennes *Cheyenne Autumn*

“He matado más indios que el ejército norteamericano”, se dice, como en una revelación, un John Ford casi anciano e inclinado, como tal, a la memoria y a los balances. A modo de reparación final, el último western del Gran Padre del western estaría dedicado a narrar las penurias de dos centenares de cheyennes, sobrevivientes postreros de su estirpe.

Western elegíaco y desde el propio título crepuscular, *El ocaso de los cheyennes* es la conclusión lógica del progresivo desencanto con que Ford observa la historia de los Estados Unidos a través de sus films. Si en *La diligencia* (1939) los pasajeros tienen algo para defender —la diligencia, el propio pellejo y un futuro mejor—, en los films sucesivos la causa del hombre blanco irá perdiendo sentido, en la misma medida en que los indios pasan del ataque a la simple defensa del territorio.

El punto de quiebre se da en *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956), donde Ford da vía libre a su angustia y desesperación, sumiendo en la neurosis a su héroe-*alter ego*

Ethan Edwards. En lo sucesivo, ya no quedará lugar para ningún optimismo: un escuadrón de la Unión va hacia la catástrofe tras las líneas enemigas (*Marcha de valientes*, 1959); un grupo de cautivos son rechazados y segregados por sus propias familias, al reintegrarse a la comunidad (*Dos cabalgan juntos*, 1961); el Poder tergiversa en su beneficio los hechos de la Historia (*Un tiro en la noche*, 1962; ver nota de Gustavo Noriega en *El Amante* N° 6); un soldado es testigo de la carnicería de la

batalla de Shiloh, la más sangrienta de la Guerra de Secesión (episodio dirigido por Ford en *La conquista del Oeste*, 1962).

Dentro del “frente blanco” ha tenido lugar un antagonismo de orden ético que tendrá su proyección política, perfilado ya claramente en *La diligencia*. Allí Ford diferenciaba, dentro de los pasajeros, dos grupos opuestos integrados por personajes arquetípicos que reaparecerán una y otra vez en sus films posteriores. Por un lado, los marginales: la puta de buen corazón, el médico alcohólico y fracasado, el caballero sureño, y el *outlaw*, el proscripto que devendrá héroe, líder natural de este grupo. A ellos se oponen los integrados: las damas “bienpensantes”, el cobarde y, por sobre todos, el banquero dispuesto a todo para no perder el botín que acaba de robar. Ford simpatiza rotundamente con los marginales, puros de corazón a los que dedicará distintas formas de redención, que van de la expiación al sacrificio, mientras que condena con igual energía a los integrados, paradigmas de la civilización, hasta el punto de convertirlos en verdaderos villanos de sus westerns.

En *El ocaso de los cheyennes* todo este proceso anterior ya se ha consumado. Los indios, últimos representantes de lo Salvaje, fueron exterminados y los contados sobrevivientes, condenados al limbo de la “reservación”. El peso de los acontecimientos se ha trasladado del *wild West*, lo más parecido a la Tierra Prometida dentro de la obra de Ford, al

EE.UU., 1964, dirigida por John Ford, con Richard Widmark, Carroll Baker, Sal Mineo y James Stewart.

Este civilizado y WASP (las siglas que identifican al linaje anglosajón-blanco-protestante). Los políticos de Washington hacen promesas que no piensan cumplir, sirviendo descaradamente a los intereses de los grandes hacendados, para quienes los indios tienen tanto valor como un grano en el culo. El Ejército —que en la “trilogía de la Caballería” era visto como una gran familia con una causa— ha devenido de ocupación (“cosacos”, según la amarga definición del sargento Wichowsky).

El héroe fordiano, que en los westerns de la primera época reafirmaba su lugar dentro de la comunidad civil o militar mediante el rito sacrificial de la acción épica, ha sufrido un paralelo proceso de disolución. En la crucial *Más corazón que odio*, Ethan Edwards se retiraba al desierto (¿a la Nada?), tras fracasar en su intento de integración, habiendo consumado un rescate que se reveló inútil. Tras la muerte de Tom Doniphon, definitivamente olvidado por la comunidad a la que había

servido en *Un tiro en la noche*, el capitán Archer de *El ocaso de los cheyennes* no es más que una presencia fantasmal, prácticamente un zombie, corporizado, no casualmente, por el anticarismático Richard Widmark, la perfecta antípoda del dominante, potente John Wayne. Más devastadora aun es la aparición de James Stewart como Wyatt Earp en el breve, aparentemente inconexo episodio de *Dodge City*. Llevando su amargura hasta el límite de la autodestrucción, Ford se vuelve aquí en contra del mito que él mismo había

exaltado, en la colosal *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), convirtiendo a aquel *family man* de trágica, épica nobleza en este pelele egoísta, cobarde y fullero que hiere a traición y rehúye el combate, el mismo Stewart que había usurpado el lugar del héroe en la citada *Un tiro en la noche*.

La propia *Dodge City*, que representaba los valores positivos de la ciudad en *Pasión de los fuertes*, ha devenido aquí en un auténtico pozo de iniquidad, una Gomorra en el Oeste a la que Ford anatemiza con bíblica ferocidad. Una ferocidad que le costó, no está de más señalarlo, la venganza de la compañía productora, que eliminó sin más de las copias de estreno este episodio, recuperado en posteriores relanzamientos.

Ante tamaña decadencia de los valores en los que alguna vez había creído, aquel que pasó la vida “matando” indios vuelve ahora sobre ellos su mirada, en busca de una nueva causa. Encuentra, sin embargo, una causa perdida: como el capitán Willard de *Apocalypse Now* —héroe posfordiano—, este último puñado de la otrora gloriosa nación cheyenne peregrina a través de miles de kilómetros su *long voyage home* para descubrir que su hogar ya no será jamás el mismo. Es que el anciano cacique ha muerto y, como el rey Lear, su descendencia lleva en sí la semilla de la disolución, la autodestrucción y la muerte.

Tras la muerte de John Ford, el cine no podrá ser ya más el mismo. Un puñado de cineastas-cheyennes se debate por la herencia.

Horacio Bernades



Videodromo

Amadas, admiradas, deseables

Mariana Podetti

Jodie Foster
Debra Winger
Jamie Lee Curtis
Melanie Griffith
Chus Lampreave

Lucio Schwarzberg

Kathleen Turner
Nastassia Kinski
Jodie Foster
Karen Black
Glenn Close

Quintín

Geena Davis
Debra Winger
Sigourney Weaver
Barbara Hershey
Jamie Lee Curtis

Gustavo Noriega

Ingrid Bergman
Donna Reed
Jennifer Connelly
Thelma Ritter
Daryl Hanna

Rodrigo Tarruella

Gene Tierney
Anna Karina
Cyd Charisse
Jennifer Jones
Amy Irving

Flavia de la Fuente

Jean Seberg
Nastassia Kinski
Ingrid Bergman
Grace Kelly
Barbara Hershey

Alejandro Ricagno

Jeanne Moreau
Shirley Maclaine (en su etapa
puta simpática)
Katharine Hepburn
Gena Rowlands
Anna Karina

Fernando Santamarina

Bibi Andersson
Nelly Lainez
Michelle Pfeiffer
Irene Jacob
Barbara Hershey

Guillermo Ravaschino

Liv Ullman
Isabelle Adjani
Niní Marshall
Catherine Deneuve
Cicciollina

Diego Batlle

Valérie Kaprisky
Laura Dern
Gena Rowlands
Joan Crawford
Lauren Bacall

Gustavo J. Castagna

Anna Karina
Fanny Ardant
Gunnel Lindblom
Gloria Grahame
Angela Molina

Eduardo A. Russo

Lilian Gish
Grace Kelly
Theresa Russell
Barbara Hershey
Romy Schneider

Horacio Bernades

Ingrid Bergman
Niní Marshall
Thelma Ritter
Mildred Natwick
Dame Judith Anderson



And the winner is...

Barbara Hershey
(4 votos)

Princesas:

Ingrid Bergman (izq., 3 votos)
Anna Karina (der., 3 votos)

Odiadas, detestadas, descartables



Mariana Podetti
Isabelle Adjani
Cybill Shepherd
Elizabeth Taylor
Geraldine Chaplin
Catherine Deneuve

Lucio Schwarzberg
Meryl Streep
Geraldine Chaplin
Sophia Loren
Marisa Berenson
Meryl Streep

Quintín
Isabelle Huppert
Shirley Maclaine
Cher
Marlene Dietrich
Dianne Wiest

Gustavo Noriega
Kathy Bates
Joan Crawford
Diane Keaton
Elizabeth Taylor
Marlene Dietrich

Rodrigo Tarruella
Annie Girardot
Glenda Jackson
Sally Field
Susan Sarandon
Faye Runaway

Flavia de la Fuente
Meryl Streep
Sally Field
Elizabeth Taylor
Cher
Shirley Maclaine

Alejandro Ricagno
Goldie Hawn
Sally Field
Shirley Maclaine (en su etapa
Madame Sousatzka)
Annette Bening
Linda Blair

Fernando Santamarina
Mercedes Carreras
Angie Dickinson
Carolina Papaleo
Jacklyn Smith
Andrea del Boca

Guillermo Ravaschino
María Leal
Graciela Borges
Madonna
Xuxa
Julia Roberts

Diego Batlle
Bette Midler
Brooke Shields
Julie Andrews
Geraldine Chaplin
Shirley Maclaine



Gustavo J. Castagna
Sally Field
Julie Andrews
Marianne Sägebrecht
Audrey Hepburn
Meryl Streep

Eduardo A. Russo
Shirley Maclaine
Meryl Streep
June Allison
Shelley Duvall
Katharine Hepburn (post-
menopausia)

Horacio Bernades
Sally Field
Diane Keaton
Goldie Hawn
Doris Day
Lili Tomlin

And the winners are...
Shirley Maclaine (5 votos)
Sally Field (5 votos)

Princesa:
Meryl Streep (4 votos)

Las buenas, las malas y las feas

	Flavia	Quintín	Noriega	Castagna	Tarruella	Ricagno	Russo	Camilo	Battle
Al filo de la ley (J. C. Desanzo) ASF				4					2
Alucinaciones del pasado (A. Lyne) Omega			8						5
Billy Bathgate (R. Benton) Gativideo		6	6	6					5
Camino del corazón (N. Garcia) Transmundo	7	8							
Capa y espada (F. Lang) Epoca				6	5		9	8	
Casamiento en Buenos Aires (M. Romero) Memories				6			8		
Casi una mujer (C. Miller) Transmundo				6		8		8	
Combustión espontánea (T. Hopper) Transeuropa			4						4
El ángel ebrio (A. Kurosawa) Kinema	8	7		7			7		
El castillo Colditz (G. Hamilton) Epoca			7						
El gran calavera (L. Buñuel) Epoca				6			7		
El hotel de los fantasmas (N. Jordan) AVH			4						4
El ocaso de los Cheyennes (J. Ford) Cobi	9	9	8		9	8	8		
El príncipe de las mareas (B. Streisand) LK-Tel	6	7	4			5			4
El rata (S. Fuller) Hammer	10	10	10	10	10				10
El viaje (F. Solanas) Transmundo	6	4		3		1			3
Europa Europa (A. Holland) Transeuropa			7	5		7			6
Fracción de segundo (T. Maylan) Transeuropa		6						4	
Horas desesperadas (Cimino) Transmundo			4	4					
JFK (O. Stone) AVH	7	6	6	4			5		7
King Kong (Cooper/Schoedsack) VER				10	10	10	10	10	
L. A. Story (Mark Ishman) LK-Tel			8			8	4	8	
La guerra gaucha (L. Demare) Memories				3	2	4	2		8
La leyenda de los perdidos (H. Hathaway) Tri-Films					4			7	
La pasión manda (R. Walsh) Hammer	10	10	10	8	10	10	8		9
La princesa prometida (R. Reiner) Omega			8						
La prueba (J. Moorhouse) Transeuropa		5		6		8		7	8
La tarea (J. Hermsillo) Transeuropa	6	7		6		7	4	7	7
Les enfants du paradis (M. Carné) Kinema	8				4				
Magnífica obsesión (B. de Palma) LK-Tel		9		7	10				
Más allá del ancho río (Wellman) Tri-Films					7				
Morir en Madrid (F. Rossif) Renacimiento		7		8	8	6			9
Muerte de un ciclista (A. Bardem)				4			2		
Nosferatu (F. W. Murnau) Memories	5	5	5	9	8	9	9	10	9
Pensamientos mortales (A. Rudolph) LK-Tel			5			8		8	6
Senso (L. Visconti) Kinema	10	10		10	10	10	9		
Sublime obsesión (D. Sirk) Hammer	10	10	7		8	10			8
Testigo fatal (K. Bigelow) Omega		5	7			5		7	7
Thelma y Louise (R. Scott) AVH	8	7	8	3		9	4	9	7
Tres hijos del diablo (J. Ford) Cobi	10	10	10		7				

del 7º Arte a la 8º 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

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
- Panico 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
COLLECCION

Video Colleccion

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

Grabado en Cassettes

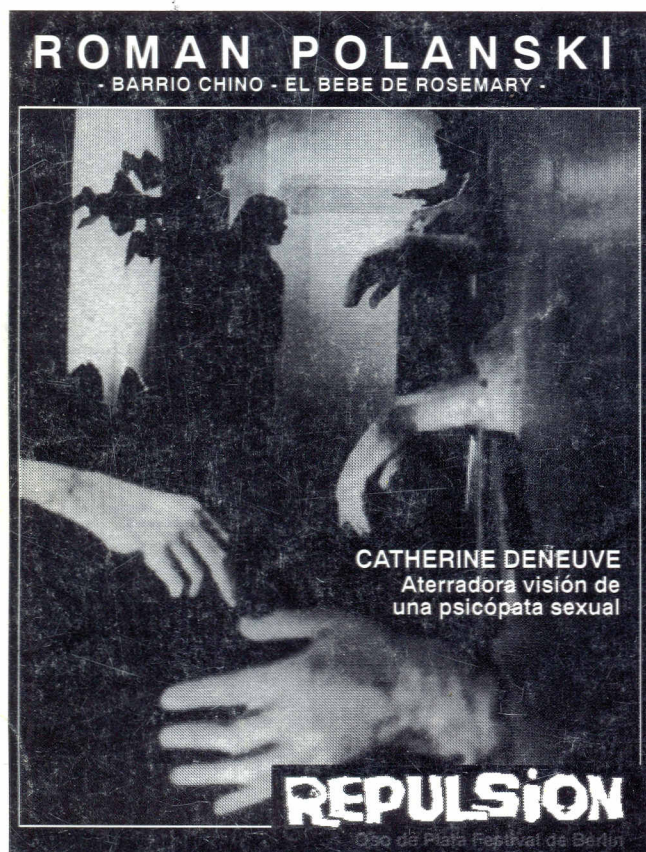
SCENA

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	C.V. 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. 581-5800
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	

RKV

VIDEO DEL ESTE PRESENTA

LA VANIDAD DE PODER EDITARLAS RKV

POLANSKI**CINE DE AUTOR
EN VIDEO****VISCONTI**

Una visión alucinante. Verdadera obra maestra del cine macabro.

Daily Mail (Inglaterra)

El joven polaco vuelve a sorprendernos con sus sádicas imágenes.

Films and Filmins (USA)

Con "Repulsión", obra maestra de Polanski, el Director muestra la locura transformada en juego revelador.

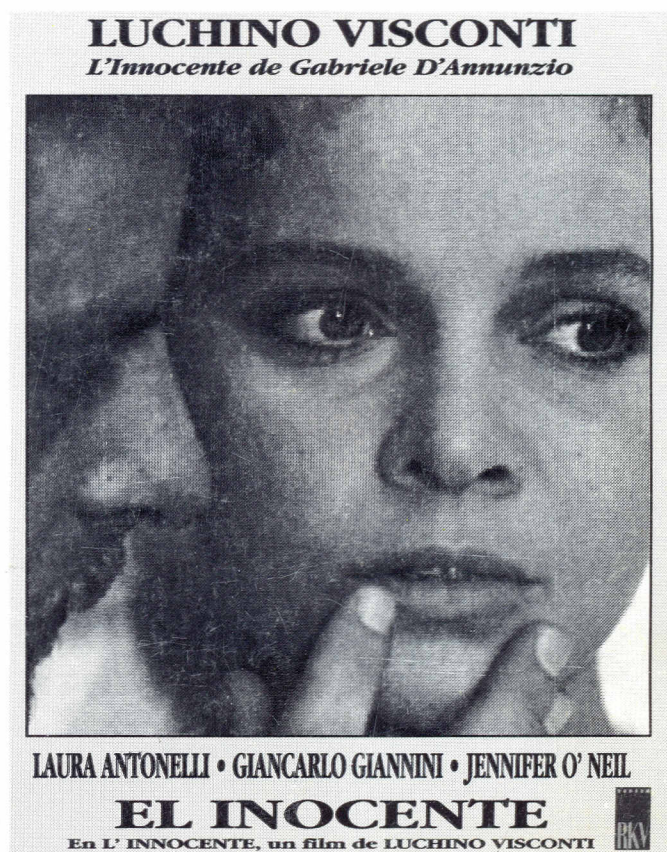
La Opinión (Argentina)

Iluminado Film de Sombrío y Pavoroso Contenido.

La Nación (Argentina)

Mostrando una aptitud nada común, Roman Polanski (director) y Gilbert Taylor (fotógrafo) deslumbran al espectador en macabro relato.

El País (Uruguay)



Esta obra póstuma de Luchino Visconti es una coherente exteriorización de su pensamiento.

La Opinión Bs. As. 1977

Broche de Oro para la obra de uno de los más Grandes Cineastas de todos los tiempos.

Claudio España La Nación. Bs. As. 1977

Melancólico canto del cisne, la muerte de la aristocracia a través de la última entrega de Visconti parece reflejar su propia desaparición.

Clarín, Bs. As. 1977

Impresionan el ritmo y la estética del último film de Visconti.

Jean Roy Cinema 76. París 1976

El inocente es un auténtico testigo de una época que desaparece. Visconti la conoció y la describe maravillosamente.

Henri Chapier Le Quotidiem. París 1976

DE NUESTRO CATALOGO:

EL REGRESO DE MARTIN GUERRE

UN FILM DE DANIEL VIGNE

STRANGES THAN PARADISE

UN FILM DE JIM JARMUSH

CROMOSOMA 5

UN FILM DE DAVID CRONENBERG

COLECCIONE 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
FARO VIDEO - Junín 579 - Capital