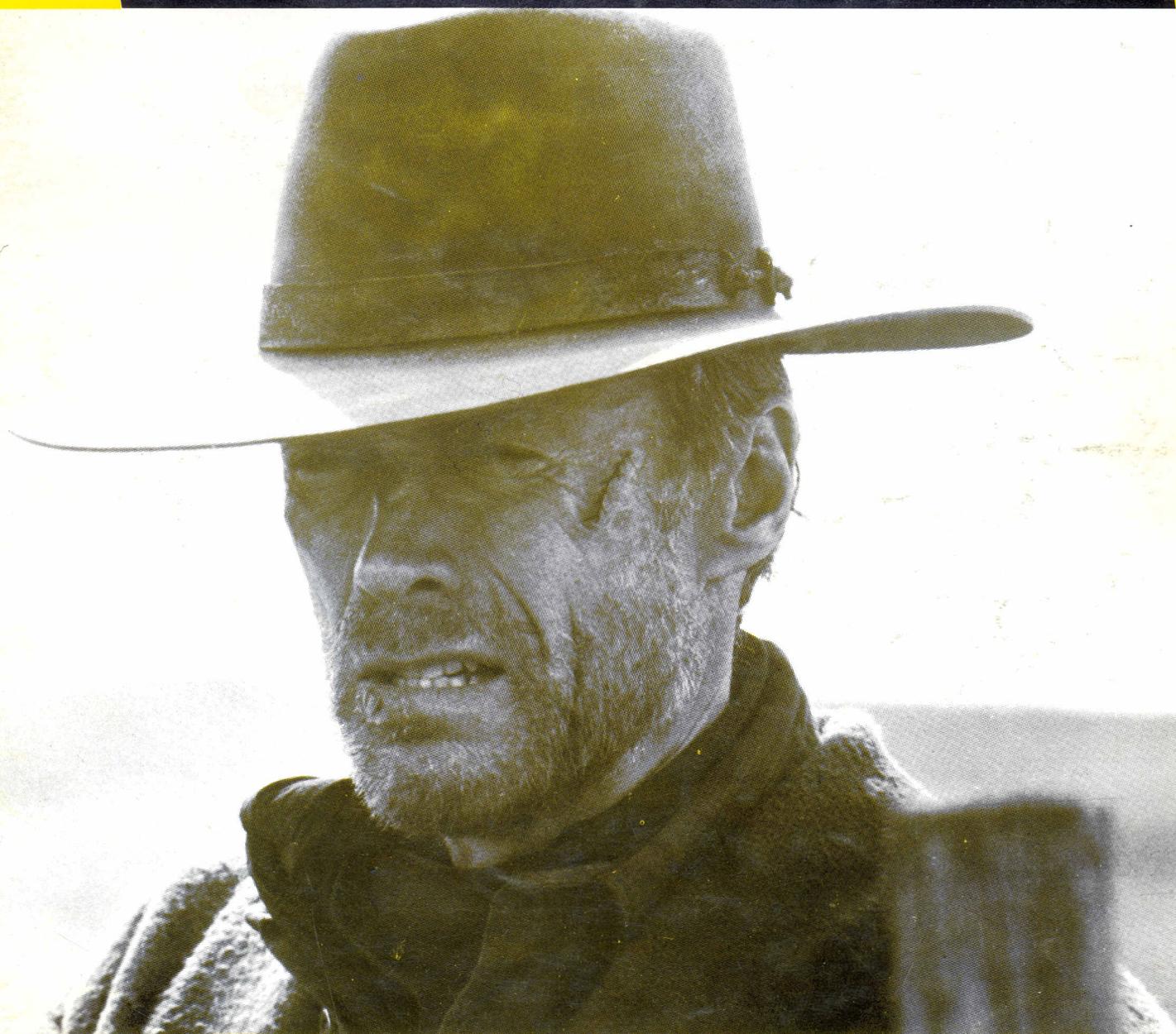


Año 1 N° 9 Noviembre de 1992 \$7.50.
Uruguay: N\$ 16.000

EL AMANTE

C I N E



Clint Eastwood y *Los imperdonables* / Dossier Terror
Gus Van Sant / Godard / Ferreri / Herzog / Besson
Puig / Hamlet / Delicatessen / Festival de Venecia

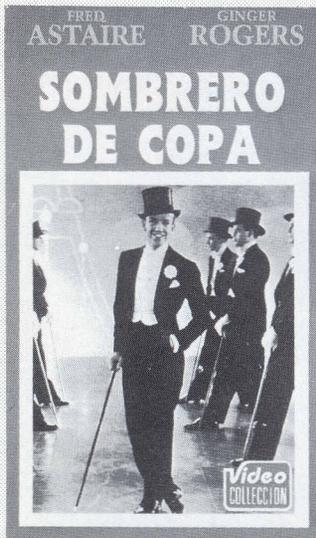
Los Clásicos del Cine ahora disfrútalos en video

Armá tu propia
videoteca a un
precio muy
especial

27.-
FINAL

Versiones
completas
y
originales

La mejor
calidad
en
clásicos



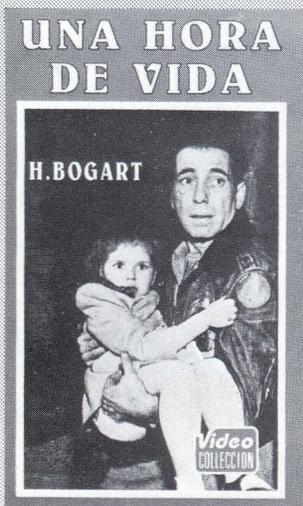
adquiéralos en:

musimundo

CENTRO
Florida 267
Florida 445
Avenida de
Mayo 601
BELGRANO
Cabildo 2044
Cabildo 2143

**BARRIO
NORTE**
Santa Fe 2055

SHOPPINGS
Unicenter
Panamericana y
Paraná
Martínez
Alto Palermo
Cnel. Díaz y
Sta. Fe
Galerías Pacífico
Florida y
Córdoba
Paseo Alcorta
F. Alcorta y
Salguero



El Amante / Cine

Estrenos:

Presentación: Quintín / 2

Nuevos directores: *My Own Private Idaho* por Alejandro Ricagno / 3; *Delicatessen* por Gustavo Noriega / 4; *Volere Volare* por Rodrigo Tarruella / *Nikita* por Gustavo Noriega / 5

Regreso de los autores: *Nouvelle Vague* por Gustavo Noriega y Gustavo J. Castagna / 6; *La carne* por Gustavo J. Castagna / 8; *Grito de piedra* por Rodrigo Tarruella / 9

Cine de qualité: *Todas las mañanas del mundo* por Alejandro Ricagno / 10; *1492* por Fernando Santamarina / *Valmont* por Lucio Schwarzberg / 12

Otros mundos: *Wayne's World* por Alejandro Ricagno y Quintín / 14; *La investigación* por Quintín / 16

Perfil del mes: *Gus Van Sant* por Eduardo Russo / 17

Dossier Eastwood: *Perfil* por Quintín / 21; *Los imperdonables* por Gustavo J. Castagna / 24; *Filmografía comentada* / 26

Dossier terror: *Presentación* por

Gustavo Noriega / *Introducción* por Marcelo Burello / 31; *Gore* por Silvia Schwarzböck / 33; *24 películas* / 36

Cine social argentino por Guillermo Ravaschino / 40

Lecturas por Flavia de la Fuente / 42

Puig y el cine por David Oubiña / 44

Festival de Venecia por Nicolás Trovato / 46

Festivales de video por Quintín y Alejandro Ricagno / 50

Libros por Ana María Amado / 52

El Amante / Video

Todos los Hamlet por Mariana Inés Podetti / 53

Juegos por Nora Renán / 55

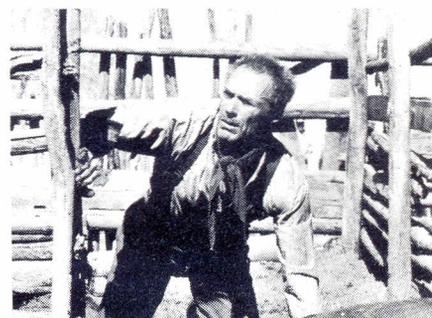
Reseñas: *El gran calavera* / *El ángel ebrio* / 56; *Vivir su vida* / *Dura y peligrosa* / 57; *Repulsión* / 58; *El corazón de la ciudad* / 59; *Momentos de amor* / 60

Desasnator por el profesor Batlle / 61

Videodromo: los preferidos y los detestados / 62

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

Agenda / 65



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
Nicolás Trovato
Mariana Podetti
Emilio Bellon
Silvia Schwarzböck
Marcelo Burello
Camilo Rodríguez

Guillermo Ravaschino
Carlos Rodrigues Gesualdi
Fernando Santamarina
Diego Batlle
Horacio Bernades
Ana María Amado
Nora Renán

Cuidados maternales

Haydée Thompson

Cadete agrandado

Camilo Rodríguez

Corrección

Gabriela Ventureira

Diagramación y composición

Nosotros tres

Imprenta

Impresora Americana
Lavardén 163

Fotomecánica:

Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión Linotronic

Worksheet

Distribución

Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.
Moreno 794 9° piso. Capital
Interior: DISA S.A.
27-6645 / 23-4937

Demasiado color distrae al espectador.
— Jacques Tati

Todos los cines, ¿el cine?

por Quintín

En un viejo film de Lelouch, un ladrón interpretado por Lino Ventura cae, siguiendo a una mujer, en una cena de snobs. La conversación deriva hacia el cine y un comensal le pregunta indignado: "Pero si usted no lee las críticas, ¿cómo hace para elegir una película?". Ventura, intercalando una mirada sugestiva a la dama, le contesta: "Del mismo modo en que elijo a una mujer: corriendo riesgos". Mirando las recaudaciones de estos días en los cines de Buenos Aires, se observa que no muchos siguen el consejo de Ventura: muy pocos se aventuraron con *Nouvelle Vague*, con *Wayne's World*, con *Festín desnudo*, con *Down by Law*, con *Rush*, películas que podrían haber tenido cada una sus adeptos. En cambio, la tan poco interesante *Mediterráneo*, incapaz de enfervorizar a nadie, se desenvolvió más que aceptablemente. Conclusión provisoria: el público no corre riesgos. Aunque, probablemente, tampoco lea las críticas. Está claro que no se puede hablar de un público sino de públicos que se confunden sólo a la hora de contar las entradas en la boletería.

Volviendo a las críticas, lo interesante no es preguntarse por su calidad o su honestidad sino por otro fenómeno: su evidente incapacidad para despertar aunque sea curiosidad en quienes no están predispuestos de antemano a ver un film. Hablar de públicos lleva a la idea de hablar de cines. Y a la sospecha de que hay estéticas, tradiciones y mundos distintos que dejan de diferenciarse en el momento en que confluyen en el celuloide perforado, en la sala oscura y en las mismas páginas de los diarios. O de una revista como ésta. Hojeando números anteriores de *El Amante* se asiste a un desfile de críticas donde todo se mezcla. Acaso demasiado. ¿Notaron los lectores que nos parece muy importante *Hasta el fin del mundo* de Wenders, en contra del repudio de casi toda la crítica mundial? ¿Qué hace allí, rodeada de *El amante* de Annaud, *The Player* de Altman y *Henry* de MacNaughton, con cuyas propuestas comparte muy poco? No es de la opinión sobre la película de lo que estamos hablando (que, como se sabe, varía con los opinantes), sino de una clase distinta de cine, de un modo alternativo de ver, de contar y de soñar.

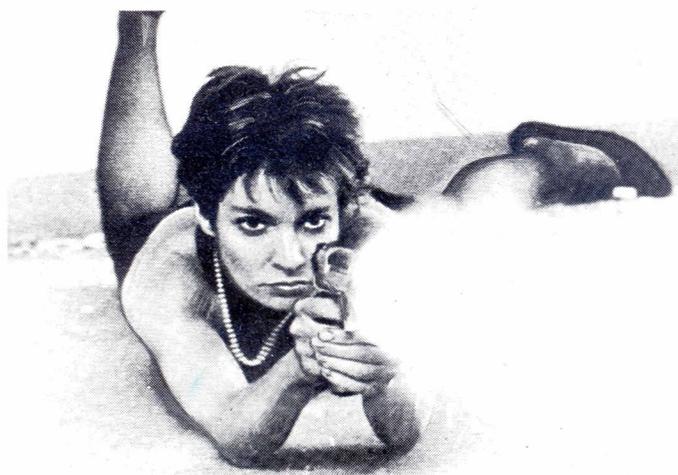
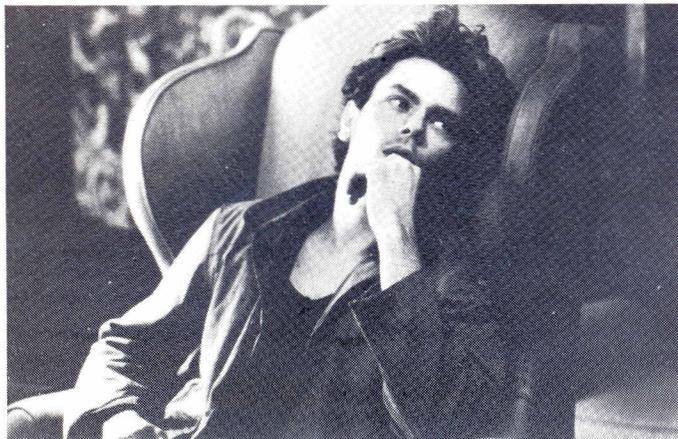
Por eso es que, casi a manera de juego o de experimento, en este número hemos clasificado los estrenos en secciones. Se supone que una buena clasificación reúne dos requisitos: todos los elementos entran en alguna categoría y no hay ninguno que entre en dos. Esto no ocurre aquí. En primer lugar, porque la cantidad de material clasificado no alcanza

para cubrir todas las posibilidades. Pero, sobre todo, porque tanto las categorías elegidas, como la inclusión de cada película en alguna de ellas son materias infinitamente discutibles. Intentaremos, sin embargo, justificarnos. La primera sección es la de nuevos directores. No es la edad, ni la cantidad de películas lo que marca la inclusión, sino la comprobación de que aportan novedades o renovaciones que los diferencian por alguna razón de sus predecesores en el oficio. *Mi mundo privado*, *Delicatessen*, *Nikita*, *Volere volare* son distintas u originales, más allá de la opinión que nos merecen: a casi todos nos deslumbró *My Own Private Idaho*, pero alguien huyó despavorido de *Nikita* y no menos de cinco miembros de la redacción nos aburrimos espantosamente con *Volere volare*.

La segunda categoría es "cine de *qualité*". La palabra francesa evoca la tradición del realismo poético y también la feroz diatriba de Truffaut, que hace cuarenta años identificaba la *qualité* con la preeminencia excesiva del guión y la crueldad innecesaria. Con el paso del tiempo, la *qualité* ha permanecido incólume (por desgracia, estaría tentado de decir el que suscribe). Su registro se ha afirmado en cierto prestigio equívoco que les confiere a sus productos una especie de nobleza temática y un parentesco no menos sospechoso con el "Arte". Este estilo de cine se encuentra hoy cómodo en ambientes de otros siglos, en préstamos de las otras artes y en el uso lujoso de la técnica (fotografía, música, vestuario, escenografía "bellos"). *Todas las mañanas del mundo* es de lo mejor que la *qualité* puede construir. *Valmont* es demasiado parecida a una comedia y *1492* una superproducción demasiado oportunista como para pertenecer exactamente al rubro.

El manoseado término *autor* se suele usar de dos maneras tal vez opuestas: como sinónimo de "cine verdadero" y como reconocimiento de independencia y personalidad en una obra. El estreno de films de Godard, Ferreri y Herzog puede actualizar una polémica interesante, con la condición de que se elimine la noción de "cine de autor" entendida como marca de privilegio cultural equivalente a "cine fino". Y que se acepte que algunos pensamos que es más interesante hablar de Clint Eastwood o de Herschell Gordon Lewis que de James Ivory o de Marcel Carné. Por último, dos películas, *La investigación* y *El mundo según Wayne* se incluyen en un rubro llamado, algo arbitrariamente, "otros mundos" que intenta agrupar miradas sobre zonas de la realidad que se rigen por sus propios usos y costumbres.

Como siempre, rechazos y refutaciones son bienvenidos. ■



My Own Private Idaho

There's no way home

Para Hilda (colaboradora involuntaria)

Ya conozco esta ruta, dirá Mike-Phoenix en la escena inicial de lo que parece ser, en principio, una road movie onírica y desesperada. El la conoce; el espectador no, aunque la asemeje a otras. Viajero inmóvil, ha recorrido las diversas carreteras del cine y ahora frente a ésta buscará un referente, una comparación. Ejercicio inútil e imposible cuando de las carreteras de Portland, Idaho, Seattle (o de la campiña romana) se trate en el entresueño de huérfano de las criaturas de Van Sant. No hay mejor visión que la del sueño, no hay mejor camino que el soñado, sobre todo cuando ya no es posible el regreso ni, tal vez, llegar a algún lugar. No es *París-Texas* ni la nostalgia wenderiana del viaje. La cinefilia se desvanece ante el pedido filial del regazo que no puede ampararnos. ¿Y qué nos queda cuando no es la pantalla el refugio que nos acoge, sino la soledad del espacio abierto (sólo asimilable si se está acompañado)? Simplemente soñamos con que se nos acaricie la cabeza maternal y fantasmáticamente y se nos diga: *Todo va a salir bien*. Mike (River Phoenix) huye para encontrar el lugar que le dio origen, Scott (Keanu Reeves) niega el origen para elegirse uno propio, que al edificarse en un terreno de ficción, tendrá que volver a ser

*No hay mayor orgullo para los frequentadores de cines que "descubrir" a un nuevo director. Ni mayor humillación que comprobar que el elegido no resulta, al cabo del tiempo, más que un espejismo cuya evolución posterior hacia la mediocridad o la canallada era previsible en sus primeros films, a los que se endiosó apresuradamente. De las caras nuevas de estos días, sólo una es nueva y, en realidad, son dos: Jeunet y Caro, autores de *Delicatessen*, su primera obra. El resto: Besson (cinco películas) ya tiene en Francia partidarios y detractores vigorosos. Nichetti (tres) parece un director veterano, con temas y estilo muy definidos. En cuanto a Gus Van Sant (tres), tanto esta película como la anterior —*Drugstore Cowboy*— muestran un aliento de cineasta que promete un futuro digno de ser esperado.*

negado en un ejercicio de doble traición. Si dijéramos que entre una madre soñada y dos padres traicionados hay dos taxi-boys rechazando y buscando amparo, sólo nos acercáramos apenas al film de Van Sant. El road movie del principio se destruye porque la enfermedad del sueño, la narcolepsia de Mike, reemplaza la noción de movimiento por la necesidad de detenerse en algún lugar al amparo definitivo, y despertar en un sitio reconocible, hospitalario. Queda entonces el sobresalto de no saber dónde se está, de no saber dónde se ha estado y qué ha sucedido, qué irá a suceder después a ambos lados de la pantalla. Queda en la memoria del espectador esa ausencia del personaje de Mike-Phoenix que se extiende a toda la iconografía de uno de los más bellos y perturbadores sueños posibles que el cine nos ha brindado en la última década. Para hablar de *My Own Private...* hay que inventar un lenguaje nuevo o limpiarlo de vicios de empleo. Porque algo así hace Van Sant con la imagen; de modo semejante arma su historia. Y decir hablar de ella es estar hablando de un universo personal que toma partido ético por los que no pueden hacer otra cosa que ser fieles a sí mismos. Que no tienen otra alternativa, y con su ensueño protector dan la espalda al Gran Sueño Americano convertido en pesadilla. Como la banda de drogadictos-asaltantes de *Drugstore Cowboy*, los chicos prostitutos de *My Own...* son el grano molesto en la conciencia americana de la Era Bush. Más inasimilables por el sistema que las denuncias tardías de Oliver Stone, estos personajes incómodos (en todo lo que tienen de humanidad y verdadero dolor) no entran fácilmente en la

pantalla sin un sinfín de reparos o recomendaciones moralistas. El gran mérito de Van Sant es el de otorgarles la majestad de la ficción para tornarlos verdaderos, reales. Y no hacer ni apologías ni panfletos. Pero con una clara sabiduría política, hablar desde ellos, en un lenguaje cercano al propio. Muchas son las rutas que internamente recorre el film (¿cómo elegir una u otra si se recorren todas a la vez?); muchos son los temas (¿cuántos temas hay en un sueño de dos horas?), y su estructura es, en una primera visión, extremadamente compleja. Pero algo es innegable: uno sale del film para que sus imágenes vuelvan una y otra vez, como un sueño triste y recurrente. De esos que no se olvidan fácil.

El registro de Van Sant pega saltos abruptos de tono y de tiempo (al igual que la percepción del mundo en la visión de Phoenix) que hace que uno se pregunte en cada viraje: ¿y ahora en dónde estamos? ¿Adónde nos lleva todo esto? Capacidad para desconcertarnos, para sorprendernos, para dejarnos tan desamparados como los personajes, tan a la deriva de las imágenes y las historias, que debemos hacer un esfuerzo emocional para juntar las piezas del collage, sin demorarnos en cada una porque intuimos que hay una sola manera de completarlo. Y tenemos la extraña sensación de que, aun completo, su revelación está en otra parte. Un más allá oculto que, como la carta robada de Poe, debe estar a la vista.

Esa sensación de que algo se fuga, se nos escapa, aun cuando todo cierra, perfecta, serenamente, es la que nos confirma que estamos frente a un cine vivo, enemigo de la mediocridad, de la conformidad y del falso experimentalismo, o moda snob. Tal vez sólo en los personajes de Jarmusch, en lo que a recientes directores norteamericanos se refiere, tal vez sólo en ellos encontremos un eco semejante. Pero en Jarmusch los referentes son demasiado ficcionales, están demasiado mediatizados por la ironía y el humor ácido y burlón. Van Sant se interesa por marginales más carnales, por *outsiders* más serios, tanto en la vida como en el cine. No pueden encajar en ningún género, no pueden hacer pie, más que en sí mismos, y en la mirada del director. Así aparecen en *My Own...* registros diversos: el road movie inmóvil de las escenas del principio y del final, el registro del sueño familiar convertido en película casera, la épica teatral shakespeariana —con empleo de citas de *Campanadas de medianoche* de Wells y diálogos aggiornados de *Enrique IV*—, secuencias de confesiones a cámara a la manera de documental reconstruido, el imaginario fotográfico gay de las tapas de revista que cobran vida repentinamente, la derivación del esquema-búsqueda-de orígenes (con elementos incestuosos como en una tragedia clásica en la que lo catártico ya se ha producido) y la tramposa aparición de carteles indicadores de ubicación geográfica (Idaho, Seattle, Portland, Roma, Portland, Idaho otra vez). Este juego topográfico nos envía a otro territorio intangible, al *nolugar* de sus criaturas. A esa otra parte expulsada hasta de todo discurso político bien pensante que dice tomar posición por lo marginal. Van Sant exaspera esa desterritorialización con un gesto casi anarquista, deteniéndose y mirando a través de los ojos de Mike-Phoenix, justamente un marginado (por su indefensión, sus súbitos ataques narcolépticos, su pedido de cariño: “Yo te quiero aunque vos no pagués”, le dirá al traidor Scott) hasta dentro del mundo marginal. Ese mismo gesto lo lleva a sortear el facilismo maniqueo militante, liberándose de él por una vía poético-burlesca, nada complaciente. Es allí cuando entra Shakespeare en la presencia del inmenso Bob Pigeon —William Richert, otro

director maldito—, ese Falstaff de los desclasados, el padre suplente de Scott; pero también entra algo del Capote de *Otras voces, otros ámbitos* (un actor lo evoca en su look anteojos negros y sombrero) y la repentina aparición de Udo Kier recuerda a Fassbinder y a performances warholianas. Toda una recorrida interior al imaginario gay cultural, americano y europeo —esos *ragazzi de vita* que hacen acordar al Pasolini novelista frente a los *hustler* de las american porno magazine— emerge revisitada en clave personal y crítica. Sorteando el grito desesperado y sin salida de Fassbinder, o el juego clásico-posmo inglés de Derek Jarman (al que parece aludir en los cuadros vivos semejantes a posturas de modelos pictóricos, aunque también hay algo de un sabio pudor, en ese caso), Van Sant elige el susurro *homeless* de la voz de Mike-Phoenix que en su singularidad resuena en los oídos del alma más allá de cualquier protesta, de cualquier lugar. Porque en su insistencia está la dignidad de los nómades y el desamparo de aquellos que quieren *ser consolados de lo que no se puede por quien no sabe*. Para Van Sant, para sus personajes, se trata siempre de saber de qué lugar se ha partido, aunque sepamos que el sueño (¿el cine?) sea el único hogar de regreso posible. La esperanza, en todo caso, es un camino que parece decirnos: Que tengas un buen día. Y no sabemos si se está burlando o no. En el horizonte las nubes comienzan a correr. Have a nice day, kid (*Todo el día hice señales de humo. Ahora anochece y escucho algo. Yo quería que me contestaran con el mismo lenguaje. Mike bien podría susurrar este poema de Hilda Rais*). ■

Alejandro Ricagno

My Own Private Idaho (*Mi mundo privado*). EE.UU., 105 min., 1991. **Dirección y guión:** Gus Van Sant. **Producción:** Laurie Parker. **Dirección de fotografía:** Eric Alan Edwards y John Campbell. **Montaje:** Curtiss Clayton. **Producción ejecutiva:** Gus Van Sant. **Intérpretes:** River Phoenix (Mike Waters), Keanu Reeves (Scott Favor), James Russo (Richard Waters), William Richert (Bob Pigeon), Rodney Harvey (Gary), Chiara Caselli (Carmella), Michael Parker (Digger).

Delicatessen

Trapos viejos

Delicatessen es como esos patchwork: una tela compuesta por retazos viejos. Lo hermoso del patchwork —y de *Delicatessen*— es que el resultado final es mucho mejor que los pedazos individuales de los que está compuesto, generalmente restos de ropas ya viejas o rotas. Los trapos viejos de los que está compuesto *Delicatessen* son el circo, la publicidad, los video clips, la mímica. Cada una de estas actividades me causa, respectivamente, tristeza, impaciencia, aburrimiento, indignación. Insertadas en esta película son chispazos de genio que dejan como sensación un bienestar y una alegría casi olvidados.

Barton Fink. La película empieza con algunos aspectos que recuerdan a *Barton Fink*. Un personaje patético llega a una casa de aspecto ominoso, el color predominante es el marrón y la cámara hace un excéntrico (y concéntrico) giro para volar por dentro de una cañería. Las semejanzas con la película de los Coen terminan ahí. Lo que en *Barton Fink* es artificio manierista, en *Delicatessen* es habilidad al servicio del bien común que en este caso es la totalidad de

la película. La cañería es el sistema nervioso de la casa, uniendo a sus protagonistas a través de mensajes, envíos y voces sugerentes. El vuelo por los caños es mágico pero no nos quedamos preguntando ¿ahora qué? como en *Barton Fink* ya que el artificio está puesto en función del espectador. Mientras los Coen filman pensando ¡*Qué vivos que somos!*, esta otra pareja —Caro y Jeunet— lo hacen pensando ¡*Qué divertido es esto!*

Información. La escena donde aparece el protagonista Louison (el agradablemente feo Dominique Pinon) es una maravilla de información, humor y estética. Louison llega a la siniestra casa en taxi. Lo interesante es que llega empujando el taxi mientras el chofer maneja cómodamente el volante. La escena nos informa de la escasez de energía “quince años después del desastre”, de la naturaleza bonachona de Louison, siempre dispuesto a hacer favores a los demás y de su carácter patético. Nos enteramos de varias cosas, nos divertimos y por el mismo precio valoramos la cuidadosamente artificial escenografía que adorna todo el film.

Títulos. Debería instituirse un premio a los mejores títulos de cada año y empezarlos éste con *Delicatessen*. La cámara vuela en una sola toma sobre objetos abandonados en un desván, llenos de polvo. Se ve una cámara vieja y la chapita dice: “Director de fotografía: Darius Khondji”; se ve un disco roto y en el sello se lee: “Música: Carlos D'Alessio”, y así todo. En *Delicatessen* nada se tira, todo se transforma.

Películas. *Delicatessen* recuerda a muchas películas. Además de la ya mencionada *Barton Fink*, el final con los guerrilleros vestidos de buzo remite a *Brazil*, y la gestualidad teatral recuerda a *El baile* (de hecho Jean-François Perrier que interpreta al señor Interligator trabajó en la de Scola). Lo que las diferencia de las tres películas mencionadas es la alegría que provoca.

Escenas. Hay en la película muchas escenas que provocan el deseo de verlas una y otra vez; la mencionada de los títulos es una. Pero no es la mejor. Ver una y mil veces la escena sexual que marca la unidad de toda la casa, Louison jugando con pompas de jabón, arreglando la cama de la señorita Plusse, el dúo de cello y serrucho, el vecino húmedo que se alimenta de caracoles, los hermanos Cube fabricando unas latas sonoras que no sirven para nada, el baño inundado y el final en la terraza. Es mucho para una sola película.

Qualité. *Delicatessen* sugiere que es posible un cine europeo que sea algo más que Depardieu vestido de época (para una buena defensa de esas películas literarias leer el comentario de Ricagno sobre *Todas las mañanas del mundo* en este número). Ansiedad de ver ese cine que prometen Caro y Jeunet. ■

Gustavo Noriega

Delicatessen. Francia, 97 min., 1991. **Dirección:** Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro. **Guión:** Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro y Gilles Adrien. **Productor:** Claudie Ossard. **Música:** Carlos D'Alessio. **Director de fotografía:** Darius Khondji. **Escenografía:** Jean-Philippe Carp y Kreka Kjanovic. **Vestuario:** Valérie Pozzo Di Borgo. **Sonido:** Jérôme Thiault y Vincent Arnardi. **Montaje:** Hervé Schneid. **Intérpretes:** Dominique Pinon (Louison), Marie-Laure Dognac (Julie Clapet), Jean-Claude Dreyfus (el carnicero), Karin Viard (Srta. Plusse), Ticky Holgado (Sr. Tapioca), Anne Marie Pisani (Sra. Tapioca), Edith Ker (la abuela),.

Volere Volare

Un enanito itálico en bujolandia

El mejor cine italiano de los *novísimos* viene con humor y melancolía. Moretti, Avati, Troisi, Nichetti forman la nueva armada Brancaleone. *Palombella Rossa* es, hasta ahora, la cifra iniciática. *Volere Volare* provoca la misma desazón y rechazo entre los poco creyentes. Como en la notable *Ladrón de ilusiones*, Nichetti intercede entre la ficción y la realidad. El mérito de este seguidor de los anticlímax de Tati está, sin embargo, no en la primacía primaria de inexistentes gags, sino la capacidad maravillosa para componer imágenes de fuerte belleza. El neorealismo revisado por los hermanos Fleischer recuerda que las *Locas margaritas* de Vera Chytilova también fueron incomprendidas en su época. O sea, aún hoy. ■

Rodrigo Tarruella

Volere volare. Italia, 1990. **Dirección y guión:** Maurizio Nichetti y Guido Manuli. **Director de fotografía:** Mario Battistioni. **Montaje:** Rita Rossi y Ana Missoni. **Animación:** Grupo Quick Sand. **Intérpretes:** Maurizio Nichetti (El), Angela Finocchiaro (Ella), Mariella Valentini (Su amiga), Patrizio Roversi (Su hermano).

Nikita

Mujeres apaleadoras

Años y años de machismo desenfrenado han generado la lógica reacción. Es un *must* de la época presentar personajes centrales femeninos con decisión, iniciativa, coraje y destreza física. *Nikita* participa de este nuevo y —maravilloso— lugar común. Lo paradójico sería que fuera maravilloso por razones que cualquier feminista odiaría: estos personajes son absolutamente irresistibles para el nuevo imaginario masculino. Como Jodie Foster en *El silencio de los inocentes*, Anne Parrillaud brilla y deslumbra en su Nikita, mezcla del Alex de *La naranja mecánica* y la madre heroica y violenta de *Terminator 2*. Es una drogona reventada a la cual el gobierno le ofrece una nueva vida a cambio de entregar sus habilidades para los servicios. Matar por matar da lo mismo de un lado o de otro. Pero Nikita es un exabrupto, un incordio chocante pero libertario, como una risotada en un té canasta. La violencia como un hecho estético tiene a Sam Peckinpah como su profeta y a Kathryn Bigelow (*Near Dark*, *Blue Steel*, *Punto límite*) como su heredera. Luc Besson retoma esta nueva tradición y a su compañera ahora casi inseparable: la parodia. El resultado es una suerte de *Arma mortal* dirigido por la Bigelow pero con la independencia francesa —que puede prescindir de villanos obstinados—. *Nikita* es la avanzada de un cine de acción americano pero no. Quizá la mejor película de Luc Besson (*Azul profundo*, *Subway*). ■

Gustavo Noriega

Nikita. Francia/Italia, 1990. **Dirección:** Luc Besson. **Guión:** Luc Besson. **Fotografía:** Thierry Arbogast. **Música:** Eric Sierra. **Intérpretes:** Anne Parillaud, Jean-Hugues Anglade, Tcheky Karyo, Jeanne Moreau, Jean Bouise.



Los autores en el cine podrían definirse por su capacidad para generar adhesiones incondicionales. Esa capacidad corre pareja con otra: la de generar rechazos furibundos. Es que los autores humillan, dejan la sensación de que su cine ofende la inteligencia de los que no lo pueden apreciar. El reciente estreno de Nouvelle Vague motivó a algunos críticos, habitualmente respetuosos de los grandes nombres, a darse por fin el gusto de deslizarse entre líneas un concepto largamente postergado: “¿Quién se cree que es ese Godard?”, aprovechando un cierto consenso en visitantes arrepentidos del mítico cine Lorraine. Dos integrantes de *El Amante* resumen, respectivamente, la perplejidad y el goce que les produce su cine. En cuanto a Ferreri y Herzog, no hubo espacio para la polémica, pero citaremos de paso la opinión de dos actores que trabajaron con ellos. “Es un mentiroso que no tiene ninguna idea propia” dijo Depardieu de Ferreri. Mientras que Klaus Kinski fue más contundente con Herzog: “Es un hijo de puta”, escribió en sus memorias.

Nouvelle Vague (I)

La ñata contra el vidrio

“*Nouvelle Vague*, magistral creación de G., es fácil de comprender, pero imposible de explicar”.

Esta frase de Freddy Buache es el acápice de la publicidad de la última película de Godard, el comienzo de la nota que ilustra el programa entregado al espectador y de una nota publicada por Pedro B. Rey en *El Amante* N° 5. Esto no es una casualidad ni el éxito masivo de una frase; más sencillamente, es resultado de que los distribuidores de la película decidieron levantar íntegramente aquella nota de nuestra revista sin citar fuente ni autor. Todas las enciclopedias y diccionarios consultados convergen en la palabra robo.

La frase —además de ilustrar un accionar tan miserable

como incomprendible— contiene, en su resignada subjetividad, en su confesa incomunicación, la clave de los problemas con los cuales el espectador se enfrenta ante esta película.

Despojada de relato en el sentido tradicional del término, compuesto su diálogo enteramente por citas tanto literarias como cinematográficas que se superponen unas a otras, apareciendo y desapareciendo personajes sin por qué y jugando continuamente con el sonido, *Nouvelle Vague* es una experiencia extraña que deja a un hipotético espectador casual —si es que algo así existe, alguien que nunca escuchara hablar de Godard— con la cabeza llena de preguntas. Lo curioso es que el cuestionario interior que genera NV no es acerca de la película misma —en este sentido es seca y estéril como una piedra— sino acerca de lo que es el cine y cuál su futuro.

El gnosticismo es un movimiento religioso y filosófico que hizo sentir sus huellas dentro del cristianismo, comenzando

su andar allá por el siglo II. Los gnósticos alegaban tener un conocimiento de lo sagrado que era secreto, esotérico, obtenido no por aprendizaje ni observación empírica, sino por revelación divina. Este conocimiento, y no su accionar piadoso o el cumplimiento de los ritos correctos, era lo que les confería la salvación. El conocimiento era intransmisible, con lo cual cabe suponer que las conversaciones entre los gnósticos versaban sobre banalidades y no sobre el secreto salvador que compartían calladamente.

En este sentido Buache nos dice que NV es una película gnóstica ante la cual quedan, como decíamos al principio, más interrogantes que certezas. El problema queda planteado para quien no pertenece a la secta gnóstica poseedora del saber sagrado. Aquel espectador inadvertido queda frente a NV con la ñata contra el vidrio, del lado de afuera. Desbordado por la ruptura que fuerza Godard con todas las tradiciones filmicas, cohibido por la incapacidad de dar sentido a la totalidad o al menos a alguna de sus partes, siente la humillante frustración del pibe a quien no dejan entrar en el boliche. No siente rechazo por la película, siente que la película lo rechaza a él. ¿Está fuera de ella porque carece de las claves correctas para ingresar a ese sistema extraño?

Las preguntas se acumulan: ¿existen las claves, el conocimiento secreto? ¿Es una *boutade* de Godard o el comienzo del cine nuevo? ¿Si éste es el cine nuevo, cuál es su futuro, cuál nuestro lugar respecto de él? ¿Qué papel juega el cine de vanguardia en la historia del cine? ¿Buñuel hubiera sido Buñuel sin *El perro andaluz*? ¿Es *Nouvelle Vague* el equivalente para Godard; se derivará algo de esta película o es el callejón sin salida al que llegó luego de tantos años de lucha?

La capacidad de generar preguntas es una característica de los genios innovadores, y nadie va a negarle ese calificativo a Godard y ese rol en la historia del cine. Pero acongoja la sensación de que bajo las nuevas olas que se deslizan suavemente —maravillosamente fotografiadas por Jean-Luc G.— no hay nada. Que si el cine se convierte en esto somos muchos los que quedamos afuera. Que se pierde una de las maravillas del cine —según Julian Cooper—, el hecho de que el público incluye por igual a albañiles y profesores. Es una costumbre de *El Amante* tratar de forzar y resumir nuestra sensación ante una película con una nota, un número del uno al diez, que resume sin disfraces ni desvíos discursivos lo que nos resulta de cada experiencia cinematográfica. El que suscribe —que habitualmente escribe cualquier ocurrencia que pasa por su cabeza y lo firma— pondría en la casilla correspondiente a *Nouvelle Vague*, el signo que pendía sobre nuestras cabezas al salir del cine como en la más tradicional de las historietas: ? ■

Gustavo Noriega

Nouvelle Vague (II)

Un hombre, una mujer y un bote

1) Hay películas que motivan, sorprenden, sirven como objeto de análisis y son ideales como propósito de estudio. También hay películas emotivas, bellas, placenteras. Las películas de Godard reúnen todas las condiciones. “De modo que a la pregunta ¿qué es el cine?, yo respondería primero que nada: es la expresión de los bellos sentimientos” (Godard, 1952).

2) No es intención de estas líneas polemizar sobre *Nouvelle Vague* y deslizar conceptos sobre la capacidad del espectador para admirar o rechazar un film de Godard. A esta altura de su obra —más de 80 trabajos en diversos formatos— me parece una tarea inútil. Al fin y al cabo, desde *Sin aliento* el cine Godard continúa irritando al público, pero es sabido que, en la mayoría de los casos, el término “popular” no traduce inquietudes de saber y conocimiento. Adquirir ambos tiene que ver con acercarse al cine de Godard, revisar sus películas que desde hace años se repiten en funciones especiales, cotejar sus textos teóricos o descubrirlos por primera vez y entender que no empezó a filmar películas ayer a la mañana. Por eso, no me molesta que los espectadores se levanten en la mitad de la proyección de *Nouvelle Vague* y huyan del cine. Tampoco, los apresurados comentarios que sepultan el film. Creo entender que, todavía, de ese punto parten los arranques de histeria y la incomodidad de “quedarse afuera”. El placer de disfrutar *Nouvelle Vague* tiene relación con el conocimiento del cine de Godard. Y en lo que a mí respecta, más allá de la visión de la película, estoy satisfecho de integrar su mínima porción de seguidores.

3) En alguna oportunidad, Godard dijo que para hacer una película sólo se necesitaba un hombre, una mujer y un auto. En *Nouvelle Vague* un paseo en bote divide en dos —número clave en el film— la historia de la condesa Torlato Favry y Roger Lennox. Dos Lennox, dos paseos en bote, dos caminos, dos elecciones, dos autores (Chandler y Faulkner) más citados que otros, no solamente desde la literalidad misma, sino también desde la puesta en escena. Ella y él caminando fuera de la casa: un espacio siempre en Godard. Dos posibles vías, dos posibilidades. Se deciden por una y el jardinero que los sigue atrás. Un personaje que en *Nouvelle Vague* actúa de narrador de la historia. El mismo Godard acompañando a sus personajes y reflexionando en voz alta para que lo escuchemos. “¿Qué son todas esas imágenes?”, pregunta y sale de plano. Imágenes perdurables y no descartables. “Es el espacio”, responde Cécile. Chandler citado en la puesta. Lennox vuelve después del cartel que decía “The Long Goodbye”. Primera aparición del “otro” reflejándose en un lago. Segunda aparición y Lennox que vuelve a la casa: iluminación del cine “negro”, luces y sombras que disuelven los rostros de los personajes. *Nouvelle Vague* es un enigma a resolver y aclara que toda película también lo es. Citas de Faulkner para el paso de las estaciones. Plano general, cámara estática y lejana, exteriores, los caballos, el verde del lugar (“no es sangre, es rojo”, dijo Godard). Llega el verano, el mismo plano pero la cámara más cerca. *Nouvelle Vague* es una película aparentemente literaria: triunfa el cine sobre la cita. El problema de su rechazo —siempre ocurre con Godard— está en encontrar las conexiones entre las imágenes y el sonido, cuando —siempre es así en Godard— se trata del clásico contrapunto que propone su cine.

4) Dos escenas simétricas de *Nouvelle Vague*. Planos de interiores con los personajes recorridos por la cámara de izquierda a derecha, las olas que interrumpen y la inversión posterior del movimiento. En otro momento, la cámara se eleva y toma los árboles del lugar, baja y registra el paso de una bicicleta. Se produce el corte. Ahora, aparece un auto, el jardinero, otros personajes y, finalmente, la bicicleta que entra en cuadro. La cámara de Godard no filma sino que transmite el placer de filmar. Movimientos que encuentran la belleza total. Los personajes de la película no entran a “cuadro”, sino que están ahí a raíz del movimiento. Un movimiento que nunca acaba. “Un jardín nunca termina como la prosa”, se oye en

un momento. Los interiores de *Nouvelle Vague* parecen exteriores.

5) Cerca del final, una escena jugada en un aparente y pequeño aeropuerto o lugar de salida de aviones. Dos planos son necesarios. Personajes que citan a Goya, autos otra vez, Lennox/Delon inmutable como en toda la película. En *Malasangre* de Leos Carax había una escena similar. “Ninguna copia es posible. ¡Original!”, se escucha en la fábrica mientras Lennox/Delon, tal como confesara Godard, está filmado como si se tratara de un árbol. Godard responde a las supuestas modernidades de los últimos años.

6) Una de las emotivas historias de amor jamás contadas. La muerte y resurrección de Lennox. Las manos de ella y de él que unen y separan. Mientras Wenders en *Las alas del deseo* se tomaba media película para afirmar las pretensiones filosóficas de Peter Handke, Godard necesita las dos escenas en el bote. Lennox/Delon se tapa la cara con una toalla, mientras Domiziana se ahoga, pero, luego la rescata con su mano: *Intriga internacional* de Hitchcock revisada por Godard. “No hay forma, hay contraforma”, se expresaba casi al principio. Para llegar a la contraforma hay que conocer la forma, agregaría. Como siempre ocurre con Godard.

7) “Los imbéciles son como puertas, se abren porque sí pero se olvidan de cerrarlas”, dicen entre dos (otra vez) personajes en la cocina de *Nouvelle Vague*. Godard pega y duro. ■

Gustavo J. Castagna

Nouvelle Vague. Francia/Suiza, 88 min., 1990. **Dirección:** Jean-Luc Godard. **Fotografía:** William Lubtchansky. **Música:** Saluzzi, Monk y otros. **Sonido:** François Musy. **Dirección de arte:** Anne-Marie Mieville. **Producción:** Sara films, Peripmeria, Canal Plus, Vega film, Films AZ y TV Romande. **Intérpretes:** Alain Delon, Domiziana Giordano, Roland Amstutz, Laurence Cota.

La carne

Un aplauso para el asador

a) Ferreri es un autor, qué duda cabe. Ferreri es un transgresor, aun con la bastardización actual del término. También un marginado, un provocador, un realizador atípico. Sin embargo, el siempre obeso Marco ignora —por suerte— la manera a-cronológica en la que tenemos conocimiento de su filmografía. Películas prohibidas, demoradas, invisibles y sin orden alguno, impiden disponer de conclusiones definitivas. Más aun, cuando todavía se ausenta *Ciao, Maschio* (1978), un aparente quiebre temático —junto con la anterior *La última mujer* (1975)— en la travesía del veterinario. Registramos a King Kong muerto en las calles de Nueva York y al gorila Depardieu cerca suyo. Pero, sólo en fotos, informaciones, indicios vacíos de imágenes.

Ante la posibilidad de que *Ciao, Maschio* iniciara una nueva etapa en el cine de Ferreri, se entiende a los personajes de *La historia de Piera* (1983) y *El futuro es mujer* (1984). También resulta comprensible *En nombre de la infancia* (1979), en especial, la escena donde Roberto Benigni se mete en el mar junto a un chico mientras se oyen las primeras voces luego de un parto. El mar en Ferreri. El mar de Piera y su madre, el mar que conocen Hanna Schygulla y la guerrera Ornella Muti en *El futuro es mujer*. El mar que aparece otra vez en

La carne. Nuevamente, la mujer como centro, como único sobreviviente ante la cercanía de la maternidad.

Semejante cambio en Ferreri —tomando en cuenta a la mujer frente a la caída del hombre histórico, autocastrado como en *La última mujer*— lamentablemente, disimula los valores de una puesta en escena siempre propia, nunca influida por antecedentes, fácilmente identificable para quienes aguardamos un film suyo, aun con los desajustes temporales ya apuntados. Si bien desde sus historias, Dacia Maraini y Piera Degli Esposti modificaron la visión misógina de los guiones de Azcona, *La carne* resalta un Ferreri detenido en medio del camino de dos ideas diametralmente opuestas. Como si Ferreri, a partir de sus nuevos personajes Francesca y Paolo, intuyera volver a *Liza* (1972) y los naufragos perdidos en una isla sólo acompañados de un perro llamado Melampo.

b) Ferreri filma siempre igual desde su mirada de entomólogo curioso. En *La carne* retoma su visión pesimista sobre el fin de la cultura. El comienzo de la película muestra a Paolo en un museo prehistórico mientras sus hijos toman Coca Cola. El sonido de la escena pertenece a los animales embalsamados. Mirada acusadora la de Ferreri —un autor desde los 60, entiéndase, por favor— que no soporta la excitación de las discotecas. Naufragos en la disco, como en *El futuro es mujer*: Paolo conoce a Francesca —toda la carne junta— y se la lleva a su casa apartada de la ciudad, al encierro habitual de las parejas en Ferreri.

Para mostrar la pavada, hay que filmar pavadas nos dice Ferreri. Ahí están los restos de la cultura nos grita Marco. “Un mes dormimos sin tocarnos”, expresa Francesca sobre su pareja anterior. El personaje que juega Philippe Léotard se está muriendo y nada le importa. *La carne* está plagada de citas, recuerdos, fragmentos y reencarnaciones de films anteriores. Todo vuelve en Ferreri y culmina donde a él le interesa: la imposible relación entre el hombre y la mujer.

c) El supermercado de *La carne* ofrece comida afrodisíaca en sus estanterías. El sexo en Ferreri: la concreción de un deseo que siempre termina mal. Cuando aparece el aburrimiento hay que encender el televisor para ver documentales sobre Africa. La sociedad primitiva que tanto añora Ferreri. La banda de sonido es un caos: cumbias, temas melódicos, andaluces, Queen, música berreta. Todo es posible en *La carne*. Mujeres que amamantan a sus hijos —hermanas de Ornella Muti—, idiotas que regalan la comida en un buffet perdido en la playa, intentos fallidos de un *ménage à trois* y perros que se mueren y son reemplazados por Francesca y Paolo haciendo el amor en la casucha. Ferreri en *La carne* cruza los embates feministas de *El futuro es mujer* con la melancolía agresiva de *Liza*. Ya no está Mastroianni para usar a Catherine Deneuve como si se tratara de Melampo. Están Francesca y Paolo, otros dos solitarios, alejados de la ciudad vacía —como en *La última mujer*— contemplados por un Ferreri de mirada piadosa. “Ahora que te veo bien eres monstruoso”, le dice ella a él. Paolo observa la carne como si fuera una vaca. Visión piadosa, pero también agresiva la de Ferreri. Como si el autor cuidara de sus insectos y los guardara en una caja para volverlos a analizar al día siguiente.

d) *La carne* parece un documental sobre la intimidad de un hombre y una mujer y unos pocos personajes más. La cámara de Ferreri no descansa en detalles que olvidan la intensidad del relato. Paolo y Francesca se pasean, pelean, discuten,

gozan, sufren y comen como si estuvieran en el living de su casa sin la presencia de una cámara que los vigila. Esa capacidad de Ferreri para acercarse a los personajes sin posibles escarceos esteticistas y sin hacernos creer que espía por el ojo de la cerradura —como ocurre con Greenaway— es una marca que una y otra vez aparece en sus películas. Ferreri ama a sus personajes aunque los agrede. Expande su poder de observación y su fijación de entomólogo con la certeza de identificarse con Paolo y Francesca. Pero siempre juega en los límites.

e) Más allá de obvias connotaciones edípicas que, por momentos, vislumbra a un Ferreri-naïf y descuidado en los riesgos simbólicos de algunas escenas, los minutos finales de *La carne* lo acercan al mejor Buñuel. No son las ovejas de *El ángel exterminador* las que aparecen en la casa de Paolo, sino una manada de cigüeñas que siempre añoraba la ahora desaparecida Francesca. Aun cuando nos invada su pesimismo, *La carne* es un Ferreri auténtico. Aun cuando, nuevamente, recurra al mar como al único acceso posible de los personajes pero jamás emparentado con las restricciones alegóricas. Aunque ahora sea Paolo y no Roberto Benigni. Y aunque debamos resistir su súbita antropofagia. ■

Gustavo J. Castagna

La carne (Idem). Italia, 86 min., 1990. **Dirección:** Marco Ferreri. **Guión:** M. Ferreri y Liliana Betti. **Fotografía:** Ennio Guarnieri. **Música:** "Manitas de plata" y otros temas. **Montaje:** Ruggero Mastroianni. **Vestuario:** Nicoletta Ercole. **Intérpretes:** Sergio Castellito (Paolo), Francesca Dellera (Francesca), Petra Reinhardt (Giovanna), Farid Chapel.

Grito de piedra

Un alemán en las tierras de Patoruzek

Hablar, escribir o filmar es entrar en un circuito de malentendidos lingüísticos y semánticos. En esta época caótica y numérica empeñada en empañar y vaciar de sentido los signos —deudora idolátrica del signo \$, como último y primero— los malentendidos proliferan como mosquitos en una ciénaga. Los films de Werner Herzog participan ellos también de este problema. Como a todo gran poeta, podemos descubrirlo desde distintos puntos del paisaje, desde otras laderas o cimas de la cordillera, desde algún camino o valle, refugio o jardín. *Grito de piedra* contiene un muestrario de obsesiones herzogianas. *Señales de vida*, *Fata Morgana*, *El éxtasis del tallador Steiner*, *Aguirre*, *Fitzcarraldo*, *La balada de Bruno S.*, *La Soufrière* están presentes. También resonancias "antropológicas" de otros cineastas. Tiro algunos cabos o sogas para interesados en ascensiones y andinismo:

1) *Grito de piedra* es continuador de dos afluentes: los cineastas montañistas vieneses-alemanes (el doctor Arnold Fanck, Leni Riefenstahl), el francés Marcel Ichac (*Victoria sobre el Anapurna*) y los cineastas viajeros —el exotismo como aprendizaje y enseñanza— estilo León Poirier (*Crucero negro*, *Madagascar*, *Brazza*). La reciente muestra de docs franchutes en el CCGSM permitió ver trabajos de Ichac y Poirier (su *Crucero amarillo*, en el cual participa Teilhard de Chardin). "Los viajes forman a la juventud" (Godard, *Pierrot le fou*).

2) Herzog es otra variante del Romanticismo alemán. Practica un cine cósmico, más allá de las imágenes y de la estética. Una mística comprensible mediante frecuencia de onda con Maestro Eckhardt, Lotte H. Eisner y *El recurso de la selva* de Jünger (traducido al castellano como *Tratado del rebelde*).

3) Para seguirlo en la ascensión no son necesarias ninguna de estas lecturas. Basta con vivir plenamente la realidad vital y eludir el dejarse engañar por las múltiples ilusiones ópticas del confort y la supuesta "civilización". "Nueva York es como Senegal, pero con máquinas" (Lorca).

4) Como Bob Aldrich o Jorge Prelorán, el cine de Herzog trata de la sobrevivencia. Más que ellos, por los motivos anteriormente citados.

5) El mítico pintor y vulcanólogo mexicano Dr. Atl (o Gerardo Murillo) podría ser uno de los personajes de *Grito de piedra*. Si viviera filmaría algo parecido.

6) **Visión de América.** Las imágenes de Santa Cruz, de los valles y cerros andinos, nos recuerdan a los porteños habitantes de esa ficcional estación espacial, denominada irónicamente Buenos Aires, *un enorme espacio americano* a descubrir, a vivir, a viajar, a filmar. Tuvo que venir un fugitivo de la nefasta Economía de Mercado —versión "Alemania, madre pálida" (como Wenders)—, un descendiente de Humboldt, el clasificador nominalista, para iluminar regiones *tabú* (ver Murnau) a nuestras colonizadas mentes portuarias.

7) Después de Prelorán, el adelantado descubridor, los íconos de Herzog son también fundacionales. Prelorán, Bo, Herzog en el país jamás federalizado y nunca industrializado. Cumbres y paisajes nevados que no soñó ni Anthony Mann. "Me voy al 'interior del país'" (SIC).

8) "Es necesario conocer las leyes del paisaje donde se está viviendo" (Jünger). Para filmar este *Grito*, Herzog consideraba lo más importante el resguardo del frío y las tormentas, la ropa adecuada y las comidas. Todo esto figura en la película.

9) El canadiense Sutherland, otro acostumbrado a las nieves, enhebra otro acierto más en su excelente "segunda carrera". Tras olvidables comienzos bajo los más repelentes directores (Altman, Pakula, Schlesinger, etc.) va encaminándose hacia una madurez inteligente. Estupendo Gauguin en *Prisionero de su libertad*, compone aquí un periodista —más estupefacto que el propio Sutherland en toda su filmografía— que circula envuelto en largos sobretodos, ponchos y bufandas. Una mezcla de Aristide Bruant (el *chansonnier* de los afiches pintados por Lautrec) y caudillo radical de pueblucho. Un hombre del Sur, quejándose del frío. Los Andes están por descubrirse aún. ■

Rodrigo Tarruella

Schrei aus Stein (*Grito de piedra*). Alemania/Francia/Canadá, 95 min., 1991. **Dirección:** Werner Herzog. **Guión:** Hans-Ulrich Klenner y Walter Saxer. **Fotografía:** Rainer Klausmann. **Montaje:** Suzanne Baron. **Vestuario:** Ane Poppel. **Producción:** Walter Saxer. **Intérpretes:** Stefan Glowacz, Vittorio Mezzogiorno, Mathilda May, Donald Sutherland, Chavela Vargas, Brad Dourif.

La sección *Disparen sobre El Amanite*
(correo de lectores)
reaparecerá en el próximo número



Frente al estreno de Con las mejores intenciones de Billie August (Pelle el conquistador), la película ganadora del último Festival de Cannes, hay gente que piensa de antemano en el deleite que le producirá verla. Asociará el título con belleza, arte, exquisitez, emoción, verdades sobre la vida y, por supuesto, calidad. Otros, en cambio, temerán tedio, amaneramiento, mentiras, sentimentalismo y chatura. No hay nada como la qualité para una buena pelea sobre lo que es el cine. La respuesta sobre el danés August y sus intenciones, en el próximo número. Mientras tanto, qualité francesa, checo-norteamericana y hollywoodense con Corneau, Forman y Ridley Scott.

Todas las mañanas del mundo

Todas las miradas del mundo del cine (y una introducción de qualité)

Rememorando una polémica. El llamado cine de qualité ha tenido buena prensa en los medios periodísticos en general, y ha sido masacrado allá por los iracundos 60 en los Cahiers truffautianos. A partir de entonces, quienes como los irrepetibles autores y críticos de la nouvelle vague redescubrieron el cine de Hitchcock, Nicholas Ray, Hawks o Fuller (entre otros imprescindibles) sepultaron en la misma bolsa todo lo que oliera a ese cine demasiado dependiente (adicto, diríamos) del prestigio de otras artes como el teatro, la literatura, la pintura o la música. Esta discusión es todavía hoy casi una interna mortal entre la gente que ama el cine y se pregunta por su autonomía, su pertenencia a un mundo propio y actualmente su supervivencia (o no). La gran mayoría del público permanece ajeno a estos debates (y hace bien), elige y corre riesgos. Ahora bien, en una revista de cine este debate no viene mal. Expongámonos al escarnio: una defensa del cine de qualité no contra todo el otro cine (en donde caben clasificaciones tan arbitrarias como Cine de Autor, Cine Cultural o Cine de Culto y todos

los etcéteras posibles) sino de lo que él es en sí mismo independientemente de la hueca valoración prejuiciosa. Si el efecto emocional (ver conflictiva nota de Noriega en *El Amante* N° 8) es una perspectiva de evaluación tan válida como cualquier otra, el efecto estético —no esteticista—, cierta concepción clásico-histórica de “lo bello” ¿no podría ser otra escala de valor?

Hago una propuesta: mirar a este cine como a uno de género. De esa manera se despejaría uno de los principales malentendidos en la apreciación crítica de estas películas. Aceptaríamos la reconstrucción, los vestidos de época y las composiciones plásticas, y hasta el empleo del off como convención del género qualité-histórica o pictórico-literaria. Aceptaríamos también la dependencia de este cine de esas prácticas del arte como la pintura y la música como parte de esas convenciones. La discusión eterna de si es cine o audiovisual se trasladaría a ver cómo estos elementos toman forma dentro del género. Si se limitan a un didactismo enciclopédico o si ese enciclopedismo puede sumarse a la autonomía del film. Podríamos separar el miriñaque de la peluca. ¿Acaso no toleramos divertidos la falsedad reconstructora de una superproducción hollywoodense porque su “mentira” se evidencia y es en sí misma una convención? ¿No podríamos ver la supuesta verdad del cine de reconstrucción francés o inglés del mismo modo? Mi defensa del cine de qualité es una defensa

de un hecho estético no separable del hecho cinematográfico. Convenimos en que este género instaure una fuerte preponderancia de elementos considerados ajenos al llamado cine puro (¿?), pero son justamente estos elementos los que lo constituyen en un género. De allí la paradoja que engeuece y enfurece a quien se acerca a él y le reclama una libertad que la *qualité* no puede tener sin negarse a sí misma, a su propia genealogía. El enfoque crítico debe ceñirse entonces teniendo en cuenta esta paradoja fundacional. Porque es bien sabido que así como no todos los westerns son reivindicables, no todas las pelucas son de mala calidad. Fin de la introducción, mes lecteurs.

De músicos, almas, violas y palacios

Todas las mañanas del mundo es un ejemplo de cómo hacer un buen cine de *qualité* convirtiendo lo que para algunos sería un lastre (violas da gamba, barroquismo francés), en la mágica visualización de lo imposible: la finalidad última de la música. Y, a través de ella, de toda la creación artística. El tema del arte como lugar de prestigio, por un lado, y como sublime creación, por el otro, encarnado en la figura de dos músicos (Marin Marais y su Maestro Saint Colombe) que realmente existieron en la Francia de Luis XIV es de por sí un peso pesado. Algo que le haría decir a un amigo mío: “¿Película francesa, de músicos con pelucas que hablan de temas importantes y elevados? No; gracias. Paso”. Y el paso lo alejaría de un film cuya virtud está justamente en las antípodas de su tema. Nada en el film de Alain Corneau es majestuoso. Por el contrario, la modestia y el ascetismo son los dos pilares principales que sostienen esta historia de aprendizajes, traiciones, música y lealtades (que van más allá de la muerte). Y son esos dos pilares los



Anuncie en *El Amante*

Llámenos al 322-7518

De 13 a 19 hs.

que en todo momento impiden que se caiga sobre la película y el espectador todo el peso de la mampostería histórica, con su pompa y circunstancia. El tono de *Todas las mañanas...* es un tono emocional, contenido entre dos miradas (casi como una pieza para dos violas). La de Marais (Depardieu viejo) y la de Saint Colombe (el extraordinario Jean-Pierre Marielle). En uno subsiste el arrepentimiento por la traición al maestro y en el otro (evocado en todo el largo flashback de la película) el dolor de la pérdida de su esposa. La finalidad de la música para Colombe es la de hacer regresar a los muertos y la de convertir al dolor en sagrada belleza. Para Marais, en cambio, es la oportunidad de ser músico de la corte, el medio por el cual obtener prestigio y autoridad. Hay un reino celeste, mágico, fantástico, al que sólo se accede por la vía del dolor sin consuelo y otro terrenal cuya recompensa es el reconocimiento de los que detentan la Alta Cultura de la época. (Esto, se sabe, sucedía en los palacios pero siguió sucediendo en cualquier época.)

El mundo de Colombe, paradójicamente, no es un mundo religioso y beato sino un mundo pasional. El compone y toca para que se produzca el milagro del regreso de su esposa muerta. La música es su canal de conexión no con el Paraíso sino con la visible presencia de un espíritu y su imposible carnalidad. El dramatismo está en lo incorpóreo de esta aparición. “Hace ya tanto que has muerto y aún las sábanas siguen tibias de deseo”, dirá al fantasma de su amada, todo lo contrario de un místico. El dolor de Marais, en cambio, tiene su origen en la necesidad narcisista de reconocimiento como el excelente virtuoso que es. Hay menos amor por la música que una suerte de revancha. El relato que escuchamos y vemos a través de la voz y los ojos de un Marais ya anciano y enfermo tiene justamente la consistencia de relato, es una confesión vuelta ficción. De esta manera se explica el “error” temporal del flashback que nos muestra sucesos anteriores a la entrada en escena del personaje, y se nos presenta la vida de Colombe tras la muerte de su esposa, la crianza de sus hijas y un sinfín de peripecias vividas por su maestro mucho antes de que se presente ante él el joven discípulo (interpretado por Depardieu hijo). Este relato en off de Marais adulto tiene un peso más musical que literario; es el sostén humano de la voz compitiendo con el sostén sonoro de las cuerdas. Es el cuento de un ejecutante que emplea las palabras como notas musicales. Alain Corneau encargó el guión sobre la historia de estos artistas al escritor Pascal Quinard, quien creyó conveniente escribir una novela sobre el tema y sobre esa base —literaria— reescribió conjuntamente con el director el guión de la película. (Se invierte así la tan rentada novelización de guiones afín a la industria norteamericana: la novela nace de la necesidad de un guión, y éste de su reescritura.) Tal vez por eso el film no es en ningún momento una ilustración literaria redundante sino que rescata el gusto tan francés *pour la lettre* sin abandonar la fuerza de la imagen. El placer oral por contar se conecta con el placer de escuchar (la música, la historia) y lo visual da supremacía a la intimidad del relato, evitando siempre caer en la reconstrucción exterior y vacía. Este intimismo está marcado por la elección de planos cortos, cerrados, que subrayan gestos y rostros antes que arquitecturas y trajes. Los claroscuros remiten a la visión de dos mundos: la fastuosidad vacía de las cortes frente al misterio infinito de la verdadera creación contra la muerte. Música (en la impecable ejecución de Jordi Saval) y relato (arte de lo evocado en la voz de Depardieu) como lugar posible de reconciliación. Todo el universo artístico en el film de Corneau es una cuestión de ética, sin la cual la forma pierde todo su espíritu. Y esta ética puesta en cada elemento

con el que compone (visual, actoral, musical y pictóricamente) su film es lo que me hace decir: *Vive la qualité, merde!*, aunque yo perezca. ■

Alejandro Ricagno (un afrancesado)

Tous les matins du monde (*Todas las mañanas del mundo*). Francia, 1991. **Dirección:** Alain Corneau. **Guión:** Alain Corneau, Pascal Quinard, sobre novela de éste último. **Producción:** Jean-Louis Livi. **Fotografía:** Yves Angelo. **Música:** Obras de Saint Colombe y de Marin Marais interpretadas por Jordi Saval. **Montaje:** Marie-Joseph Yoyotte. **Vestuario:** Corinne Jorry. **Escenografía:** Barnard Vezot. **Intérpretes:** Jean-Pierre Marielle (Saint Colombe), Gérard Depardieu (Marin Marais), Anne Brochet (Madeleine), Guillaume Depardieu (Marais joven).

1492

Coca Colón descubre mejor

Oferta promocional: 100 kilos al precio de 70

¿Qué hacer cuando uno debe construir un film sobre un argumento/una historia que todos conocen de antemano? Lo que queda es interesar la trama con nuevos giros de tuerca, nuevas ramificaciones, historias secundarias fuertes, adoptar un punto de vista nuevo, a veces hasta subversivo (ver *La última tentación de Cristo*). O tomarse todo en joda (ver *Robin Hood*, la de Kevin Costner). El malo, en esta situación, se vuelve fundamental. En la película de Scorsese, Cristo no puede definir, ni ubicar, ni encontrar al malo, al mal. Ahí se apoya todo el conflicto, en esa desesperante ubicuidad, en nunca estar seguro de dónde está y dónde no, de qué está motivado por él y qué no. Cuando el asunto es más convencional, es decir, cuando hay un interés, una necesidad o una imposición de "respetar al protagonista", de dejarlo chatamente bueno, el malo carga con casi toda la responsabilidad (para seguir con el mismo ejemplo, *Robin Hood*). Pero el malo no está solo en la ciclópea tarea de mantener el interés del espectador. También están los personajes secundarios. Es en estas películas en las que éstos deben ser más fuertes, más vivos, más novedosos y menos secundarios que en ninguna otra.

¿Qué hicieron los productores?

Había una fecha importante a conmemorar con sus respectivas e importantes posibilidades de explotación. Entonces: un argumento de veinticinco palabras, eligieron un par de actores de renombre para los papeles principales (sin

INTERMEZZO

Música, libros, cine y teatro

Martes y jueves 13 a 14 hs.

Radio Cultura FM 93.5 MHZ

olvidar a los autóctonos, claro), consiguieron un director de renombre y, valga la redundancia, produjeron un producto.

¿Qué hicieron Gérard Depardieu y Sigourney Weaver?

Nada raro. Hicieron de Gérard Depardieu haciendo de Colón y de Sigourney Weaver haciendo de la reina. Hicieron su oficio y ganaron mucha plata.

¿Qué hizo Ridley Scott?

Nada raro. Hizo de Ridley Scott haciendo una película de Colón. Hizo su oficio y ganó mucha plata.

¿Qué película hicieron?

Una película de mierda, realmente. Y larga, muy larga: lo único que tiene de epopeya es la duración.

La trama es una adaptación de algún Especial Día de la Raza del *Billiken*, los aportes son tan poco novedosos, tan convencionales, tan de oficio que no sorprenden ni interesan a nadie.

Moxica se equivocó de set, entró en el 3, donde filmaban *1492*, en vez de en el 4, donde se hacía *Highlander 3*.

Los personajes secundarios son menos fuertes, menos vivos, menos novedosos y más secundarios que en ninguna otra película.

Ridley Scott hace oficiosamente un ejemplar film de cine publicitario después del cual todo el que sale del cine solamente dice y/o puede decir ¡*Qué fotografía!* Unas aburridísimas tres horas de postales con música de Vangelis. Pero no me puedo olvidar que este mismo tipo hizo *Blade Runner*, lo que me hace esperarlo (después de todo, me parece que debe ser tan difícil hacer una película con cinco centavos como con cuarenta y cinco millones de dólares). Quiero ver cuál es su próximo proyecto, ahora que tiene plata. ■

Fernando Santamarina

1492. Conquest of Paradise (*1492. Conquista del paraíso*). Francia, Inglaterra, España y otros, 1992. **Dirección:** Ridley Scott. **Producción:** Alain Goldman. **Intérpretes:** Gérard Depardieu (Cristóbal Colón), Sigourney Weaver (Reina Isabel), Armand Assante, Tchéky Karyo, Michael Wincott, Angela Molina.

Valmont

Más divertida que la otra

1. Introducción. Entre 1988 y 1989 se realizaron dos versiones de *Las relaciones peligrosas*, novela epistolar escrita en 1782 por Choderlos de Laclos. Una de esas versiones fue *Relaciones peligrosas* primer film norteamericano de Stephen Frears que compitió por varios Oscar, y fue estrenada en todo el mundo con bombos y platillos. La otra versión es *Valmont*, una producción francesa dirigida por el checo-norteamericano Milos Forman, un fracaso de taquilla lanzado en Buenos Aires con tres años de atraso, en medio de las ofertas de fin de temporada. *Las relaciones peligrosas* es una intriga de conspiración, venganza y competencia. El escenario de cualquiera de las dos películas es París en el siglo XVIII, durante la exaltación de la razón, en los estertores del Estado absolutista, con la nobleza arrinconada entre la monarquía y los burgueses, distraída de cualquier preocupación política y apasionada por los juegos cortesanos.

2. En el principio están las relaciones peligrosas. El siglo XVIII es un escenario singular para nosotros, los de hoy: se nos presenta como propio y ajeno a la vez. Son ajenos los códigos amorosos porque se oponen a la ética romántica y burguesa, que es el estereotipo habitual para imaginarnos las formas "antiguas" del amor. Dicho de otro modo: la pasión romántica es un velo que perdura en el momento de imaginar cómo eran las relaciones amorosas "antiguas". Pero como el código amoroso del siglo XVIII no se basa en ninguna pasión absoluta sino en la especulación racional, en la competencia por el éxito, en la satisfacción del deseo sexual y en la realización premeditada del mal como una forma del placer, la intriga de *Las relaciones peligrosas*, despojada de pasión, nos resulta por lo menos desconcertante.

A la vez, esta ética racional, individualista, pragmática y utilitaria es propiedad de lo moderno, de lo moderno más contemporáneo; y en este sentido, la intriga de *Las relaciones peligrosas* se actualiza con un apuro vertiginoso y provoca la misma fascinación ambigua que se siente ante *El Príncipe* de Maquiavelo: la misma repugnancia y la misma convicción de que así son las cosas y de que, por lo tanto, tal vez así deban ser.

3. Frears. Pequeña referencia inevitable al exitoso antecedente de *Valmont*. Frears se aferró a la novela —y más que a la novela, a su adaptación teatral— para realizar *Relaciones peligrosas*. Subrayó la inteligencia maligna de Mme de Merteuil y la perversidad lúbrica, casi babosa, e intelectual del vizconde de Valmont. Al final, como en el libro, castigó a todos con la muerte o con el repudio social. Pero a todo esto le agregó una vuelta de tuerca: convirtió a *Las relaciones peligrosas* en una metáfora de la política inglesa de los años 80, como si sostuviera que aquello que era sórdido y privado en el siglo XVIII se ha convertido en la sordidez de la esfera pública de hoy.

4. Forman. *Valmont*

Forman, con la ayuda de su guionista Carrière, se quitó de encima la obligación de hacer una película moral. Aprovechando la intriga de *Las relaciones peligrosas*, eligió realizar un vodevil.

Entre los varios enredos amorosos simultáneos en los que se mete el vizconde de Valmont, Forman ha privilegiado la historia con la pequeña (y virgen) Cécile de Volanges al relato de la seducción de la virtuosa Mme de Tourvel. Así, la película se recuesta más sobre los temas del honor y de la educación sentimental y se descarga de las críticas morales de la intriga, relacionadas con el ejercicio voluntario del mal, la corrupción y la expiación de la culpa. El vizconde de Valmont de Forman no es siniestro sino un frívolo y jocosamente sexópata bastante menos inteligente que Mme de Merteuil; ella, a su vez, es una hipócrita encantadora. Mme de Tourvel, en cambio, tiene un toque levemente chiflado que evoca a Adèle Hugo —la heroína romántica que enloqueció de

amor— más que a una esposa cristiana ejemplar.

El tono de sorna no se interrumpe ni siquiera con la muerte de Valmont. Con elegancia, Forman evita mostrar el desenlace del duelo: deposita la cámara en el rostro pasmado del criado de Valmont y allí corta. Nadie más muere; y al final todos quedan felices. La venganza urdida por Mme de Merteuil se ejecuta con creces, Cécile se casa embarazada de Valmont, el caballero Danceny se rodea de amantes y Mme de Tourvel sobrevive junto a su esposo, aunque bastante bizarra. Desde las galerías, los testigos de la ceremonia de bodas sonríen.

Ahora bien: si no es la pasión amorosa ¿qué pasión impulsa a Valmont y a Merteuil para que ambos lleven hasta las últimas consecuencias un juego de intrigas cortesanas? Esa pasión es la victoria. Ganar, para ambos, es una cuestión de honor. Ninguno de los dos puede soportar el fracaso. Perder es una humillación. Y perder puede ser tanto el despecho de Merteuil como el enamoramiento de Valmont. Es una especie de "otro honor", de un honor maquiavélico, distinto de la virtud. Por eso, cuando uno y otro —amigos fraternales, ex amantes— se "declaran la guerra" ya no se detienen hasta que uno extingue al otro. Esa es la pasión del juego.

Forman logró una película muy dieciochesca, divertida, libertina e ilustrada. Algunas escenas —como la de la jocosamente iniciación sexual de la pequeña Cécile— parecen imaginadas por el Marqués de Sade para *La filosofía en el tocador*. No esquivó las referencias sociales a la época. Aprovechó la pantalla ancha para mostrar a la burguesía en las calles —las escenas de la plaza pública, cortisimas, permiten ver a notarios y dentistas trabajando al aire libre, mezclados con feriantes y presidiarios atrapados a un cepo— y a los criados como un escenario vivo, murmurante y escandalizado de lo que sucede entre sus patrones. Su mayor mérito es a la vez su desgracia: no pretende ser ni una película edificante ni una película de crítica. Tal vez por eso parezca tan inasible, tan liviana, tan poco importante. Aunque todo esto no sea cierto.

Postdata: Annette Bening es una actriz maravillosa. No en vano, después de *Valmont*, Frears se la llevó para hacer *Ambiciones prohibidas*. ■

Lucio Schwarzberg

Valmont. Francia - Gran Bretaña, 137 min., 1990. **Dirección:** Milos Forman. **Producida por:** Claude Berri y Renn Producciones. **Guión:** Jean-Claude Carrière, basado en la novela *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos. **Dirección de fotografía:** Miroslav Ondricek. **Dirección de arte:** Pierre Guffroy. **Edición:** Alain Heim y Nena Danevic. **Vestuario:** Theodor Pistek. **Música:** Christopher Palmer, dirigida por Sir Neville Marriner. **Intérpretes:** Annette Bening (Marquesa de Merteuil), Colin Firth (Vizconde de Valmont), Meg Tilly (Madame de Tourvel), Fairuza Balk (Cécile), Siam Phillips (Madame de Volanges), Jeffrey Jones (Gercourt).

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



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

Florida 165, Galería Güemes, Ala Mitre, 10 piso, of 1006 Teléfonos 331-3041/6 y 331-2911/4, Interno 271 ó 342-2624

Otros mundos

Dicen que el cine es una buena manera de conocer el mundo. Esta frase sugiere paisajes extraños y culturas exóticas. Aunque existe una posibilidad más oculta y más próxima. Hay películas que ilustran zonas de la realidad que forman parte del mundo cotidiano, pero cuyo interior suele escaparse a los que no viven según sus códigos. Hay muchos antecedentes sobre la apreciación cinematográfica del mundo de la política y la mayoría padecen de sentimentalización o banalidad. La investigación intenta una nueva apuesta en ese territorio. En cuanto a los submundos adolescentes, el tratamiento es muchas veces el de un adulto que sabe poco de ellos. El mundo según Wayne excita las pasiones como pocas películas sobre el tema. Están los que se divertieron como locos y los que salieron furiosos contra unos personajes y un humor muy especiales. En la redacción de *El Amante*, entre sillas que volaban y amenazas de divorcio, a los que preguntaban "¿Cómo te pudo gustar eso?", otros les respondían "Vos no entendés nada" y, de aquí, se pasaba rápidamente a los insultos. Una conducta poco seria.

Wayne's World (I)

De lo mal que anda el mundo (y el cine)

Para Diego y Máximo que se ríen y eructan

Salía del cine y me acordaba de todo un montón de películas invisibles, fantasmáticas, que rondaban mi amor por ciertos nombres. Pensaba en Truffaut y *La chambre verte*, pensaba en *Les autres* de Santiago, en *Deep End* de



Skolimovski, pensaba en *Ciao, Maschio* de Ferreri, en *L'argent* de Bresson, en casi toda la obra de Makavejev, en todas las películas con W. C. Fields, *Opening Night* de Cassavetes, y tantas otras jamás estrenadas aquí (o nunca repuestas). ¿Cómo serán esas películas?, ¿alguien las rescatará en video alguna vez? Pensaba que me gustaría verlas preferentemente sentado en una butaca de una buena sala, disfrutando de una buena pantalla. Me acordaba de cómo me había sentido la primera vez que había visto *Cenizas y diamantes*, muchísimos años después de su estreno, en (¡horror!) un cineclub de una sociedad de fomento de Quilmes. Me acordaba de cuando quería escribir en una revista de cine. Han pasado más años. Ahora escribo en una revista de cine, pero escribo en una época de cine moribundo. Escribo en una época

instantánea que nos abruma con imágenes de alta velocidad y de poca profundidad, con malas remakes americanas de películas europeas, una época en que el pensamiento está en baja, la reflexión está en baja, el intelecto está en baja, donde el pensar y el disfrutar y el emocionarse son, al parecer, términos irreconciliables y enemigos. Escribo, por ejemplo, sobre *Wayne's World*, aunque como Bartleby, preferiría no hacerlo. No: nadie me ha obligado a escribir sobre lo que no quiero. (Me gustan las notas celebratorias, hablar de lo que se ama, pero también de vez en cuando es saludable hablar de lo que se odia.) Bajo otras circunstancias hubiera visto *Wayne's World*, tal vez en video, en la casa de algún amigo con mucha gente y cerveza, y ganas de joder y hablar en voz alta, y tal vez (supongo) no me hubiera parecido peor que tanto bodrio "teenagero" que pulula por ahí. Tal vez (pero sólo tal vez) me hubiera reído de las falsas carcajadas exageradas de mis amigos, de algún eructo oportuno (que en nada ofende a la película, más bien se integraría perfectamente) y disfrutando de un rato de tardía adolescencia con una excusa filmica para estar en compañía, olvidarse un poco del peso del tiempo y del mundo. *Wayne's World* pasaría entonces a ser algo tangencial y olvidable y lo importante habría sido el resto: esa noche con amigos y cerveza en que vimos esa boludez anodina e inofensiva. ¿Cómo era que se llamaba? Pero no fue (ya no podrá nunca) ser así. Voy a ver *Wayne's World* al cine porque en la redacción se arma un dos contra una. Quintín y Noriega contra Flavia. La parte masculina defiende a muerte la película y la expone como uno de los modelos del año. Flavia prefiere no opinar porque se los quiere comer crudos. Me gusta la polémica y voy, por supuesto, sabiendo que ni de lejos va ser una de mis películas del año, pero quién sabe, a lo mejor me encuentro con una joyita rara, un ejemplo de cine de bajo presupuesto y alta calidad, o en todo caso un "sano entretenimiento". Al inicio nomás me veo obligado a aceptar que pasaré una hora y media viéndole la cara a esos dos subhumanos que la protagonizan. La primera risa se produce recién a los veinte minutos (mía y de las siete personas que están en el cine). Habrá dos o tres risas más y alguna carcajada (el gag de *Terminator*). Pero yo me encuentro de muy mal humor. No hay de qué hablar: ¿de lenguaje cinematográfico?, ¿de la peor muestra de chistes idiotas del peor subcine americano? ¿Es éste el cine que disfrutaban los adolescentes del mundo? ¡Freddy volvé! ¡Que vuelvan los incomprendidos Nerds!

Mis vecinos de fila (catorce y quince años cuando mucho) dicen que es la película más boluda que vieron en su vida. Cuestión de años: yo he visto peores. No es la película en sí lo que me irrita, lo que me irrita es que se la muestre como ejemplo de un cine fresco y divertido. Un cine nuevo y verdadero. Desconfío de esa supuesta verdad marginal que incluye a Rob Lowe para asegurarse la difusión. A riesgo de ser tildado de amargo no entiendo qué gracia pueden causar las muecas absurdas de dos de los personajes más imbéciles de la historia del cine mundial, que bien hubieran hecho en quedarse allá de donde nunca debieron salir: un programa de la american caja-boba. Ahora digo yo, gustos y preferencias aparte, ¿esta gente merece un espacio en una revista de cine? (Tal vez si tuviéramos más páginas o una sección llamada *El derecho de ser bobo...*) ¿Qué inventaron estos dos mongoloides de "gran éxito en la taquilla de los EE.UU."? ¿Agregó algo su subproducto? Si lo que se quiere es rescatar algún ejemplo de la Cultura pseudomarginal, trash, o como se llame, ¿no sería mejor revisar al primer John Waters, por ejemplo? Ah, pero tal

vez Waters a esta altura ya esté canonizado, y sea un referente de la Nueva Alta Cultura (???). En fin, no sé. Suspiro y pienso en todas esas maravillosas películas "serias y aburridas" que siempre quise y nunca pude ver. Mientras las espero (¿inútilmente?), a la noche frente a la TV, elijo gustoso a Pipo Cipolatti y a Patricio Monseñor. Entiendo mucho mejor su mundo.

Nota: Veo en Manchete TV el título con que se estrenó *Wayne's World* en Brasil: "Cuanto más idiotas mejor". Toda una definición. ¡Oh el Cine! ¡Oh Humanidad! ■

Alejandro Ricagno

Wayne's World (II)

It's excellent

Un humor compuesto de chistes idiotas no necesariamente es un humor idiota. Los que conocen a mi amigo el Pato lo saben perfectamente. En 1978 éramos seis frente a un televisor en el que jugaba Argentina. Daniel Valencia era uno de los jugadores más cuestionados de aquel equipo. De pronto, el Pato: "Este Valencia tiene una falla". "No una, sino mil", pensamos todos. Silencio. Al rato: "Este Valencia tiene una falla". Todos sabíamos que venía el maldito chiste. Otra vez: "Este Valencia tiene una falla". "Está bien, Pato, ¿qué falla?". "Una falla valenciana". (Por las dudas, y como no hay nada peor con un chiste idiota que no entenderlo, las Fallas son los carnavales de la ciudad de Valencia.) El Pato soportó estoicamente los golpes en la cabeza. Pero yo todavía recuerdo este juego de palabras infantil. Me olvidé, en cambio, y él también, de otras miles de asociaciones ilícitas con las que él había alegrado nuestra adolescencia unos diez años antes. *El mundo según Wayne* se parece al humor del Pato: los adolescentes tienen un aislante contra el mundo externo compuesto de códigos cerrados y sobrentendidos. En algunos casos, como este de los heavy metal tardíos, ese pequeño mundo, como el de los surfers o el de los barrabravas, tiene las dimensiones y la universalidad de una cultura. Esta es una cultura de desechos: discos viejos, comida rápida, vocabulario reducido y una gracia que se apoya en la ingenuidad consciente de sí misma. El mundo de Wayne es el mundo de la omisión, de la ignorancia, de un anacronismo anclado en la simpatía colectiva, la excentricidad y la no violencia: un hippismo paródico, trasnochado y alegre.

Penelope Spheris convirtió un sketch de televisión (origen de los personajes de Wayne y Garth) en una película. Una tarea que consiste en pasar de dos dimensiones a tres, en darles a los protagonistas un entorno más amplio y una biografía. Sus antecedentes como directora eran los adecuados ("No tenían a nadie más para el puesto: ningún director de prestigio sabe nada sobre ese tema y me tuvieron que llamar a mí"): *The Decline of Western Civilization*, partes I (1981) y II (1988), son documentales sobre el mundo del rock y de los adolescentes. El subtítulo de la segunda parte es, precisamente, *The Metal Years*. Varios de sus films de ficción tienen como tema a un par de adolescentes varones y rockeros. El resultado es una película que brilla en el aspecto testimonial y logra esa tercera dimensión en unos personajes apenas esbozados en su medio original. (Garth, por ejemplo, no pasa de los monosílabos en el programa.) Los bares, las discotecas, los diálogos son reconstrucciones de primera. Y no

importa demasiado que la introducción de Rob Lowe — obviamente motivada por la desconfianza de los productores en que el producto se sostuviera por sí mismo— no tenga nada que ver y que los protagonistas no puedan actuar. Porque cuando el cine consigue captar un átomo de verdad, cuando propone una complicidad basada en las imágenes y no en la ideología —en *Wayne's World* o en *Nouvelle Vague*—, ese átomo tiene la propiedad de comunicar placer a todos los que entren en su órbita sin anteponerle las molestas recetas que prescriben cómo deben ser las películas. ¡Schwiing! ■

Quintín

Wayne's World (*El mundo según Wayne*). EE.UU., 95 min., 1992. **Dirección:** Penelope Spheeris. **Intérpretes:** Mike Myers, Dana Carvey, Rob Lowe, Tia Carrere, Brian Doyle-Murray, Lara Flynn Boyle, Kurt Fuller, Colleen Camp, Donna Dixon, Meat Loaf y Ed O'Neill.

La investigación

Instrucción cívica

El cine de denuncia ha sido una eterna víctima de la sobredramatización, el maniqueísmo y la puerilidad. *La investigación* evita estas trampas con sobriedad e inteligencia.

Fax a Manhattan. El ministro Botero no es Gordon Gekko. El especulador despiadado de *Wall Street* que encarnara Michael Douglas es absolutamente repugnante. El juvenil político de estilo socialdemócrata representa, en la presencia brillante de Nanni Moretti, a un tipo agradable y carismático. Sin embargo, los dos personajes son ambiciosos y despiadados. Ambos son unos cerdos, unos mentirosos y unos criminales. Pero Gekko nunca podría presentarse a una elección, mientras que la especialidad de Botero es ganarlas. Botero comenzó su carrera política como el diputado más joven del parlamento —igual que el Ministro del Interior argentino—. Su discurso se apoya en el elogio de la modernidad, su imagen es la del que viene a barrer con una generación de políticos envejecidos y amantes de la retórica. Sus armas, la lucidez y la energía que encajan brillantemente con el pragmatismo de su generación.

Luciano Sandulli no es Budd Fox (el personaje que hace Charlie Sheen en *Wall Street*). El provinciano que viene a probar suerte a la ciudad no tiene la experiencia ni la formación del profesor de literatura. Pero a los dos los tientan el dinero, los privilegios del poder y hasta enredarse con la amante de su jefe. Y algo más profundo: gozar del desafío a su talento y a su habilidad, no dejar escapar la posibilidad de evitar el envejecimiento prematuro en un escritorio o en un aula, huir del destino que la burocracia y la rutina les tienen reservados. Ambos abandonarán a su patrón porque traiciona a sus respectivos padres (biológico o espiritual) que representan una escala de valores alternativa.

Daniele Luchetti no es Oliver Stone. Stone cree que el poder está integrado y abierto a la sociedad, que la corrupción es un problema de las manzanas podridas, que la buena conciencia es una herramienta eficaz contra la maldad, que la democracia contiene el remedio para sus enfermedades, que la honestidad puede ser compartida

por los humildes y los opulentos. Luchetti, en cambio, muestra que el poder es un círculo cerrado, que la corrupción y el sistema son la misma cosa, que la política y la verdad son incompatibles, que la democracia no puede impedir el abuso y que la honestidad no tiene nada que ver con todo esto.

La investigación no es *Wall Street*. El humor, el tono ligero, la ausencia de demagogia, la lucidez son todo lo contrario de la solemnidad, la complacencia y la confusión.

Excursión a Washington. Hace cincuenta años, el señor Smith fue al senado (*Caballero sin espada*, Capra, 1939). Encontró lo mismo que el profesor Sandulli: una situación irremediable. Los boy scouts y su devoción por Jefferson eran sus únicas armas frente a la corporación parlamentaria. Se salvó de ir preso por una oportuna intervención del guionista.

Regreso a Roma (por cualquier camino). En el film hay un viejo periodista que intenta acosar al ministro desde una cierta superioridad moral. Botero le anuncia que la Historia va a barrer con gente como él. El periodista luce gordo, cansado y mal vestido. Su imagen contrasta con el impecable dinamismo del ministro. Al final, el vaticinio se cumplirá ampliamente. En la arrogancia triste, desaliñada y estéril que muestra el periodista se condensa uno de los caminos que el tiempo ha reservado a la militancia de izquierda. El otro camino es precisamente el del ministro: un cambio de discurso que tira muchas viejas ideas a la basura, pero mantiene una esencial: que lo único que importa es la toma del poder y su conservación. En esa idea confluyen todos los partidos: democristianos y socialistas, demócratas y republicanos, peronistas y radicales. Y los que intentan oponerle al sistema los valores morales olvidan que éstos pertenecen a la órbita de lo individual, mientras que la lógica de la rapiña gobierna la esfera pública por definición. Es por eso que —en un gran acierto del guión— los electores insultan al candidato cuando se los consulta por teléfono, pero luego lo votan a pesar de las sombras que pesan sobre su decencia. En ese contexto, es el carisma televisado lo que cuenta. Y los medios sólo exigen personalidades ganadoras, tipos que transmitan la ilusión de que los espectadores pueden participar mínimamente de su buena suerte. Botero es perfecto.

Moraleja en Cheshire. Los asesores, técnicos, consultores, expertos son, en definitiva, productores de gags. Los textos que traducían el alumno brillante sirven como latinajos jurídicos para sacar a los corruptos de la cárcel. Un inflamado discurso contra la injusticia se usa para defenderla. Todo el material que la inteligencia puede producir es reciclado para otros efectos. Una de las sospechas más aterradoras que despierta *La investigación* es que hasta el sentido de las palabras se decide por las necesidades del gobierno. Aunque hace más de un siglo, Humpty Dumpty ya se lo había advertido a Alicia: "Las palabras significan lo que yo quiero porque yo soy el que manda". ■

Quintín

Il Portaborse (*La investigación*). Italia/Francia, 1991. **Dirección:** Daniele Luchetti. **Producción:** Nanni Moretti y Angelo Barbagallo. **Guión:** Sandro Petraglia y Stefano Rulli. **Montaje:** Mirco Garrone. **Fotografía:** Alessandro Pesci. **Música:** Dario Lucantoni. **Intérpretes:** Silvio Orlando, Nanni Moretti, Giulio Brogi, Anne Roussel, Angela Finocchiaro.

Perfil del mes



Gus Van Sant

Conjeturas provisionales sobre Gus Van Sant

“Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” La oriental parábola con que Borges concluye *El hacedor* es una buena puerta de entrada para *encarar*, en un breve artículo, una tarea no exenta de riesgo: trazar un perfil posible de un cineasta que ha filmado tan sólo tres largometrajes, en los seis últimos años, y que ya es considerado como uno de los más considerables de este fin de siglo. *Mala noche* (1986), *Drugstore Cowboy* (1989) y *My Own Private Idaho* (1991) configuran una trilogía de notables correspondencias: henos aquí ante un autor de films. Ahora bien, nuestro intento no puede ser sino parcial, dado que *Mala noche* (opera prima vansantiana, filmada con u\$s 25.000 y premio de los críticos de Los Angeles al mejor film independiente en 1987) es, en Buenos Aires, poco más que un cúmulo de datos y comentarios laudatorios. Entonces, se trata de delinear, entre los dos únicos puntos disponibles, algún trazo que comience a revelar ante nosotros el rostro de un *autor*, que obviamente no encontraremos en los datos biográficos o la información periodística, sino en ciertas *marcas* de una obra que poco a poco va armando ese territorio que por ahora es, en gran medida, una apasionante *terra incognita*. Pero antes de perfilar al autor, concedamos un pequeño espacio a algunas referencias que pueden oficiar como marco útil para *ubicar* un nombre a atender de aquí en más.

Un conciso itinerario de Gus Van Sant, Jr.

Nacido en Louisville hace 40 años, Gus Van Sant comenzó una vida itinerante a instancias de su padre y luego por impulso propio. Luego de obtener un B.F.A en cine, en la Escuela de Diseño de Rhode Island, trabajó en Hollywood con Ken Shapiro, director de la *cult movie* *The Groove Tube*. Allí filmó su primera película independiente, el corto *Alice in Hollywood*. Del *underground* hollywoodense se trasladó —al parecer sin trauma alguno— al mundo publicitario de Manhattan, haciendo comerciales para una empresa de Madison Avenue. Comenzaba así su trayectoria de siempre improbable clasificación. Una vez juntados los dólares suficientes, Gus Van Sant surcó de nuevo el continente, para recalar en Portland, Oregon. Allí, por un breve lapso, enseñó en el Oregon Art Institute. En algún momento, supo liderar una banda de rock denominada *Destroy All Blondes*, y ejerció —con particular éxito, según algunas fuentes— la práctica de la pintura.

Desde comienzos de los 80 Van Sant comenzó a hacerse conocer con algunos cortos en festivales internacionales, recibiendo varios premios. En esta etapa de su producción supo destacarse *The Discipline of D.E.*, basada en un cuento de su adorado William S. Burroughs, y *Five Ways to Kill Yourself*, film introspectivo, oscuro, meditativo. Aquellos que los vieron pudieron advertir, según refieren, rasgos de la *multiformación* de Gus Van Sant, en la pintura, la música, el cine. El listado de influencias remeda una de esas listas de congruencia imposible, pero que fueron *determinando* —a veces de forma insólita— su obra. Cuando cursaba en la Rhode Island School of Design, entre 1971 y 1975, Van Sant concurría en medio de un alumnado que incluía a David Byrne y otras cabezas parlantes. Como poco tiempo antes lo había hecho David Lynch en el College of Art de Filadelfia, la pasión por la pintura abrió paso al cine. La estética de Andy Warhol trabajó a Van

Sant poco más tarde, junto a la omnipresente música de Velvet Underground. Y siguieron los cruces: su obra es hoy punto de encuentro de un linaje incierto, que liga a Orson Welles con Piero Della Francesca, a William Shakespeare con John Cassavetes, a Vincent Van Gogh con Francis Coppola, al posmodernismo de Michael Graves con Burroughs y su *Naked Lunch*.

Dos formas se presentan al presente para *reducir* el enigma Van Sant. Una consiste en adscribirlo a cierta confusa “movida” de la costa Noroeste —al menos parece menos ambicioso que los anteriores “movimientos” que se detectaban de modo entusiasta por cierta crítica ávida de programáticas—. La otra es la explícita condición homosexual de Van Sant, que para algunos lo liga a una internacional gay —rama cine— que promovería a la vez la temática y desplegaría una imprecisa “mirada homo” —concepto (?) que se suma a las frecuentes vaguedades sobre la mirada femenina, de los oprimidos, etc.—. El mismo Van Sant se divierte con el rótulo, citando a su amigo John Waters con quien comparte el epíteto: “En una lista de cuarenta cosas que soy, ser gay no es la primera”.

Pues bien, despejado —en el sentido matemático del término— el paisaje biográfico, escribamos de lo que vimos, vale decir, de *Drugstore Cowboy* y *My Own Private Idaho*. Llegado el momento, algunos ecos atendibles de la ignota aquí *Mala noche* serán interpolados para cotejar cuando tengamos oportunidad.

El eje Portland-Idaho

Luego de décadas itinerantes, Van Sant se asentó en Portland; sus tres largometrajes la rondan, y parece decidido a perseverar allí: “Portland es un lugar amistoso; soy feliz aquí”. Nada hay en su obra, no obstante, que tienda a la idealización de su ciudad. Tampoco se percibe el color local al que tienden tantos empecinados en pintar sus aldeas para ser universales, según el algo obtuso adagio tolstoiano. En el cine de Van Sant, Portland posee algo de limbo, y también de infierno. La utopía, el territorio eternamente soñado, se llama Idaho. Un lugar insistentemente referido, fantaseado, alucinado, pero siempre *más allá*. Mientras tanto, la deriva. Cuentan que en un momento de *Mala noche*, Walt (Tim Streeter), mozo de bar enamorado de un inmigrante ilegal mexicano (la historia es la sucesión de malentendidos y desventuras de este amor doblemente marginal y no correspondido), inquiere a éste, luego de una prolongada ausencia: “¿Dónde estuviste; en Idaho?”. Tierra de los sueños en tanto perdidos, de lo irrecuperable porque acaso jamás se tuvo, Idaho sólo es accesible mediante un viaje que trasciende de lo físico. El *junkie* Bob Hughes (Matt Dillon) contacta su propio Idaho —aunque en este caso no se preocupe por denominarlo— con los más variados *cocktails* endovenosos. Y Mike Waters (River Phoenix) llega a él por medio del trance narcoléptico. Los espectadores compartimos esas *visiones*, postales móviles de un territorio incierto, donde las nubes surcan (filmadas en *time-lapses*) aceleradamente el cielo, o flotan distintos objetos cruzando la pantalla, u obstinados salmones saltan en un río contra la corriente. Si las imágenes de los *trips* de Bob forman parte de un *collage* de reminiscencias psicodélicas, las de los ataques de Mike parecen pertenecer a alguna frecuentada *home movie* en super 8, donde una madre y su criatura juegan delante de una casa rural. Pero nada es tan sencillo: la textura de estos posibles recuerdos se alterna con imágenes de procedencia imprecisa (de nuevo las nubes, los salmones, caminos) sonorizados con melodías fascinantes. En *Drugstore Cowboy* un entorno que remite a los tempranos 70 —donde la ficción

tiene lugar— y en *My Own Private Idaho* la *steel guitar* de Bill Stafford ambientan esos momentos de *suspensión*, donde los personajes encuentran el aire que apenas pueden respirar en Portland y alrededores.

¿Qué es una familia normal?

En *My Own...*, Mike busca todo el tiempo a su madre. En el origen de su búsqueda está la imagen soñada en cada crisis narcoléptica. De ella, ni rastros; sólo queda su hermano Richard —que a la par es tal vez su padre—. Mike quiere tener una familia normal, y cuando su amigo Scott hace la pregunta de rigor, él aclara: “Un papá, una mamá, un perro y mierdas como ésas”. A su manera, los personajes de Van Sant forman parte de familias alternativas, bizarras, que *parodian* el típico núcleo básico del *American Way of Life*. Ni bien comienza *Drugstore Cowboy*, Bob es reprendido por su esposa, en una típica discusión a bordo de un auto. Salvo por el motivo: “¡Podrías esperar a bajar del auto para pincharte!”. Más tarde, luego del saqueo de la farmacia de un hospital en el que su mujer —excepcionalmente— no ha participado, Bob vuelve a casa: “¡Cariño, ya estoy de vuelta!”. En *My Own...*, la estructura lacunar del film permite otras situaciones, apoyadas además en la extrañeza del carácter de Mike. Trasladado a las afueras de Roma —donde se supone que está su madre— él responderá en cierto momento con un “¿mamá?”, como si la hubiera visto hace cinco minutos. Situaciones típicas, aunque descalabradas por los elementos con los que se arman. Vale la pena recordar, al respecto, esa insólita y funambulesca familia —entre Shakespeare y Dickens— que dirige el gordo Bob Pigeon (William Richert), rey de los ladrones de Portland.

Los fantasmas del padre

Hay autores donde las figuras de un padre abundan, rigen, hasta asfixian. En John Ford, en Francis Coppola, son centros de todo orden. En otros, toma forma un cine de hermanos; las relaciones entre pares son las que formulan los códigos posibles (piénsese en Howard Hawks, por ejemplo). Y están los que como Van Sant parecen postular un cine de huérfanos, donde la función del padre es constantemente requerida o temida, buscada o rehuida por aquellos que deben soportarla. Bob, en *Drugstore Cowboy* oscila entre el control paternal de un policía y la égida del viejo sacerdote drogadicto que interpreta Burroughs, luego de ser repudiado por su padre carnal. En *My Own...*, Mike enfrenta su origen incestuoso mientras su presunto padre se empeña en contar una excéntrica y sangrienta historia que parece salida del mundo de Sam Shepard (otro fundador de huérfanos ficcionales). A la inversa, ese negativo de Mike que es Scott es asediado por dos padres, a los que liquidará oportunamente.

Singular/Plural

Sabido es que a los críticos no les está concedido el don de la profecía; siempre que uno aventura pronósticos, el devenir de los films pronto los hace irrisorios. ¿Se puede hablar de un *estilo* en Van Sant, algo así como sus marcas de autoría, cuando sólo ha realizado tres largometrajes —de los cuales *Drugstore Cowboy* se presenta como el más orgánico y consistente—?

Al parecer, sí, en cuanto sus premisas contienen una gran dosis de pluralidad. Su actitud posmoderna —atención, que lo dice en Oregon, cuna del posmodernismo inicial, arquitectónico, y no en algún arrabal donde la palabreja arriba como moda— lo ha llevado en su último largometraje a notables y desconcertantes cambios de registro, donde se pasa de un discurso semidocumental a

una pequeña representación *underground* de fragmentos de las dos partes de *Enrique IV*, de Shakespeare. *My Own...* intercala segmentos de un equilibrio clásico en la narración con otros donde uno se ve tentado a formular el consabido lugar común: “estilo experimental”. Sólo que Van Sant no parece experimentar, sino que yuxtapone lo que encuentra, más que lo que busca. Algún momento donde —como señaló algún crítico— Busby Berkeley se encuentra con Jean Genet (el diálogo entre los *cover-boys*, en el pornoshop); la *performance* del divo warholiano Udo Kier; el doble funeral del alcalde y el gordo Pigeon, por ejemplo, desconcertarán a aquellos que aguardaban una continuidad sencilla con *Drugstore Cowboy*. Parece que con Van Sant habrá que aguardar lo inesperado. Su homenaje —vía Falstaff— a ese marginal gigantesco que supo llamarse Orson Welles puede adquirir, en un futuro cercano, mayor significación.

Bienaventurados los pobres de espíritu

Algo parece unir a los héroes de Gus Van Sant. Cierta debilidad manifiesta en lo físico o psicológico, unida a una suerte de inocencia intacta hasta en el peor pantanal humano. A la intemperie, conservan la capacidad de trascender la mugre que los rodea, y un cierto sentido de lo irrisorio los preserva de la tragedia, acercándolos a lo sublime. Al final de *Drugstore Cowboy*, iluminado por las luces rojas y azules de la ambulancia que lo lleva de urgencia a un hospital tras haber sido baleado por un imbécil, Bob comenta para sí: “todavía estoy vivo... espero que me mantengan vivo”. En el enigmático cierre de *My Own...*, Mike —en pleno ataque epiléptico— es saqueado por un par de pelafustanes que lo dejan sin mochila ni zapatos, para luego ser subido a un auto por alguien que no alcanzamos a distinguir.

En uno u otro caso los dos héroes, que tampoco se han destacado por su agudeza mental, se ven sometidos a lazos misteriosos que los unen a los otros y a ellos con esa trascendencia a la que parecen tender, por la droga o la narcolepsia. Despojamiento, abandono de sí mismo, algo relativo a un *trance* acaso cercano a un turbador estado de gracia, han hecho a algunos pensar en Bresson. Pero Gus Van Sant se resitúa un poco más acá del silencio de los místicos. Tal vez crea, como Mike, que “Este camino nunca terminará. Probablemente dé la vuelta al mundo”. Sólo queda salir de vez en cuando, detenerse a un costado, soñar un poco con lo anhelado y seguir adelante.

El próximo film de Van Sant se titulará *Even Cowgirls Get the Blues*. Es el título de una canción popular de Idaho y de un clásico contemporáneo de Tim Robbins. Por primera vez una mujer, Uma Thurman, encabezará el elenco que incluiría —según información del proyecto— a Phoenix & Reeves nuevamente. Luego tiene en mente una película sobre los comienzos —la era pre-pop de su maestro Warhol—. Mientras tanto —con bastante que esperar— podemos ver nuevamente el comienzo de *My Own Private Idaho*, y el comienzo de su final, cuando Mike mira la ruta que parece mirarlo, como si fuera la jodida cara de alguien. “El estudio del cine —señaló alguna vez Pier Paolo Pasolini— es como el de un espejo; siempre se acaba viendo la cara de uno”. Propuesta difícil la de Van Sant: hacer cumular una busca desesperada de amor con el ánimo suficiente para seguir vivo pese a todo. Fuera del espíritu trágico, cerca de la *compasión* (las referencias a la *Pietá* no son antojadizas en algunos planos) matizada por un amistoso sarcasmo, nos deja hasta el siguiente paseo por los márgenes. *Have a nice day.* ■

Eduardo A. Russo

Dossier Eastwood



El amigo americano

por Quintín

“No hay segundos actos en las vidas americanas.” Con esa cita de Scott Fitzgerald comienza *Bird*, que termina con la muerte de Charlie Parker a los 34 años. A esa edad, Clint Eastwood protagonizaba *Por un puñado de dólares* y comenzaba el segundo acto de su vida. Hasta allí, el deambular por el Oeste, diez papeles insignificantes en el cine, *Cuero crudo* para la televisión. Después, la fama como actor y director. Y la saga de sus personajes: el cowboy, el policía, el payaso, atrapados casi siempre en un segundo acto, en una segunda existencia. Fantasmas en *La venganza del muerto*, *El jinete pálido*; cambios de vida en *Josey Wales*, *Bronco Billy*, *El principiante*, *Los imperdonables*; encuentros con un nuevo destino en *Ruta suicida*, *Breezy*, *En la cuerda floja*, *Impacto fulminante*; revisión de lo actuado en *Cazador blanco*, *Los imperdonables*... ¿Por qué esa cita, entonces?... Para Eastwood, el segundo acto fue el cine. Y el cine es la oportunidad para reflexionar sobre las vidas americanas.

Comienzos. El actor Eastwood se establece en el público con dos caracteres emparentados: el pistolero sin nombre de Leone y el policía Harry Callahan dirigido por Don Siegel (*Harry el sucio*, 1971). Ambos encarnan variantes del individualismo, el carácter violento y el cinismo. Los westerns de Leone rompen el género desde la ópera, las referencias bíblicas, los silencios y los primeros planos. El policial de Siegel es más lineal, más ligado al ritmo acelerado de la tradición norteamericana. Una escena, la de la persecución que termina en el estadio (ideada por Eastwood), deja muchas incógnitas sobre el sentido de la fábula. Pero Eastwood queda a merced de la crítica: es un fascista, un abominable continuador de John Wayne. Sus dos primeras películas como director agregan a las feministas entre sus enemigos. En *Obsesión mortal* (en la que se inspiraría la muy inferior *Atracción fatal*), una mujer es el villano. En *La venganza del muerto* (en la que convergen Harry y el ángel exterminador de Leone con una estética que mezcla el spaghetti con el policial negro), el protagonista viola a una mujer. Una mirada más atenta muestra que *La venganza* es una denuncia feroz contra la complicidad burguesa, contra una comunidad basada en el interés y el egoísmo. En *Obsesión*, es la propia imagen de Eastwood como estrella la que se cuestiona. El personaje de Jessica Walter, mucho más interesante que el de su novia, se enamora de la voz del disc jockey y éste acepta esa conquista fácil. En una escena memorable, Walter atacará con una tijera el cuadro que pintó de Eastwood, como si rompiera las páginas de una revista de cine. Tres de los temas obsesivos del director ya están planteados: el carácter de la sociedad, los límites de su personaje y la relación con las mujeres.

De la misoginia al feminismo. El locutor de radio de *Obsesión* no puede entender cómo esa mujer se ha metido

en su vida y ha adquirido poder sobre él. Ese poder es en la película objeto de repudio. Un repudio que se manifestará en *La venganza* como dominio sobre los dos personajes femeninos. Pero en *Breezy*, el film siguiente, una situación análoga se resuelve de manera opuesta. La hippie que encarna Kay Lenz se meterá en la vida de William Holden, quien reaccionará con fastidio primero, para terminar aceptando que la necesita. Un primer paso hacia el reconocimiento de la mujer, pero a través de la persona de otro actor. En el film siguiente, *Licencia para matar*, se repetirá el desprecio por la mujer fácil, atraída por el poder, encarnada en la alumna rubia a la que el profesor-espía desdeña violentamente. En cambio, el personaje se sentirá atraído por dos mujeres ambiguas, una india y una negra. *Josey Wales* se pondrá de novio con su enemiga de la guerra civil, Sondra Locke, una chica lunar y callada. En el medio, en *The Enforcer* (dirigida por James Fargo), Harry Callahan se rebelará cuando le asignan una mujer policía como pareja, con el argumento de que se va a hacer matar porque no está preparada para salir a la calle. En el final de la película, ella morirá efectivamente, pero por salvarle la vida a Harry que no supo defenderse. El lugar de la mujer va creciendo. Sondra Locke también le salvará la vida en *Ruta suicida*. Desde su papel de prostituta, le explicará además al torpe y envejecido policía Ben Shockley cómo es la naturaleza de todas las cosas. Locke, cuya importancia en la vida de Eastwood fuera de la pantalla debió de ser enorme, es la histórica heredera por la que Bronco Billy desfallece de amor y la asesina a la que Callahan perdona en *Impacto fulminante*, reconociéndola como su igual. La heroína de *Bird* es Chan, la mujer de Parker. En *Los imperdonables*, las mujeres ocupan toda la escena: como la conciencia moral del protagonista heredada de su mujer muerta, como fuerza que desencadena la tragedia, a través de las prostitutas que se rebelan contra el abuso y la ley de los hombres y como la visión prejuiciosa de la suegra que abre y cierra el relato. Munny flotará a la deriva en un mundo dominado por la presencia femenina. En *la cuerda floja* (1984), dirigida por Richard Tuggle, pero fuertemente controlada por Eastwood, marcará los límites y el centro del conflicto de Eastwood con el tema. Geneviève Bujold y el policía Wes Block se enfrentan al principio desde sus respectivos prejuicios. Block se encuentra con su “lado oscuro”, aquel que lo acerca a un asesino de mujeres y que lo impulsa a controlar siempre la situación (el tema de los actos sexuales con mujeres esposadas lo subraya). Bujold representará la posibilidad de una relación sin control previo, fantasma que circula por este largo inventario de conflictos con mujeres. Eastwood mira cada vez más de frente sus constantes personales, sus propios puntos ciegos, sus preguntas.

El hombre flaco. La evolución creativa de Eastwood corre

pareja con la huida de la previsibilidad y el encasillamiento que amenazan a un producto taquillero. Es que Eastwood se resistió siempre a ser un producto. La Malpaso Company, su propia empresa, le permitió una independencia de Hollywood y de sus recetas que el cineasta manejó siempre con instinto certero. La particular característica de su cine (director + actor) lo colocó en la difícil situación de Chaplin y de Welles. El actor permaneció inalterado con el tiempo. Fue su personaje el que varió con el director y el productor. Cuando Harry fue acusado de parapolicia, la segunda de la serie tuvo como culpables a un comando de policías fascistas que mataban fuera de la ley. Pero éste fue un cambio superficial. El pistolero sin pasado y sin escrúpulos de la era Leone se transformó rápidamente en Josey Wales, un hombre con historia y con sentido de justicia. Su personaje de policía recorrió todos los matices de la debilidad y nunca volvió al estereotipo, salvo como parodia. El cowboy dio lugar al clown, a la representación de un personaje construido a la medida de los sueños infantiles (Bronco Billy), a la farsa de *Pendenciero rebelde* (Fargo, 1978). El solitario cínico que ganaba siempre y no necesitaba de los demás terminó siendo el Red Stovall perdedor de *Honkytonk Man*, el patético sargento Highway de *El guerrero solitario*, el sombrío y deteriorado Will Munny de *Los imperdonables*. Tres constantes, en cambio, se mantuvieron: la música, el individualismo y la tolerancia.

Sonidos. La música que Eastwood ama —el jazz, el country— acompañó como tema y como presencia su cine, desde su primer film, en el que Cannonball Aderley toca el saxo en el festival de Monterey y el protagonista pasa a Erroll Garner por radio. Hay dos biografías de músicos: el apócrifo Stovall de *Honkytonk* y el bien real Parker de *Bird*. Son homenajes al mundo de los músicos, oficio por el que Eastwood profesa una admiración incondicional y una envidia que lo lleva a mezclarse, cada vez que puede, entre los intérpretes (con poca fortuna, es cierto). Su tolerancia con las culturas ajenas no incluye los gustos musicales. El rock es defenestrado en *Bird* y en *Sala de espera al infierno* (ambas de 1988). Pero ya en *Obsesión mortal*, un film militante en la materia, el policía le solicita al actor Eastwood que pase discos de Mantovani, cumbre en su tiempo de la música comercial. Eastwood director responde haciéndolo asesinar horriblemente sin ningún beneficio para la trama.

El hombre del Oeste. En *Josey Wales*, una road-movie rabiosamente pacifista, Eastwood expone su visión de la comunidad utópica. Después de atravesar un territorio devastado por la guerra y poblado de miserias humanas, Wales se establece en territorio cheyenne. Lo acompañan un grupo de blancos de bandos opuestos y de indios de distintas tribus. Se dedicarán a labrar la tierra, a vivir en paz con sus vecinos. Algo parecido hacen los integrantes de la troupe de *Bronco Billy* (otra road-movie): una comunión de etnias se refugia en el territorio proscripito del circo, aislados del odio, la locura y el furor mercantil. (La convivencia racial es una constante del universo Eastwood, entendida de una manera radical. No hay un "problema" étnico en Eastwood, la tolerancia es un dato de partida. Nadie se sorprende en *Los imperdonables* de ver a un cowboy negro.) El destino del resto de los personajes de Eastwood es vivir en la resistencia. Luchar contra la estupidez y la maldad desde una escala de valores individual anclada en la patria mitológica del hombre libre, un espacio parecido a la Irlanda mítica de John Ford.



Eastwood, como Ford, es un anarquista nostálgico. Su lucidez escapa a los parámetros con los que las universidades y los diarios analizan el mundo. Ambos acompañaron el envejecimiento de los personajes en visiones cada vez más pesimistas. Tal vez por eso su cine respira libertad e inteligencia y necesita de pocos adornos. Presupuestos relativamente bajos, desprecio por la ortodoxia de la continuidad, pocas tomas, un cierto descuido formal, un uso sabio del paisaje y actuaciones basadas en la presencia. Un cine del Oeste.

Últimas imágenes. Las últimas películas de Eastwood vuelven sobre sus temas para interrogarlos de cerca. *Bird* se pregunta por la autodestrucción de un artista, como antes lo había hecho *Honkytonk Man*. No desde un mensaje policial contra la droga (la policía aparece inequívocamente metida en el negocio), ni desde la moralina como cree equivocadamente nuestro compañero Tarruella, sino desde la desesperación de comprobar que la sociedad aniquila a sus mejores talentos. *Cazador blanco* cuestiona la función del cineasta, su uso desaprensivo de la violencia y su narcisismo. *Los imperdonables*, además de cerrar el ciclo de las mujeres, se vuelve contra códigos clásicos del cine americano en la materia: aquellos que indican que la violencia está permitida si el contexto la hace justa, que los héroes son los que matan por una buena causa. Los héroes del film matan por dinero y por venganza. No hay justificación para sus actos, no hay un valor que ampare su conducta, no se diferencian de los villanos. Munny es otro ángel exterminador, pero esta vez consciente y arrepentido. Su misión final es matar a Harry Callahan disfrazado de sheriff justiciero, en medio de la noche y la lluvia. Este, a su vez, había expulsado al europeo y barroco pistolero encarnado por Richard Harris. Una sugestiva analogía de la sucesión de los personajes Eastwood: el extravagante extranjero del Eastwood/Leone, el policía brutal del Eastwood/Siegel, el autocrítico y desconcertado Eastwood/Eastwood. La luminosidad de los westerns anteriores se apaga en las tinieblas de la violencia por fin despreciada.

Balance. Dieciséis películas como director en veintidós años. Más de treinta como actor. Una trayectoria prolífica y coherente. Considerado todavía por algunos como un actor taquillero y un cineasta menor, Clint Eastwood es uno de los pocos grandes directores de las últimas décadas del cine norteamericano. Una presencia en la pantalla que nos alegra en cada nueva aparición y que celebramos como el reencuentro con un amigo, aun en sus films menores. Preguntarse cuáles son los mejores entre ellos no es importante para el que ha disfrutado de todos. Pero, excluyendo *Los imperdonables* por demasiado nueva, me quedo con *Bronco Billy*, con *Honkytonk Man* y con *Cazador blanco*. Y no elijo *Bird* ni *Josey Wales*, acaso los más elogiados por la crítica. Ambas tienen un aspecto de obra redondeada que comparten con *Honkytonk*. Pero ésta se

abre hacia un abismo de libertad y de emoción. Se expande, se alarga hacia una muerte anunciada que va destilando todos los matices de la vida, agregándole colores y música. *Bird*, en cambio, se cierra sobre esa muerte, se muere antes de haber empezado. (De acuerdo, Tarruella.) Acaso porque intenta explicar al personaje, encerrarlo en un formulario de virtudes y defectos, construir una biografía o una obra en lugar de una película. *Josey Wales* padece la misma falta de libertad, la misma previsibilidad. Es demasiado redonda, como el destino de su protagonista. Se extraña la respiración del Eastwood inseguro y sin destino fijo. Es una película que sabe adonde va, que llega a algún lado. En contra de la incertidumbre de *Cazador blanco*, de la errancia interminable de *Bronco Billy*. ■



Filmografía y tabla Eastwood

			Camilo	Ricag	Tarrue	Quin	Flavia	Norie	Castag	Russo
*	1971	Play Misty For Me				8	8	8	7	8
*	1973	High Plains Drifter				7	8		8	9
	1973	Breezy				7	9			
*	1975	The Eiger Sanction				8		7		
	1976	The Outlaw Josey Wales				7	8	8		7
*	1977	The Gauntlet			7	9	7	7	7	
*	1980	Bronco Billy	6			10	9		7	7
*	1982	Firefox	3		2	4			4	2
*	1982	Honkytonk Man			10	10			9	10
*	1983	Sudden Impact	6			7	7		6	7
*	1985	Pale Rider	8			7	9	8	7	7
*	1986	Heartbreak Ridge				8	8	6	7	6
*	1988	Bird	8	8	6	6	6	7	9	9
*	1990	White Hunter, Black Heart	9	9		10	10	8	9	9
*	1991	The Rookie	4			7	7		5	
	1992	Unforgiven	9	9		10	10	9	9	9

(*) Disponible en video

El último western

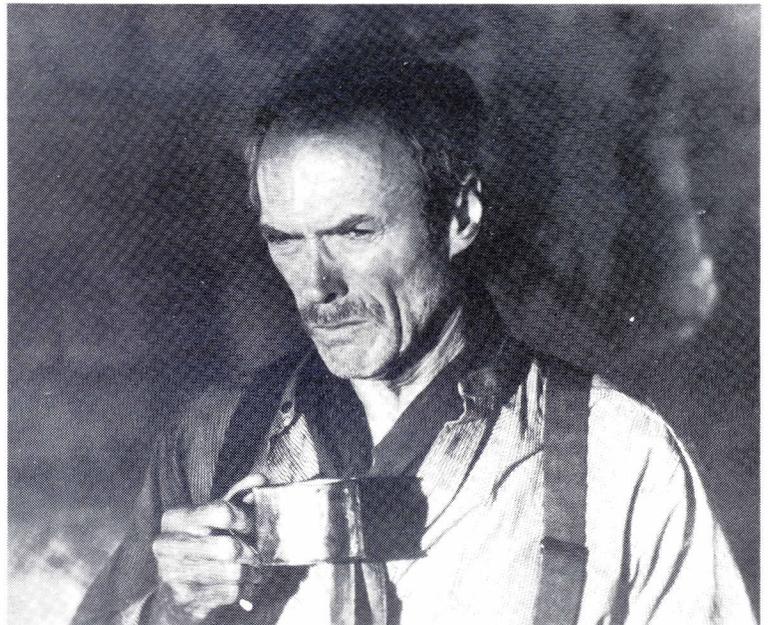
por Gustavo J. Castagna

Pensar el western. Reflexionar sobre el género. Respetar los códigos, desvirtuarlos y volver a encauzarlos según las reglas establecidas. Evitar caer en los trances psicologistas que en los 60 arruinaron la tradición. Descartar la edificación exterior, fácilmente registrable, que desplegaron *Silverado* y *Danza con lobos* en los últimos años. Eliminar la certeza inmediata de encontrarse ante un film "crepuscular" o que señale el "ocaso" de una narrativa propia. Todo esto y mucho más consigue *Los imperdonables*, última expresión del género y punto final del western.

Conocer el western. Valorar sus raíces, profundizar su mitología, recorrer la sabia herencia de los maestros (Ford, Hawks, Walsh), insertar las tempranas influencias recibidas (Leone, Siegel) y, finalmente, entregar una obra de autor. Clint Eastwood, acaso el tipo más inteligente en el cine actual, nos dice que la historia del género también le pertenece. Afortunadamente, él mismo se encargó de cerrar la Historia.

a) La complejidad del relato obedece, aun cuando suene paradójico, a la actitud de conocimiento que Eastwood posee sobre el western. *Los imperdonables* escarba en las constantes del género y en la iconografía clásica para derivar, al fin y al cabo de eso se trata la película, en la caracterización trágica de la misma historia y de los mismos personajes. Existe una separación implícita entre Bill Munny, Ned Logan, Billito Daggett y Bob, "el Inglés" que Eastwood tergiversará con las informaciones de un pasado nada gratificante. El destino —una de las claves de la tragedia— cruzará a estos personajes que, en la mayoría de los casos, se conocían entre sí por hechos delictivos anteriores. El pesimismo que acusa *Los imperdonables* es de una ferocidad atroz, pocas veces vista en un western. Munny cría cerdos junto a sus hijos y visita la tumba de su esposa, Logan es un granjero que vive con una india, Billito encarna la ley de Big Whiskey pero su objetivo principal es construir su propia casa y Bob, "el Inglés" —en apariencia el único con un propósito claro— prontamente recibe una paliza que lo obliga a volver a su país. Los cuatro personajes están comprometidos a marcar su destino y a cruzarse en algún momento del film. Cuando Munny y Logan —junto al corto de vista Schofield Kid— se dirigen al pueblo detendrán la travesía para dejar pasar el tren que lleva de regreso al "Inglés". Este sublime instante de *Los imperdonables* refleja por sí solo la cercanía de Eastwood respecto del western, ya que él (y su personaje) deberán cumplir la misión —primero por unos pocos dólares y luego por una cuestión ética— descartando la posibilidad de que un aspecto lejano al género sea el asignado.

b) Pasaje trágico del western. Munny, Logan y Kid desarrollan el viaje hacia Big Whiskey en un espacio físico que los agrede y los obliga a restaurar la culpa por su pasado de asesinos. El héroe del género invadido por enfermedades, pesadillas y temores al disparar con su arma. La llegada de la noche que asusta a los cruzados en decadencia. *Los imperdonables* es un western pautado por la oscuridad de la puesta en escena y por lo sombrío de sus personajes. Eastwood nos dice que el género está muerto y sólo se sostiene con las casualidades de una resurrección aparente. No hay identificación posible con los antihéroes de *Los imperdonables* pero existe la transmisión de una



idea que arranca en *¿Quién mató a Liberty Valance?* de Ford. El entierro del género, sin necesidad de mostrar un ataúd, pero la visible sensación de que se está *revisando* la historia del western. Nunca como en *Los imperdonables*, Eastwood estuvo tan cerca de Ford y Anthony Mann. Para conocer el género hay que amarlo, imaginariamente, nos grita un Eastwood con voz débil.

c) El pueblo y sus habitantes como génesis del relato y como motivadores de las acciones. Big Whiskey y sus prostitutas, a las que Eastwood materializa como los ejes de la historia. Alice, Delilah y las otras personifican la primera visión del pueblo ya que viven en la primera casa de Big Whiskey. Corporizan la "mirada" que señala la vuelta de la tradición. Justamente, son las mujeres quienes desencadenan la violencia de *Los imperdonables*. Desde la escena del comienzo —donde no se visualizan los personajes pero sí sentimos lo que sucede— se anuncia la importancia que tendrán Alice y sus compañeras. Eastwood las filma como

las observadoras del relato, como las integrantes del coro que presencia la tragedia y como las únicas que deciden los movimientos de los personajes. En el clásico saloon del western, Munny conoce la brutalidad de Billito en una escena simétrica anterior donde se nos mostraba el castigo infligido a Bob, "el Inglés". Las prostitutas rodean ambas escenas y hasta buscan una ubicación mejor. Más adelante, Alice se asoma por la ventana para conocer los sucesos del pueblo; más tarde, la herida Delilah cura a Munny y, casi al final, otra mujer comenta el pasado criminal del antihéroe. Además Eastwood cierra varias escenas con los rostros en primer plano de las prostitutas, innovando totalmente las marcaciones del punto de vista en un film del género. Presencia femenina en un western. Munny impedido de retornar a su etapa de asesino por el recuerdo de su esposa. Un primer plano de la india compañera de Logan observando el arma que lleva Munny en su montura. "Ya nadie vendrá por Big Whiskey", dice Alice al ver cómo se despiden al castigado Bob. Como en los clásicos del género, el primer lugar adonde concurren los cowboys es el prostíbulo del pueblo. Como ocurre con Schofield Kid. Pero, las mujeres de *Los imperdonables* son mucho más que la decoración exterior de cualquier western, como bien lo aclara Munny en su frase de despedida. En algún punto, ellas son las que deciden la vuelta del western.

d) *Los imperdonables* nos cuenta la historia del western y también su falsa historia. Para eso, está Beauchamp, el escritor de libros y no de cartas. Eastwood estructura el relato con las apariencias de los personajes. Beauchamp llega con Bob, luego lo abandona para compartir las narraciones de Billito y, producida la masacre del final, toma como referente a Munny, único sobreviviente designado para instaurar la leyenda. Igual que las prostitutas de Big Whiskey, Beauchamp oficia de observador en *Los imperdonables* pero, en su caso, ayudado por su libreta de apuntes. Eastwood estimula la presencia del personaje como centro de la narración: el biógrafo que va a contarnos la verdadera historia. Una voz en "off" al principio, y la misma voz en el último plano de la película, jamás explicitada por Eastwood, nos sugiere que se trata del mismo Beauchamp como relator del contexto. Eastwood entrega la posta a este personaje como el único que puede aclarar la complejidad del relato.

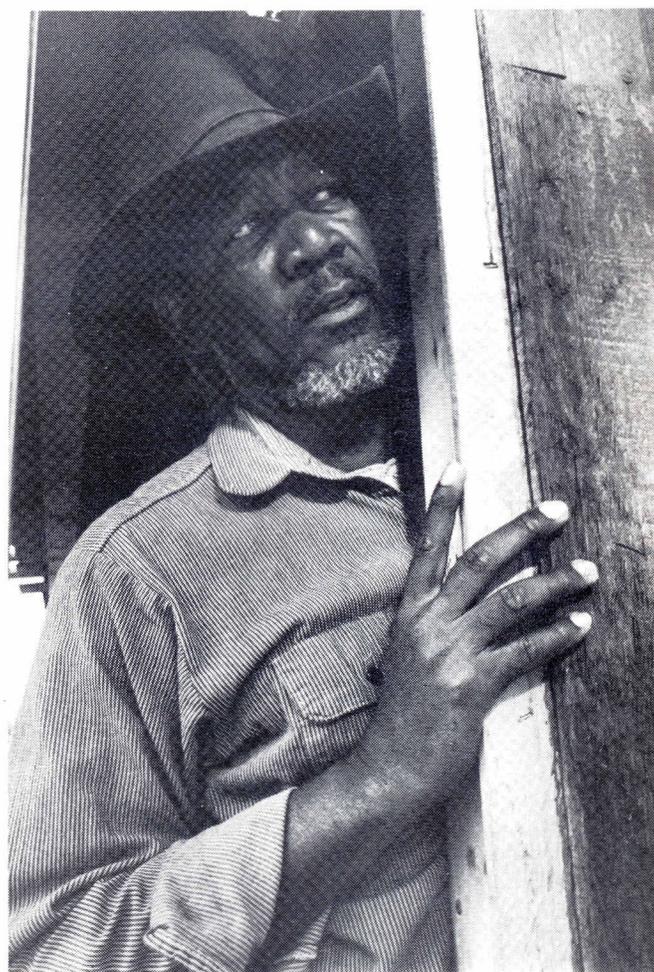
e) Eastwood y su capacidad como autor provisto del absoluto control del material. Una planificación perfecta desde el crecimiento y la modificación dramática de la historia hasta los necesarios estallidos de violencia. *Los imperdonables* es una película de tensión extrema manejada por un autor pensante. Es un western de cicatrices y antihéroes que andan por el suelo y dudan en volver a matar. Fácilmente, el film puede dividirse en dos largas secuencias: desde su inicio hasta la llegada de Munny, Logan y Schofield Kid al pueblo y desde ahí hasta su desenlace, que afirma la estructura cíclica del relato. En el primer segmento del film, visible en su paralelismo y más allá del destino trágico que unirá a los personajes, Eastwood propone los sucesos por venir.

Billito construye su casa mientras charla con "El flaco", en tanto el sonido de la escena anuncia la llegada de un tren a Big Whiskey. En los planos siguientes, *Los imperdonables* mostrará a Bob, "el Inglés" y Beauchamp en ese tren arribando al pueblo. "Va a llover", dice Alice. El plano siguiente entrega a Munny, Logan y Schofield Kid soportando una de las tantas lluvias de *Los imperdonables*. "No me gustan los asesinos", le comenta Billito a Beauchamp en su hogar en construcción. El plano siguiente deja ver a Munny deteriorado por la fiebre en el saloon

oscuro de Big Whiskey.

Sorprende en *Los imperdonables* la aptitud de Eastwood para mixturar la composición de un relato al que no le falta ni le sobra nada con la cantidad de historias que van modificando la narración. Un western que respeta los condicionamientos del género conjugado con un western que se va haciendo sobre la marcha. Como la casa tan deseada por Billito. Increíble.

f) Última escena de la película. Munny/Eastwood llegan a Big Whiskey a cumplir su destino. Una cámara subjetiva que recorre el pueblo iluminado por antorchas, una botella que se hace añicos en el suelo, otra vez la presencia de la lluvia. Munny/Eastwood se presentan en el saloon, pero primero llega la escopeta del antihéroe. Como en *La venganza del muerto* y en *El jinete pálido*, el que arriba no es un personaje sino un fantasma. Pasada la violencia, autorizada la posible leyenda, Munny/Eastwood se despiden de Big Whiskey. El epitafio del western. La última escena deja verlo junto a la tumba de su mujer y prontamente se esfuma de nuestra visión. Una lástima. ■



Unforgiven (*Los imperdonables*). EE.UU., 131 min., 1992.
Dirección: Clint Eastwood. **Guión:** David Webb Peoples.
Fotografía: Jack N. Green. **Música:** Lennie Niehaus. **Montaje:** Joel Cox. **Producción:** Clint Eastwood. **Producción ejecutiva:** David Valdes. **Productora:** Malpaso. **Intérpretes:** Clint Eastwood (Bill Munny), Gene Hackman ("Billito" Daggett), Morgan Freeman (Ned Logan), Richard Harris (Bob, el "Inglés"), Jaimz Woolvett (Schofield Kid), Saul Rubinek (W. W. Beauchamp), Frances Fisher (Alice), Anna Thompson (Delilah), David Mucci, Rob Campbell, Anthony James, Tara Dawn Frederick, Beverly Elliot, Josie Smith, Shane Meier.

Todo Eastwood

Play Misty for Me (Obsesión mortal), 1971

Los tres films de Eastwood que me tocaron comentar tienen un nexo o hilo entre sí: la música, la música pop(ular) americana. *Play Misty* es un film de fantasmas: la histeria psicótica de la protagonista, que se comunica en clave telefónica citando el *Annabel Lee* de Poe, una de las elegías tangueras que el bardo de Baltimore compuso para homenaje y exorcismo de su seriada Dama Fantasma (ver ciclo Corman-Poe, con Vincent Price), y la melodía convocante del "Nebuloso" (o "Neblinoso") de Erroll Garner. Eastwood es un *disc-jockey* que aún tiene trabajo, a diferencia de Tom Waits en *Down by Law* caído presa de la desocupación, y preso en una celda. Aquí la celda —mortal— se la tiende a Clint una mina escapada del laboratorio FEMALE HYSTERIA del Dr Charcot, que logra vencer los controles del *bunker* del solitario tratando de seducirlo mediante el aprovisionamiento gastro de la heladera eastwoodiana. El erotismo según Coto & Disco no funciona según los planes de la proveedora, pero ella continuará, infatigable, de acuerdo a su trágica tradición legendaria. Marco Ferreri, seguramente, le hubiera encontrado otras derivaciones. O Azcona, o Berlanga, o Buñuel. Pero Eastwood, además de a Hollywood, pertenece a otra tradición cultural: la anglosajona, puritana y protestante. Dentro de ella, realiza sus cambios.

Play Misty es el debut como director del pibe Eastwood. Viendo sus inclinaciones posteriores—*Honkytonk Man*, *Bird*—, parece importar más como homenaje cifrado y citado a Erroll Garner y al jazz que tanto ama. La cita —desde el título mismo— y el propio Eastwood yendo a presenciar un festival en vivo (Monterey creo, no recuerdo) valen más que los múltiples efectismos baratos de este desarticulado film primerizo. El insólito *insert* de un meloso videoclip cantado, empeora las cosas y *desconcierta* (lit.). La estructura rigurosa (la lograría después, en otros títulos) de un film de Eastwood es incompatible con la primitiva invención de Armando Bo. Tal pareciera que la histeria de Jessica Walter se hubiera apropiado de la puesta en escena, superando a Eastwood y el espíritu de Garner. CE hereda aquí el legado de su maestro Don Siegel, incluido el iluminador Bruce Surtees, el actor John Larch (via Boetticher) y el propio Don dando su OK como cantinero. *Play Misty* es otra variación (como acto fallido) del eterno mito "Musa de la mala pata".

Rodrigo Tarruela

High Plains Drifter (La venganza del muerto), 1973

High Plains Drifter es un western que toma retazos de otros westerns de distintas épocas. En su catarsis verborrágica y por momentos trascendentalista, recuerda *El rostro impenetrable* de Marlon Brando; en la puesta ascética invade los films de género de Monte Hellman; y en la tipificación del antihéroe desaliñado, solitario, sin lugar de origen, al borde de la brutalidad y cercano al primitivismo, rastrea los personajes de Sergio Leone. La segunda película de Eastwood está en las antípodas del western clásico, a pesar de que "El extranjero" (el mismo Clint, por supuesto) asome su figura en el horizonte y llegue a un pueblo determinado para cumplir una misión como si resucitara al Wayne de *The Searchers*. Pero, como se trata de un western de Eastwood, siempre existe otra significación distintiva dentro de las raíces del género. "El extranjero" disecciona la estructura clásica del pueblo que aparece inmóvil ante la presencia física del antihéroe Eastwood. En un micromundo sin ley, el personaje sin nombre se presenta de espaldas, casi sin dejar posibilidad de ver su rostro y, por momentos, tomado de perfil ante la mirada de un pueblo que trata de *recordar* al recién llegado. Eastwood filma las primeras escenas para que nosotros retomemos *la idea* del western, sólo la idea, únicamente los aspectos exteriores del género: la iconografía clásica pero desvirtuada de una época anacrónica. Estamos ante un western de fantasmas o frente a los fantasmas de un género, claramente expresado en las escenas del ensayo dispuesto por "El extranjero" donde se utilizan muñecos para preparar el duelo final. Estamos ante uno de los primeros westerns que podrían suceder en las calles de Nueva York, donde el personaje central se llame Harry Callahan, el pueblo reemplace



al destacamento de policía, y las mujeres, obligadas por el antihéroe, terminen en la cama como Sondra Locke. Diez años después de *La venganza del muerto*, Walter Hill realiza *Streets of Fire* y destaca la figura de Raven emergiendo del fuego para enfrentar a Cody. Diez años atrás, el enemigo de "El extranjero" implora un desesperante "¿quién eres?" al ver acercarse a esa sombra que lo enviará a su mundo. Dos películas se unen a través de una década: Hill filma su western urbano y Clint Eastwood incorpora su Harry en las apariencias del western. *La venganza del muerto* afirma la división impuesta por Godard respecto del género: western de imágenes (Ford), de ideas (Lang) y de ideas y de imágenes (Mann). Los westerns de Eastwood se incorporan a la segunda categoría.

Gustavo J. Castagna

Breezy (Interludio de amor), 1973

Como muchos años después en *Bird*, Eastwood no aparece como actor. A contramano de las películas que ya lo habían hecho rico y famoso, es una historia de amor entre un ejecutivo cincuentón y una hippie adolescente. Es la primera vez en su filmografía que un hombre necesita de una mujer, una mujer que pertenece a otra edad y a otra cultura. Ambos escapan a través del otro de sus mundos respectivos con una ternura y una alegría que Eastwood no volvería a filmar. Kay Lenz insinúa posibilidades que no llegarían a concretarse en el futuro. El film fue un tremendo fracaso comercial y condicionó durante muchos años a Eastwood a refugiarse en las infinitas variantes de su personaje como actor. Lo que, tal vez, haya beneficiado su cine al limitar sus aspiraciones como director a lo que su propio cuerpo podía mostrar, obligándolo al ejercicio ejemplar de coherencia y ambigüedad que caracterizó su carrera.

Quintín

The Eiger Sanction (Licencia para matar), 1975

El espionaje es una cosa asquerosa donde los sistemas dominantes juegan ajedrez con personas como peones. La metáfora no es muy original pero eso es lo que pasa con el maldito juego de los fisgones con licencia para matar: como un Midas al revés, todo lo que toca se transforma en tedio y rutina, en particular las películas que lo cuentan. Lo importante siempre son los dos sistemas en pugna y las personas —personajes o

espectadores— mueren aplastadas entre ellos. Todo lo anterior es para decir que Clint Eastwood filmó una película de espías en 1975 — *Licencia para matar*— y que ésta es una querible excepción, que, sin ser perfecta, no tiene nada que ver con el esquema anteriormente desarrollado. Clint es un profesor de arte y coleccionista de pinturas a la Indiana Jones que trabajó para el gobierno como asesino a sueldo. Clint está retirado pero se involucra en otro contrato (acá se lo llama *sanción*), es decir, acepta eliminar a alguien, por venganza o para coleccionar dólares para su pinacoteca. El traidor traiciona por amor a su hija. Los sistemas pasan a tener poca importancia y los que cobran altura, junto con la película, son los personajes. De forma un poco absurda, pero feliz para el desarrollo del espectáculo, todo esto está relacionado con el alpinismo, lo que hace que el profesor-asesino se entrene subiendo los grandes picos del Monument Valley —que Ford se limitó a filmar desde abajo— y luego intente el ascenso de una cumbre alpina. Las cosas no parecen ser demasiado serias: el villano es maricón y anda todo el día con un perrito caniche en los brazos mientras que el burócrata que maneja las oficinas gubernamentales tiene saco a cuadros, zapatos blancos y es rematadamente imbécil. Pero Eastwood es un solitario ascético y poco comunicativo, personaje que lo emparenta con sus lacónicos cowboys o con el expeditivo Harry, alejándolo, por suerte, de las películas de espionaje.

Gustavo Noriega

The Outlaw Josey Wales (El fugitivo Josey Wales), 1976

Herederas de los spaghetti westerns, *El fugitivo Josey Wales*, una obra mucho más poderosa y más ambiciosa que las de Sergio Leone, es la mejor película del Oeste dirigida por Eastwood. Wales (Eastwood) es un plácido granjero de Missouri que sufre la peor afrenta que un hombre puede recibir: la matanza de su familia y el saqueo de su rancho por parte de los Piernas Rojas. Inmediatamente aparece la contracara del personaje con una sola convicción moral, una gran obsesión: la venganza a cualquier precio.

El fugitivo... es una película larga, hiperviolenta y magistralmente narrada (la impronta de Ford está siempre presente). Wales huye hacia las reservas indias seguro de que sus enemigos irán tras él (por supuesto existe una recompensa por su cabeza). En el camino, se le van sumando una serie de personajes débiles, pero íntegros: un viejo indio Cherokee, una joven navaja y una madre con su hija (cuándo no, Sondra Locke), que van en búsqueda de su Tierra Prometida. Con este ejército de perdedores enfrentará a los cazadores de recompensas, a los Comancheros y, como era de esperar, se unirá a las constantemente agredidas tribus de Comanches. La fuerza del film, basada tanto en las notables, secas, concisas, brutales escenas de acción como en la inquebrantable fuerza moral del personaje de Wales, lo coloca entre los puntos más altos del western de los 70. *El fugitivo...* revitaliza un género que, de no ser por Eastwood, hubiera seguido el mismo camino que el de los Comanches: decadencia, agonía y extinción.

Diego Batlle

The Gauntlet (Ruta suicida), 1977

Como Harry Callahan, el detective Ben Shockley es también un *sucio*. Pero no en sentido figurado. Desaliñado, la barba sin afeitar y la botella de J.B. siempre a mano, Shockley/Eastwood no es, sin embargo, un cruzado sino un *loser*, un reventado.

Lo que diferencia a un *loser* de un *outlaw*, a un *reventado* de un *fuera-de-la-ley* es su conciencia de serlo. En *Ruta suicida* esa conciencia tiene un nombre: Gus Mally, la prisionera a la que Shockley debe escoltar —y a la que terminará por *acompañar*—. Gus Mally es Sondra Locke —la señora Eastwood en la vida real— y Sondra Locke es la chica más dura, libre y determinada —la más *hawkiana*, en suma— que el cine norteamericano haya parido en los últimos veinte años.

Tan embrollona como Katie Hepburn, pero provista de un cerebro alerta como el de Bogart y la lengua veloz (y sucia) de Cagney, al trasponer los barrotes del calabozo que la contenía, el huracán Sondra dejará en la obra *eastwoodiana* la huella de su paso. To lock: cerrar con llave. Jugando con la ambigüedad de su nombre de hombre, Gus/Locke *shockea* a Shockley, haciéndole ver a puteada limpia su verdadera condición. Al patearle — literalmente: la figura que domina el estilo *eastwoodiano* no es la metáfora, sino el ícono— los huevos, anula toda pretensión de

masculinidad autosuficiente e inmaculada, à la Gary Cooper, para devolver al héroe su naturaleza originaria de noble proscrito, en la línea de Ringo Kid de *La diligencia* (simétricamente, Gus, puta admirable, remeda a la Dallas de Claire Trevor). En el mundo de Eastwood —hasta entonces, bajo la égida de Don Siegel, cerradamente masculino— ha ingresado la mujer, abriendo la brecha de un segundo *punto de vista* sobre la figura del héroe. De aquí en más éste se verá sometido a fuertes tensiones internas que lo llevarán, con frecuencia, al límite de la autodestrucción. La peripecia de Gus y Shockley, perseguidos por la ley, los pone en la línea de las parejas protagónicas de *They Live by Night* de Ray y *Sólo se vive una vez* de Lang. A esta altura de su carrera Eastwood elude, sin embargo, el *pathos* trágico que más tarde impregnaría a *Honkytonk Man*, *Bird* y *Cazador blanco...*, prefiriendo despedirse del cine de Sergio Leone mediante una operística *cruzada* final cuya manifiesta inverosimilitud denuncia que, tras la caída de ciertas instituciones (las fuerzas del orden, la familia) toda épica restauradora es ya imposible.

Horacio Bernades

Bronco Billy, 1980

Encarnando una serie de valores pasados de moda, cantando "Todo el mundo ama a los cowboys y a los clowns", Bronco Billy y su circo miserable recorren el país. Sus marginales integrantes saludan la bandera, aman los buenos modales y les dicen a los chicos que digan sus oraciones y obedezcan a sus padres. Las órdenes de Bronco Billy no se discuten, aunque es un cabezadura de escasa inteligencia. "Para vos todo es sencillo, porque soy un cowboy que nunca salió del Oeste", le dice la sofisticada Sondra Locke (Miss Lily) al protagonista. Bronco Billy le contesta: "Nací en Nueva Jersey y hasta los 31 años vendía zapatos". Y agrega: "Soy lo que quiero ser". Este diálogo resume la película y la película resume a Clint Eastwood. Nadie ocupó como él el territorio del simulacro, sin deslizarse hacia la parodia ni la moraleja barata. Nadie construyó un circo para mostrar que ése era el lugar imaginario del sueño americano, pero que fuera del circo se construye otro que es su imagen perversa: ese afuera en el que los ricos se despellejan, los psiquiatras encarnan la locura y los policías practican un sadismo implacable. Uno de los integrantes de la troupe resultará ser un desertor de Vietnam. Bronco Billy se olvidará del patriotismo y el orgullo y se dejará humillar por un sheriff corrupto para sacar a su amigo de la cárcel. El simulacro resulta la máscara de una ética impecable, el grupo de marginales la metáfora del poder moral del cine.

Quintín

Firefox, 1982

Firefox plantea un misterio: el cómo hacer que una película cuyos personajes se desplazan a mach .5 parezca *inmóvil*, a la vez que durando 124 minutos parece *eterna*. Aquí Clint es un Harry Callahan estratosférico, que roba, secuestra o pide prestado un super caza a los soviéticos para dar una vuelta que incluye una pequeña parada en el Pentágono.

No es la primera vez que los indómitos americanos se burlan así del Kremlin. Hacia 1950, Joseph Von Sternberg puso en marcha la que sería su última película: *Jet Pilot*. Allí, John Wayne se birlaba ante las goteantes narices moscovitas no sólo un avión, sino una deliciosa camarada (Janet Leigh) que era ganada para el Duke y el sueño americano. La película era tan divertida como ridícula, lo que determinó su estreno recién hacia 1957. A veces la vemos en la tele; parece una extravagancia final y traviesa del gran Von S. Desdichadamente, *Firefox* es el anti-*Jet Pilot*.

No hay película bélica más aburrida que aquella que abunda en escenas de "altos mandos". Los rusos saben mucho de esto, ya que padecieron durante décadas films donde Stalin ganaba solo las batallas, deslizándose el índice en los mapas, ante la admirada presencia de algún lugarteniente. Pues bien, *Firefox* imita tan bien a los rusos que se hace tan plomiza como el peor film de "Comando en jefe". Freddie Jones hace un papel que le valió el premio Charles Laughton "a la actuación excéntrica" de ese año, mientras CE se escapa con el superjet. Le mandan interceptores que no pueden con él, y los jarcas soviéticos —más cuadrados que nunca— se ponen *muy* nerviosos. Y así transcurre *Firefox*: los amigos de Clint esperan radar en mano, los rusos desesperan, y el audaz piloto surca los aires; el mayor dramatismo lo da un combustible algo escaso: el jet ruso no es precisamente de la línea económica.

En toda la película, un camarada bien distante de aquella Janet Leigh fantaseada por Von Sternberg espera su turno. En su rostro se conjuga la crueldad comunista del peor adversario de James Bond o rival de Rocky. Y en Moscú se juega su última chance: manda al piloto feroz a bordo del *muletto*, un jet gemelo con el que se produce el duelo final. Y la confrontación, como toda la película, es anodina, previsible, prescindible.

Una acotación final. Buena parte de la *acción* final es vista por nosotros desde el *cockpit* del caza, en subjetiva del piloto. Además de intentar sostenerse a patriotismo puro, una petición de principio no demasiado viable desde Buenos Aires, *Firefox* remeda a un videogame. Mucho más cerca de Nintendo que de Malpaso.

Eduardo A. Russo

Honkytonk Man, 1982

“¿Por qué la noche es tan larga?, guitarra, dímelo tú...” (H. R. Chavero).

El film comienza con el regreso de Red Stovall, “el tío Red” a la paupérrima casa familiar en la depresión y sequía de los 30. El tío Red (Eastwood) sufre el mismo mal de Florencio, DHL (Lawrence), Kathie Mansfield y Enrique González Tuñón. Tío Red llega manejando con torpeza y derriba el molino. Para valorar la vida hay que intimar con la muerte. “Red Stovall es el fugaz presente. Desde el momento que aparece en escena está muriendo. Es el presente el que pone en movimiento al pasado y al futuro”, señala mi amigo Juan Esteban Lagorio en un sentido y perdurable texto sobre esta obra maestra, lo mejor que filmó Clint en su vida. A Juan le debo la epifanía de descubrir HM. Citaría mucho de sus 14 páginas para exorcizar tanta idiotéz que leo o escucho por ahí. Pero sólo cuento con 30 líneas “después de 500 años”. *Honkytonkman*, título melódico y sincopado, está recorrido por deseos de paternidad & perennidad & utopía. “El duro deseo de durar”. Y el “me cansé, supongo...” del tío Red.

Uncle Red llega mítico y legendario como Henry Fonda y más aun que Marion Michael Morrison cuando cabalgaba o corría por techos de trenes en seriales *Mascot*. “Es sólo un humano”, dirá la mamá de Whit o Hoss (Kyle Eastwood, hijo vero de Clint, acá su “tío”). *Honkytonk Man* empieza como *Viñas de ira* (*Las was del rencor*). La familia toma café, pasan hambre y deudas, sequía y polvo, sueñan con California... ¿Partirán a recolectar algodón? Tío Red parte con Whit-Hoss-Kyle y el abuelo (John McIntire) que quiere volver a su origen y morir en Mississippi. *París-Texas* y *Encrucijada* (Hill), las dos *song-movies* cooderianas se cruzan entre caminos. Como señala Juan (Lagorio), el sombrero, el auto y la guitarra son los 3 *signos* emblemáticos del film. Eastwood padre e hijo, o tío y sobrino y el anciano McIntire viajan hacia Utopía. Clint desea cantar en el Grand Ole Opry, uno de los santuarios de la música *country*. Las 3 edades del hombre. “Tuvimos sedes, tuvimos hambre, agujeros en el pulmón... una canción, buscábamos una canción...” escribía otro Juan, cantado por el Tata.

“Fue por la tierra prometida. No fue por la tierra solamente, fue por el sueño. No sólo aspirábamos a tierra, aspirábamos a sueños”, dice McIntire evocando la carrera de caballos de Hennessy y Flossie King canta: “Leadbelly nos contó qué son los blues...”

Rodrigo Tarruella

Sudden Impact (Impacto fulminante), 1983

Harry el sucio, doce años después de su triunfal irrupción a tiro limpio en San Francisco. A *Dirty Harry* (de Don Siegel) la

siguieron *Magnum Force* (dirigida por Ted Post, con guión de John Milius y Michael Cimino: delirio balístico asegurado) y *The Enforcer* (filmada por James Fargo). La cuarta aparición llevó la firma Eastwood. Luego habría más, pero detengámonos aquí.

Un poco demasiado sencilla, la trama de *Sudden Impact* transcurre entre uno y otro asesinato perpetrado en forma metódica, implacable, y *con causa*. Se trata de una cuenta pendiente: Sondra Locke fue en otro tiempo violada junto a su hermanita —que llevó la peor parte en el episodio— por una patota de repelentes pueblerinos atiborrados de cerveza y comandados por una lesbiana aborrecible, una especie de Raulito ultraviolenta y temida por el peor inadaptado.

Poco a poco caen los miembros de la banda, que no entienden por qué los están diezmando (aquello ocurrió hace mucho) pero reaccionan considerablemente. Harry y la justiciera corren peligro. Se puede ver hasta el final, pero *Impacto fulminante* manifiesta una notoria debilidad en varios aspectos. Harry Callahan jamás entregaría a Sondra a la justicia. Manejan códigos similares; él no es Sam Spade ni Hamlet: es refractario a todo dilema. Por otra parte, por peligrosos que sean los roñosos pandilleros, no hay aquí ni una pizca de las poderosas psicopatías que pululan en los otros ambientes de la serie Harry.

Más cerca que nunca de Sledge Hammer, aquí dirty Harry demuestra tener su corazoncito. En su siguiente aparición, la interesante *The Dead Pool*, ya pasa algo con una atractiva y entrometida reportera del tipo Lois Lane. No sólo de limpiar la ciudad vive el hombre.

Eduardo A. Russo

Pale Rider (El jinete pálido), 1985

El jinete pálido es *Shane* (Stevens, 1953) muy mejorado: Nene plomo admirador del héroe vs. adolescente hermosa, enamorada del héroe que, en lugar de ser una pesada como el primero, le declara su amor en

una escena conmovedora / Esposa fiel en actos e infiel en pensamiento vs. novia consciente de su deseo y amor hacia el héroe y hacia su novio / Héroe cuya virtud consiste en resistirse a la tentación y ser así fiel al marido vs. héroe que cree que puede serle fiel al novio satisfaciendo el ardiente deseo de la novia de éste para luego desearles una feliz y duradera vida en familia e irse para siempre / Plomiza y reiterada conversación entre madre e hijo “Nene, no te encariñes tanto con Shane. El se va a ir...”, etc.” vs. interesante relación de una madre y su hija enamoradas de un mismo hombre: los celos, la competencia y finalmente la comprensión, si es que esto es posible.

El jinete pálido es un western como los de antes: la parodia está totalmente ausente. Estamos frente a un western de imágenes hermosas e ideas modernas. Clint Eastwood es, tanto como lo era John Wayne, un hombre del Oeste. Basta verlo caminar, cabalgar, no hablar más que lo necesario, no hacer un gesto de más, hacer siempre lo correcto, matar sin piedad a los malvados, dirigirse con ternura, sensualidad y absoluto respeto a las mujeres para hacernos ver que estamos frente a un auténtico héroe del far west que, aunque sus ideas y conductas sean más actuales, no ha perdido nada de su magia.

¡Qué lástima que ya casi no se hacen más westerns y que queden tan pocos Ford o Hawks o Walsh por descubrir! Ya no están más John Wayne, Jimmy Stewart ni Gary Cooper. Menos mal que existe Clint Eastwood, el último vaquero de verdad.

Flavia de la Fuente



Heartbreak Ridge (El guerrero solitario), 1986

El guerrero solitario se parece a *Jardines de piedra* de Coppola. Los veteranos sargentos Highway y Hazard quieren ir al frente para enseñarles a sus soldados. Lo que en Coppola es tragedia y solemnidad en Eastwood es simulacro (como los entrenamientos en el film) y ligereza. Obviamente, el drama de Vietnam no es lo mismo que la caricatura de Granada. Menos obviamente, el sargento Highway y el director Eastwood son casi la misma persona: dinosaurios individualistas, sobrevivientes que siguen insistiendo con lo mismo, frente a un nuevo mundo tecnocrático e impersonal que promete barrerlos del mapa. Hazard vive un maduro romance con una intelectual. Para Highway, como siempre, las mujeres son un misterio y vive leyendo revistas femeninas para reconquistar a la suya, que atiende un bar. *El guerrero solitario* se parece más a *La legión invencible* de John Ford. Highway, como el capitán Brittles (Wayne), quiere cumplir su última misión antes de retirarse. A ambos les falta la mujer y saben que son el último de su especie. Ford e Eastwood rondan los 55 cuando filman sus películas, la edad de sus personajes. También saben que son los últimos y que no quieren irse. Para Ford es una cuestión seria y nostálgica. Para Eastwood, es igualmente seria. Por eso lo muestra como una parodia, que es como sus contemporáneos ven al cine popular.

Quintín

Bird, 1988

En el momento del estreno de *Bird* conocía varios films de Eastwood y algunos solos de Charlie Parker. Cuando la cámara del autor realiza una panorámica y toma la figura encorvada de Whitaker-Parker se confirma que estamos ante una película contada desde el jazz y no sobre el jazz. Claro, son los primeros minutos del rompecabezas que nos mostrará la vida de un músico de este siglo dentro de una narración atípica para las biografías sobre personajes a que nos acostumbra la complacencia de buena parte del cine norteamericano. Eastwood no sólo muestra, arma y desarma su material, sino que se atreve a opinar sobre Parker. Elige su punto de vista, reaccionario por momentos, condenable desde su mirada de blanco, como no entendiendo las adiciones del genio, pero comprometido en cada paso cansino de su personaje, en cada actuación en vivo, en cada “viaje” vía jeringa. Semejante visión de Eastwood sobre el jazz provoca que *Bird* sea un film experimental, fragmentado en secuencias de corta duración, provisto de raccontos anunciados por un platillo anterior al sombrero de los Coen, y recargado en la concepción interior del matrimonio Charlie-Chan. Con *Bird*, Eastwood rinde cuentas a sus aficiones jazzísticas controlando cada uno de los planos, como si tras las cámaras no estuviera un director norteamericano, como si el fracaso comercial que tuvo la película sólo fuera un trámite lógico ante la creación de un film libre. Como si se tratara de un solo de saxo de Parker, libre y de inusitado vuelo. Eastwood elimina la identificación con el personaje al centrar el relato desde Chan, modificarlo hacia Charlie, reinvertirlo con la aparición de Red Rodney y volver a capturarlo en cada uno de los rincones de cualquier night-club donde actúa y hasta se inmola el músico. En ningún momento mitifica ni tampoco introduce la falsa culpabilidad bañada de espectáculo que nos ofreciera Stone con Morrison. Una historia contada desde adentro del jazz que inicia cada uno de sus capítulos con un saber difícil de encontrar en el cine de estos días. Por ejemplo, si en el año 2050 alguien quisiera acercarse al jazz, bastaría que conociera el film de Eastwood. Hoy en día, vuelvo con placer a revisar otros films de Eastwood y creo reconocer con facilidad un solo de Parker.

Gustavo J. Castagna

Bird, 1988

Pájaro disecado no madrua y tampoco anochece. “Todo pájaro vuela perseguido por otro” (Cardenal, Ernesto). El elogiado solo de Erroll Garner para el Cool Blues de Parker era una premonición de *Bird* desde la neblina loca del comienzo. *Bird* me entristeció con una tristeza de blues, en lugar del esperado *be-bop*. *Bird* es correcta, nocturnal y tramposa, fracasada tarea houstoniana (ver Lautrec, *Moby Dick*, Lowry), caída del ave como ícaro *heavy*. ¡Ah, los “grandes temas”: *Razones de la caída*: 1) correcta, fría y pragmática *Bio-Music/Life of a genius*. El fuego dionisiaco de Parker envasado, pasteurizado y compactado para *middle class* y visión *Reader's Digest*. Pasen y vean, Ladies & Gentl', el sufrimiento genial en acción, los monstruos ardiendo: el sordo Beethoven tirándose de

los pelos... *Mad Vincent* cortando su oreja y peleándose con Gauguin... El pájaro nochero vaciando el botiquín de pastillas, discutiendo con Dizzy en un descanso entre dos jeringas...! Feroz reconstrucción de época + notables actuaciones = museo de cera (negra).

2) Fraude musical en un film presidido por la música. El arreglador Lennie Niehaus recortó algunos solos de CP del resto, desfigurando completamente obras, ejecuciones y contextos. Los actores y músicos miman sonidos truchos. Una operación de injertos & manipulación digna de la CIA Serie Negra *in Cool-War of Jazz*. “Música porque sí... música vana...”

3) Un apabullante “mensaje” de moralina antidroga, estilo publicitario anti SIDA o contra el tabaco. Los más acérrimos enemigos del cine “mensajístico” alabaron la película sin mosquearse. Demasiado monserga machacona. *Razones del vuelo (corto)*: imperecederas presencias de Forrest Whitaker & Diane Venora (Chan, la mujer de Parker), fuegos enamorados de la eternidad; hallazgo de sutil extrañeza: la primera parte del film transcurre en la más absoluta oscuridad; una buena secuencia: Parker “cuesta abajo” fracasando ante —y entre— inarmónicos nacientes rockeros. Grande, Eddie Carfagno.

Bird es la antítesis de la vital *Round by Midnight*, de Tavernier, cuyo ritmo crece con “materia espiritualizada” de Dexter Gordon, realidad y mito tras la Utopía musical. El más jazzero de todos los cineastas, John Cassavetes, jamás hubiera siquiera pensado esta empresa. Más sabio, toda su vida descubrió fuegos y vidas parkerianas en anónimos *losers* entre la neblina. Los mitos no se domestican, Clint. *Bird* es “el bronce que sonrío” de Charlie.

Rodrigo Tarruella

White Hunter, Black Heart (Cazador blanco, corazón negro), 1990

Eastwood director filma a Eastwood actor que hace de director. Este último no es Eastwood, sino John Huston, más preocupado por cazar un elefante que por hacer una película. El personaje es un aventurero, un liberal y un frívolo. Reflexión en voz alta sobre el cine, la libertad y la ética, mirada de Eastwood sobre su propia obra. El cineasta que mejor manejó la cuestión étnica, el desprecio y la convivencia pasa por el continente africano sin una gota de pintoresquismo, sin el menor matiz de condescendencia, con la misma naturalidad y autonomía con la que siempre miró su país. El director de ficción comparte su espíritu libertario pero su conducta flaquea al dejarse llevar por el narcisismo y la irresponsabilidad. Cuando la tragedia lo alcance comprenderá que su deber es cuidar de sus personajes, únicos seres a los que un artista puede cambiarles el destino. Una de las dos miradas más lúcidas que el cine se haya permitido sobre sí mismo. La otra no me la acuerdo.

Quintín

The Rookie (El principiante), 1990

Enésima variante del policía interpretado por Eastwood. Esta vez es un polaco que, como es la costumbre de la casa, tuvo una vida anterior como corredor de autos. Pulowski es, como otras veces, una caricatura de Harry. Tan caricatura que, al final, asciende de grado (Callahan no lo hubiera permitido). Pero, además, es un personaje casi secundario, alrededor del que giran las imágenes más vertiginosas y violentas de todos los policiales de Eastwood: persecuciones de coches, explosiones, tiroteos. La pareja de malos —Raúl Julia y Sonia Braga— tiene encanto, inteligencia y valor. El lema de Julia es “improvisar”, exactamente el consejo que el sargento de marines les daba a sus soldados en *El guerrero solitario*. Charlie Sheen es un chico rico que se hace hombre aprendiendo a despreciar el dinero (dos millones de dólares se vuelan al diablo como indicando que a Eastwood le importa un comino el fracaso de sus películas anteriores). En una de las escasas escenas eróticas de toda la filmografía, Braga lo viola a Eastwood para demostrar, una vez más, el poder de las mujeres y el miedo reverencial que les tiene el director. El feminismo no para ahí: Braga salva a su compañero en el momento más difícil, la novia de Sheen —una verdadera mosquita muerta— liquida a un asaltante de un balazo en la espalda y cuando Sheen deja de ser un principiante, su lugar lo ocupa una mujer (mejicana). En una escena clave, Sheen no se anima a tirar sobre Braga desarmada. Alrededor de ese momento interminable —en el que uno desea que apriete el gatillo, comprendiendo al mismo tiempo que no es fácil y sospechando que se trata de una vida— se construirá la fábula moral de una película mucho más ambiciosa: *Los imperdonables*. El cine de Eastwood es un arte combinatorio. ■

Quintín



Las personas a las que realmente les gusta el fútbol no ven partidos cada cuatro años, en los mundiales. Pasan por un baldío y se quedan mirando el picado para ver quién la mueve y quién no. El apasionado del cine de estómago fuerte tiene una relación similar con el terror. Aquel encandilado por las imágenes en movimiento se prende ante un torpe monstruo que se arrastra babeando o una sombra que aparece amenazante. Es que el terror es el cine en estado puro, que no pide permiso ni da justificativos. Es el cine y éste es su dossier.

Sobre su status y su fundamento, sobre la diferencia entre terror y horror, nos explica Marcelo Gabriel Burello en su nota. Toma como modelo del cine al terror y como modelo de terror la película de Carpenter, Príncipe de las tinieblas.

En los últimos treinta años la tendencia del terror cambió. Lo que era sugestión se hizo ahora visualización directa. De las sombras de Cat People pasamos a los miembros mutilados y las cabezas que estallan. Del arte de Tourneur a los efectos especiales de Tom Savini. Silvia Schwarzböck

analiza esta última forma de horrorizar relacionándola con la cinefilia y la revolución industrial.

Para terminar el dossier elegimos 24 terroríficas películas; no las mejores —aunque quizá muchas lo sean—, ni las más famosas —hay ilustres desconocidas—, sino las que, juntas, dan un panorama de la historia del género. En la inevitable elección quedaron afuera sagas importantes —Freddy, ya tratado en nuestro N° 6—, fanatismos personales —Cuando cae la oscuridad de Kathryn Bigelow— y los más recientes sucesos —El silencio de los inocentes y Henry—. Una caminata por estos crujientes veinticuatro escalones dará una idea al novato de la prosapia del género.

Cae el día. Ya debemos irnos. Pero con las primeras sombras, bajo la luz enfermiza de la luna, junto al canto breve del búho y el aletear ciego de los murciélagos, volveremos. Somos los bandidos del cine, las huestes del mal gusto. Los defensores del Terror.

Gustavo Noriega

Reino atroz, príncipe tenebroso

Príncipe de las tinieblas de Carpenter, como paradigma del cine de terror

por Marcelo Gabriel Burello

El valle de las sombras

Andrew Tudor ha escrito que los tres únicos verdaderos “géneros populares” del cine son el western, el cine de gangsters y el cine de terror. Quería decir, con esto, que eran los tres únicos géneros cuyas estructuras habían logrado ser plenamente aceptadas por la conciencia humana, ganando así una efectividad asegurada. Notamos, a primera vista, que el “prestigio” actual de dichos géneros no es sin embargo equitativo: mientras que los dos primeros han logrado un cierto reconocimiento como miembros de la “cultura alta” (pensemos en John Ford y en la saga de *El Padrino*, atiborrados de premios y de comentarios), el cine de terror no ha trascendido aún de su

generoso status fantástico y pasatista, tanto en el terreno estético como en el campo intelectual.

Quisiéramos encontrarle una explicación al “desprestigio” cultural —por cierto, no comercial— del terror (ya dado de por sí en la literatura), quisiéramos saber por qué la bella personificación de la Muerte en *El Séptimo Sello* es necesariamente más seria y más aplaudible que la ominosa criatura de *Alien*. Nos gustaría creer que se debe a que dado que el terror siempre trata sobre “lo otro”, sobre lo extraño, sobre la alteridad que se opone a los presupuestos de nuestra cultura, se sigue de ello que sea considerado a su vez “lo otro” dentro del arte mismo; pero tan kantiano razonamiento no nos satisface. A “lo otro” se

le teme, y no es miedo lo que los académicos sienten cuando se refieren al terror, sino desdén. ¿Pero acaso la falta de explicaciones no es, después de todo, un elemento esencial del género?

Asimismo, quisiéramos poder poner en claro de una vez por todas de qué hablamos cuando decimos “terror” y “horror”. Podríamos pensar inicialmente en un gran género “fantástico”, que siempre presenta una alteración de lo real y que siempre genera asombro y dudas en su lector o su espectador. Y después podríamos hablar de esos dos subgéneros hermanos: el terror y el horror, diferenciables a partir de la sensación que generan en el receptor. El terror provoca miedo y angustia; el horror, repugnancia y dolor. En esto debemos ser claros, aun a riesgo de ser simplistas (después de todo, dichas sensaciones bien pueden entrecruzarse): películas como *La caída de la Casa Usher* y *El enigma de otro mundo* (ambas versiones) se inscriben de lleno en el terror; películas como *El abominable Dr. Phibes* y *La mosca* (versión Cronenberg), pertenecen al más puro horror. La frontera es ciertamente confusa y, lógicamente, no pasa de ser una mera abstracción que facilita el análisis, pero no por eso deja de revestir interés.

El Príncipe de las tinieblas

La década del 80 ha significado sin duda alguna el apogeo del terror y el horror cinematográfico. El período comienza con *Alien* (1978), film perfecto por donde se lo mire, y comienza a declinar hacia el 90, cuando las sagas —con *Martes 13* y *Freddy Krueger* a la cabeza— se van expandiendo como un tumor cancerígeno, extrayendo hasta la última gota de una naranja ya medio seca. Los éxitos de recaudación, la creación de un mercado de fans y la abundancia de escritos, espacios televisivos y festivales sobre el tema son las manifestaciones palpables del apogeo; y casi al mismo tiempo, surgen los primeros síntomas del lógico agotamiento de los recursos usados hasta ahora: al fenómeno ya señalado de las sagas (no exclusivo del terror/horror), se le suman las numerosas remakes de viejos clásicos (al momento de escribir estas líneas, Coppola lanza su *Drácula*, Clive Barker proyecta una versión de *La momia* y Carpenter considera *El monstruo del pantano*), las cruza con el género de la comedia, la subespecie denominada gore, el así llamado “cine-basura” (la antigua clase B, pero sin preocuparse por ocultar la pobreza), las parodias, la hiperabundancia de efectos especiales, la exageración del horror hasta los límites del mal gusto, la repetición de esquemas (*Split Second* termina como *El enigma de otro mundo* y *Alien³* termina como *Terminator 2*), etcétera.

Se sabe que el barroquismo y el exceso marcan la declinación de una corriente artística. Esto implica que dicha corriente tuvo alguna vez un auge, e implica también que debe haber un cierto número de obras que resumen y representan sus logros concretos, de modo tal que al examinarlas, comprendemos la base de ese auge. En el caso del cine de terror, podemos elegir sin vacilaciones a *Príncipe de las tinieblas* (1987) como modelo sintético y representativo de lo que fue la década de oro del género.

Ya todo un clásico de John Carpenter (también autor del guión, bajo el sugestivo pseudónimo de “Martin Quatermass”), *Príncipe de las tinieblas* es, ante todo, un verdadero film-catálogo del terror. Nada hay en esta película que esté de más o que sea gratuito; nada, asimismo, que falte o esté de menos. El genio de Carpenter la ha dotado de un aliento propio y terrible, angustiante

siempre, onírico a veces. Ensayemos una somera enumeración de ciertas ideas centrales del film, a la par que lo pensamos no sólo ya como un modelo de cine de terror, sino como un modelo de cine en general.

A pesar de sus muchas posibilidades, el cine es un arte esencialmente narrativo. En *Príncipe...*, lo importante es saber si Satanás triunfa o no; no hay otra posibilidad: el final está implícito en el comienzo mismo y es absolutamente binario. En esto, las películas de terror se parecen más al cuento que a la novela. El énfasis está puesto en el desenlace, y hacia su resolución apuntan absolutamente todas las acciones. Es cierto que Carpenter incluye una historia de amor, pero no es menos cierto que al comienzo la usa como un dilatador temporal, y al final se vale de ella para “rematar” la película.

El cine es un arte, el arte es un artificio. “Lo real” de una película no condice con la realidad. En *Príncipe*, prima la más pura irracionalidad. Las computadoras no sirven para nada, y el Diablo es un líquido verde encerrado en un frasco. El espectador padece una suspensión total de la incredulidad (intensificada por el hecho de que lo que está en juego es la humanidad entera). Carpenter nunca pierde el tiempo en ponerse a explicar lo inexplicable: lo irracional del film está justificado por el film mismo, los personajes lo creen. El secreto está en la puesta en escena y en la trama: ciempiés y linyeras esquizoides bien pueden ser un presagio de Satanás, si es que la lógica interna de la obra lo dice así.

Los diálogos pueden ser muy buenos y útiles, pero el realizador piensa en imágenes. El lenguaje es simbólico, pero la imagen es analógica: se parece a la cosa que representa. Los grandes momentos de *Príncipe* son puramente visuales: un cuerpo invadido por insectos en el medio de una calle, la mano del Demonio emergiendo de un espejo...

Pintura y foto nos hablan de un pasado; el cine, gracias al movimiento, nos lleva a un presente. Como en *Asalto al Precinto 13* y *El enigma...*, Carpenter apela a la técnica del lugar cerrado, enclaustra al espectador en un lugar del que no puede salir, y dentro del cual, a su vez, está el enemigo. Esta tensión espacial tiene una correlativa tensión temporal: tenemos información antigua sobre Satanás, y tenemos información sobre el futuro; nuestro presente es lo que decide. En *Príncipe*, “sobra” el tiempo (queremos que todo termine de una vez) y “falta” el espacio (no podemos movernos).

Por último, el “arte por el arte”, el “relato puro”, no existen. El artista puede renunciar a hacer explícita su opinión sobre la propia historia o sobre su significado, pero cada cosa que hace lleva implícito el germen de esa opinión. En *Sobreviven*, Carpenter expresa una reflexión social y moral; en *Príncipe*, se apoya en una idea fundamental del arte fantástico: las cosas no son como el Hombre piensa que son, con la razón y la lógica jamás podremos comprender el universo.

Ironía curiosa, sí, pero no desprovista de oscuros significados culturales, la de que el cine de terror haya vivido un momento de gloria sin que se hayan resuelto, sin embargo, las contradicciones y las confusiones sobre el lugar que ocupa dentro de la esfera del arte. Verdadero príncipe de las tinieblas, sigue y seguirá siendo también un enigma de otro mundo, de un mundo acaso mejor, o por lo menos no tan “lógico”. ■

El cine después del gore

por Silvia Schwarzböck

El gore: una historia breve. En los años 60 Herschell Gordon Lewis inventa el gore, un cine de horror explícito y truculento. Sigue el modelo del porno, sólo que sustituye el sexo por sangrientos asesinatos y destripamientos. Su objetivo es mostrar lo que el público nunca pudo y siempre quiso ver: el proceso “real” de la muerte de la víctima y no la mera acción —generalmente insinuada— de su asesinato. La técnica del gore es la misma del kitsch: la reiteración del estímulo; de ahí que su mensaje sea redundante y por redundante resulte “inefectivo”. Como el espectador no tiene nada que descubrir, ya que todo es explícito, aun la grotesca figura del asesino, el cambio de registro no asume funciones de conocimiento, sólo interviene para reforzar el estímulo, siguiendo la regla de que un estímulo ayuda al otro por medio de la repetición y la acumulación. La inserción episódica se convierte en norma para lograr el efecto de acumulación de estímulos, que van desde el descuartizamiento iniciático hasta el banquete caníbal. Cuando H. G. Lewis filma *2000 Maniacs* (1964) como continuación de su gran éxito *Blood Feast* (1963), en el que había un solo maniático caníbal, la multiplicación de situaciones análogas lleva al límite la inverosimilitud de la ficción caníbal como un guiño humorístico con un público que no podría creer ya desde el título que se trate de un film de “horror”. Si se multiplica así el número de caníbales es porque el efecto buscado con la reiteración del estímulo es el humor.

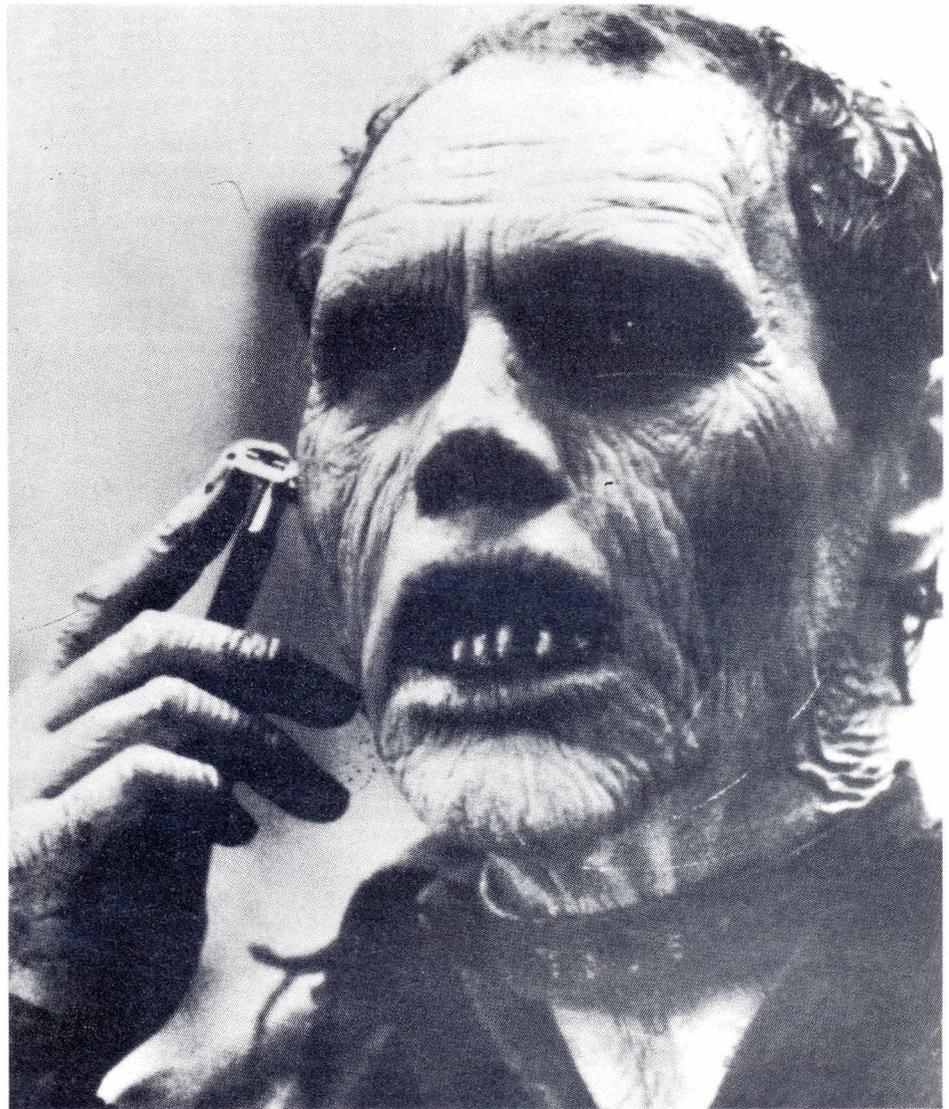
En el umbral de los 70 el gore será instrumentado cinéfilamente: George Romero iniciará una nueva perspectiva con *La noche de los muertos vivos* (1968), al recrear una atmósfera pesadillesca propia del cine B de los 50. Su intención no estaba lejos del arte pop: introducir “mensajes” en productos de consumo (Romero, como Andy Warhol, provenía de la publicidad). Para eso, hace desaparecer el humor y la ironía propios del género creado por Lewis. Por entonces, el canibalismo era sólo una excusa para enlazar argumentalmente las masacres. A partir de ahora, se reciclará la figura del caníbal para “mostrar la sociedad”: el caníbal ejerce miméticamente el canibalismo que pondera una sociedad individualista basada en la libre empresa (se anuncia el “fin de fiesta” de los 60). No sujetándose a otra ley que a la propia, reproduce paradójicamente el sistema que lo ha generado. Como siempre, el “monstruo” aparece como una construcción a partir de elementos conocidos —y reconocibles para el público— sobre el cual su creador (en este caso, la sociedad) ha perdido el control. No es casual que los nuevos directores de “horror explícito” incorporen el gore sin asumirse como realizadores de gore y sin reconocer la herencia de H. G. Lewis —con la excepción de John

Waters—. A la hora de justificar la presencia del gore en sus películas presumen de sus “pasados intelectuales” y cinéfilos y se definen como “documentalistas” de la nueva realidad social. El mismo Romero es quien mejor interpreta el cambio de década: es “el fin de la contracultura” —entre otros—. Sólo queda margen para un “discurso realista”. Lo que sigue es el proceso de restauración de valores “antropófagos”, justificada tanto en la lucha contra un enemigo “externo-interno” como en la necesidad de estimular la iniciativa individual para el crecimiento. Este proceso se había empezado a advertir con el estancamiento del crecimiento sin precedentes que vivió la economía de los países más desarrollados después de la segunda posguerra hasta 1967. El estancamiento se pone definitivamente de manifiesto con la crisis petrolera del 73. El consumismo —uno de los comportamientos colectivos más característicos del período previo a la decadencia— se convertirá en uno de los temas predilectos de Romero, para el cual incluso “patentará” una figura que hará época: el “zombie”. Al año siguiente de su estreno, *La noche de los muertos vivos* era una película de culto. Un año antes había sido destruida por los críticos. Pero no fue la exégesis tardía de sus pretensiones intelectuales lo que hizo posible su legitimación, sino el fenómeno mismo que se conoce como “cult”. De hecho, la mayor parte de las películas gore se convertirán en “cult movies”. El “cine de culto” aparece en un contexto donde la sincronicidad entre pasado y presente es posible gracias a los medios masivos de comunicación. Pero no es suficiente. El culto se constituye a partir de una lectura extemporánea de un film incomprendido en su momento por “demasiado bueno” o “demasiado malo”. Se advierten anticipadamente sus proyecciones futuras, imposibles de valorar por el público en su momento de estreno. Por eso, descubrir películas de culto se vuelve el principal ejercicio cinéfilo. Sea una película muy original o una “basura”, en ambos casos se trata de transgresiones al código de lo ya visto y se necesita poder ver la obra “fuera de contexto”. Los críticos cambiarían progresivamente su actitud respecto del gore, pero al hacerlo ya nunca sabrían si rescataban el último tesoro de la contracultura o de la cultura, porque la evolución del género coincidió con su paulatina asimilación por parte de la gran industria. El desaliño en la producción, el bajo presupuesto, el carácter grotesco de los personajes, interpretados por actores desconocidos, se vuelve la mejor carta de presentación de los nuevos directores (Wes Craven, Tobe Hooper). La absorción del gore por la gran industria se da con el protagonismo que empieza a tener el maquillaje en las películas de terror. En los años 60 el maquillador era el

único “autor” dentro del gore: su sello personal era más fácilmente reconocible que el del guionista o el del director. *El exorcista* (1973) de William Friedkin y *La profecía* (1976) de Richard Donner son dos antecedentes que muestran que el “giro a lo truculento” del cine de terror tomará las formas estéticas del gore. El primer acercamiento al gore será estético y no temático: las encarnaciones humanas del Anticristo forman parte de una tradición del “terror metafísico” que poco tiene que ver con los vulgares caníbales del gore. La renovación del género pone el acento en la construcción cada vez más verosímil del “monstruo”. El maquillaje disfraza su “humanidad” hasta volverla irreconocible, para que el público no se identifique con él. No obstante, la analogía con lo humano es inevitable; está presente aun en deformaciones llevadas al extremo: *Alien* recuerda la hibridez humano-animal de las pinturas de Francis Bacon, pero ya entramos en el dominio del “terror tecnológico” logrado por los efectos especiales. Esta tendencia coexistirá luego con aquella que sustituye al “monstruo” por el psicópata. En el caso del psicópata, no se esconde su “humanidad” con la deformación del cuerpo, porque la “deformación” está en la mente.

El paso definitivo en la asimilación del gore por la gran industria se da en 1980, cuando Sean S. Cunningham vende a la Paramount los derechos de distribución de su film independiente *Viernes 13*. Esta asimilación ya no será solamente estética, sino directamente una conversión y legitimación del género: a partir de ahora, las nuevas gore “legales” no sólo imitarán la estética del “mal gusto” (el kitsch sangriento de los 60), sino también su esquema narrativo originario (asesinato + escena de transición + asesinato + ...), que había sido tomado del porno. Aunque los directores gore puedan justificar la venta del gore a los grandes estudios como una legitimación de una manifestación contracultural, lo que hizo la industria fue invertir en una manifestación cultural que se producía con escasos recursos y bajos presupuestos, pero que lograba grandes éxitos comerciales en circuitos paralelos a ella.

El gore se vuelve “cinéfilo”. A partir de los 70 la cinefilia se volverá una “marca de autor” en el gore. El uso y abuso de la cita también en el gore será una constante. ¿Por qué la cita en el gore?, la cita impide la catarsis, por eso el gore es consumido por los cinéfilos como “gore” y no como cine de “horror”. El efecto de la cita es la neutralización de su contenido. De lo contrario, la literalidad de un descuartizamiento sería insoportable y el gore se confundiría con el hardcore. Ahora bien, en la película no hay una contraseña al espectador de que se están “abriendo comillas”: la percepción de las “comillas” depende exclusivamente de su saber cinéfilo. Por eso, el



gore está presuponiendo un público “iniciado”, con un gusto “preformado”, que antes sólo habría pretendido el arte experimental o de vanguardia. La cinefilia aparece como una posibilidad de resistencia ante la mirada ingenua que pretende el cine “de industria” —que ahora ha absorbido también al gore— aun cuando está reproduciendo una misma fórmula. El éxito del gore “legal” afirma y confirma el nacimiento de una nueva sensibilidad estética bastante más arcaica y propiamente “posmoderna” que, conociendo ya la historia contada, permanece indiferente al contenido y se dedica solamente a disfrutar la repetición y sus mínimas variaciones. En este contexto, la cinefilia aparece como un saber “erudito”. Habría que ver hasta qué punto la “cultura de la cita” no funciona también aquí como una reacción irónica contra la cultura de la repetición serial, cuando con ésta se pretende la ingenuidad frente a lo repetido.

El gore después de la “muerte del gore”. Para el dadaísmo, todo lo trascendental se convertía en basura: ya entonces, los objetos de consumo y el desecho industrial tenían jerarquía artística. Lo que hará el posmodernismo —que nunca llegó a ser un auténtico “ismo”— será retomar el “marginalismo” del pop —la exaltación del objeto de consumo en conexión con los mass media—, del kitsch —la imitación del “mal gusto”—, del punk —el “collage” a partir del desecho—, del dark —los héroes-antihéroes melancólicos—, y articularlo, simulando la estructura de los movimientos de vanguardia. Para

lograrlo, presentará el reciclaje del entorno como si fuera una revolución contracultural. Gore y posmodernismo se van a cruzar inevitablemente. Directores como David Lynch o Sam Raimi —principalmente este último— se acercan al gore tratando de incorporarlo intertextualmente a una estética “posmoderna”. Aun cuando Raimi hace expresamente cine gore (casos *Evil Dead 1 y 2*), los descuartizamientos de los demonios forman parte de una retórica de lo explícito y del exceso aplicadas a un modelo de terror más bien clásico. En *Darkman* (1990) multiplica los elementos tomados de la tradición (fundamentalmente del cine de género de los 30 y 40) y los incorpora a una narración que sigue el ritmo del comic. El film muestra la transformación psíquica de un hombre a partir de su deformación física. Más allá del tema —que podría compararse con “el” tema de Cronenberg—, se trata de un magnífico ejercicio de cinefilia deliberadamente posmoderno. David Lynch incorpora algunas escenas “gore” (la oreja cortada en *Terciopelo azul* o el desmembramiento del cuerpo de Bobby Perú en *Corazón salvaje*), pero siempre como recursos visuales que explicitan la violencia de personajes siniestros que parecen surgidos de una pesadilla. La deformación del cuerpo —excepto en *El hombre elefante*— refleja el lado oscuro del personaje. Aunque en *Twin Peaks* aparece “Bob”, una figura híbrida entre lo animal y lo humano (la influencia de Bacon es públicamente reconocida por Lynch), se trata de un demonio que encarna el lado oscuro de cada personaje que posee. También en el caso de Lynch, el gore es un recurso expresivo más que se incorpora a su “estética onírica” junto a otros elementos tomados de otros “géneros” que él busca “destruir” y reconstruir.

David Cronenberg: un autor “post-gore”. Quien alcanza la categoría de “autor” dentro del gore es David Cronenberg. En lugar de emplear sus posibilidades estéticas, lo que hace Cronenberg es generar una nueva estética “gore” a partir de sus propios temas. Según él, “el único tema verdadero del cine de terror es la muerte, que es algo que está vinculado a la misteriosa relación que existe entre la mente y el cuerpo... o entre la materia animada y la inanimada”. A partir de influencias más literarias que cinéfilas, pretende crear un “nuevo género” —más allá de lo que haya o no logrado aún—. Tal vez ese género virtual sea el “horror psicósomático” que se insinúa hasta ahora en toda su obra (ver *El Amante* Nº 8). *Pacto de amor* (1988) es la obra maestra de la estilización del gore: ¿qué hay de gore en esta película? El material quirúrgico sádicamente antianatómico expuesto ya desde los títulos junto a dibujos de disecciones humanas y de gemelos siameses, el color rojo de los guardapolvos de médicos y enfermeros de la clínica Mantle, son elementos que revelan la mutilación corporal que domina toda la película y se consume en el final. La única escena literalmente gore es el sueño de Beverly, en el cual Claire separa a los gemelos. La relación mente-cuerpo vuelve a aparecer. Los Mantle son ambos ginecólogos de mujeres estériles. Para ellos, la belleza y la fealdad, lo atractivo y lo monstruoso, están siempre en el interior de los cuerpos. El gradual deterioro del decorado —el departamento de los gemelos— traduce el proceso de transformación psicósomática de ambos, que se da a través de las drogas, tema que retomaría en su última película, *Festín desnudo* (1991).

El gore en el mundo de la mente. Cuando Charlie Meadows le dice a Barton Fink que ambos pertenecen al mundo de la mente, está hablando de una relación que en principio no puede parecer evidente. Con la figura del psicópata que mutila a sus víctimas y, en general, exhibiendo de manera inédita el cuerpo fragmentado, el cine actual da cuenta de una situación también inédita: la desvalorización del cuerpo como herramienta de producción. El trabajo industrial siempre tuvo como meta su propia abolición. Los horrores del maquinismo fueron sufridos en nombre de la futura sustitución de la fuerza corporal por la automatización de la producción. Pero cuando los movimientos del cuerpo humano se convierten en accesorios de maquinarias dirigidas electrónicamente, los procesos del trabajo se enfrentan por anticipado al hecho de que desaparecerán sin dejar huella. Así, en la etapa terminal del trabajo físico, el cuerpo vivo aparece tal como lo concibió la medicina moderna desde un principio: como un cuerpo virtualmente muerto, infinitamente manipulable. Desde que la medicina comenzó a ocuparse de la salud del cuerpo con fundamentos científicos, se basó en la disección de cadáveres para comprender la constitución del cuerpo vivo.

Ante una posible desaparición del trabajo físico, el cuerpo aparece como el lugar para la “fiesta”. Pero, paradójicamente, el cuerpo perfecto para la orgía es el que responde al modelo que reproduce el mundo de la imagen: un cuerpo “trabajado” para lograr la “proporción divina”. Un antecedente de la exhibición del cuerpo fragmentado es la exhibición fragmentaria del cuerpo en los primeros planos de las películas porno, donde el cuerpo está explícitamente mostrado como lugar de placer y donde la orgía se convierte en un tema excluyente. El hardcore como género perverso anticipa el gore como género aceptado, que hará de la mutilación su “tema”, llevando a un grado extremo la simulación. El gore aparece en los años 60, justamente cuando el cuerpo —aún integrado a la producción, pero en época de abundancia— se permite participar de nuevas experiencias.

El desplazamiento del trabajo corporal implica que la producción estará regida definitivamente por los criterios de la inteligencia especializada al servicio de la rentabilidad. El “yuppismo” es no sólo la consecuencia, sino la apología de este proceso. Ante esta situación, el culto adolescente de los psicópatas aparece como un aspecto de la identificación con la marginalidad que cabe a la nueva clase improductiva de la sociedad postindustrial. Al obedecer únicamente a su propia ley y transgredir todas las convenciones morales, el psicópata se convierte en una figura marginal y “maldita”. Como transgresor, está cuestionando el control institucional del cuerpo, cuando el trabajo se ha vuelto una cuestión de la mente. Pero, de alguna manera, el psicópata no es un marginal —la mutilación procede con el cuerpo vivo como si fuera ya un cuerpo muerto; el canibalismo se mimetiza con los valores que pondera el sistema—. De alguna otra, el “yuppie” es un intelectual —aunque lo sea fragmentariamente, por su especialización—. La identificación adolescente tiene una inimaginable dosis de anticipación. El éxito de los psicópatas en el cine adelanta la visión extramoral del cuerpo improductivo. Sin duda, intelectuales y psicópatas tienen en común el mundo de la mente del que hablaba Charlie Meadows. ■

24 películas de terror

Nosferatu

(Murnau, 1922)



Nosferatu es el agujero negro donde se abisma ese malentendido duradero denominado "cine expresionista alemán". Obra de uno de los genios más misteriosos del cine, F. W. Murnau, nos sumerge en la noche oscura del Romanticismo alemán. Sus personajes se animan según aquella lógica de autómatas y se desplazan por un espacio tanto o más terrorífico que el vampiro interpretado por Max Schreck (acaso el más siniestro de la historia del cine). A la inversa de

otros films alemanes del período mudo, *Nosferatu* remite más a una organización musical que pictórica. No es inocente su subtítulo: *Una sinfonía del horror*. La cadencia de sus sucesos provoca espectadores en trance, invadidos por un horror que es destilado por la proximidad del Mal, que poco a poco se asoma en una pantalla organizada según un juego inestable de luces y sombras. No es puro miedo a ser destruido, sino el descalabro ante algo maligno y sobrenatural.

A 70 años de su estreno, ver *Nosferatu* es tarea ardua. Ignoramos la versión original; vemos copias de copias restauradas, a través de latas deterioradas o alguna apurada edición en video, sonorizada de modo inaudito (preferiríamos inaudible). No obstante, a través de su espacio plástico no decorativo (como el del caligarismo) el vampiro avanza y estremece cuando, como Harker, pasamos el puente y los fantasmas vienen a nuestro encuentro.

Eduardo A. Russo

Freaks

(Fenómenos, T. Browning, 1932)

Quintaesencia del film maldito, *Freaks* infringe uno de los tabúes más celosamente custodiados por el establishment cinematográfico: todo puede ser mostrado, hasta lo peor, siempre y cuando no se vea demasiado real. Los protagonistas de *Freaks* son auténticos malformados cuyo aspecto de grotesca mueca de la Creación aún hoy impresiona. Una larga cadena de prohibiciones condenó al



film al purgatorio de las salas-sucubo de la calle 52, hasta que un tardío deshuelo europeo en los años 60 elevó finalmente a la condición de clásico. que le corresponde. Del mismo año que *Las Hurdes*, con la que comparte una vocación por lo natural-siniestro, allí donde Buñuel remueve la llaga Browning halla una cualidad beatífica (habrá que aguardar más de cincuenta años, hasta *Máscara* de Bogdanovich, para que el cine recupere ese feeling). Los monstruos de *Freaks* son puros como ángeles, mientras que los "normales" se revelan como los verdaderos monstruos. A la hora del odio, esos ángeles serán atroces. En otras manos, esta historia de *amour fou* de un liliputense, arrastrado a la humillación y casi a la muerte, habría sido el colmo del ridículo y la ramplonería. Browning, asistente de dirección en *Intolerancia*, es, como Griffith, anterior a la pérdida de la inocencia. Aún cree. Milagro de la fe: *Freaks* es una de las obras más puras, conmovedoras —digámoslo de una vez: una de las más sublimes— que el Cine haya dado jamás.

Horacio Bernades

Cat People

(La mujer pantera, J. Tourneur, 1942)

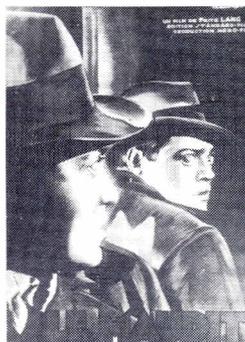
Cuando el género todavía permitía productores como Val Lewton, directores como Tourneur y fotógrafos como Musuraca, era posible *Cat People* y su sabia economía de clase "B", su perfección de encuadres nunca perfeccionistas y su inquietante juego de luces y sombras. Realizada por la RKO, una productora de films alternativos alejada de la importancia industrial de las grandes compañías, *Cat People* es un modelo de narración. Un A-B-C de sintaxis donde el paso del tiempo elimina la posibilidad de escenas transitivas para anclar allí donde interesa, en la esencia del relato. Sonidos, historias y citas, indicios previos y expresiones de los personajes nos acercan al drama de Irena Dubrovna, una personalidad dual invadida por una maldición. No hay tiempos muertos en *Cat People* ni momentos donde el relato descanse en una apaci-

ble monotonía. Un llamado telefónico suena con más intensidad. Una sombra que se abalanza sobre la figura del Dr. Judd inquieta demasiado. En la escena de la piscina, varias sombras que proyectan la presencia de *alguien* para asustar a la enemiga Alice Moore sugieren más que la corporización misma de Irena. Una persecución por calles desoladas donde la cámara toma las piernas de Irena termina con la fortuita salvación de Alice al aparecer un ómnibus. Perfecta simetría que acaba con la mujer pantera subiendo a un taxi. Esta escena, tal vez, aclare su vigencia: Irena persigue a su rival en una puesta donde se diluye el sonido para que la cámara instale el *suspense* de la acción. Un sonido que reaparecerá cuando se observe la copa de un árbol. "A la jaula de los monos van las personas felices", dice el cuidador del zoológico. *Cat People* elige a sus destinatarios. Un consejo: no ver *Cat People* con la sola compañía de un gato.

Gustavo J. Castagna

M

(Fritz Lang, 1931)



Prohijados por el *crack* económico, los preparativos bélicos y la vertiginosa ascensión de Hitler y Mussolini, 1931 es el año de la Gran Parición de monstruos cinematográficos. Algo diferencia, sin embargo, al señor Becker de Peter Lorre de sus primos Frankenstein y Drácula, y lo hace más inquietante: su peculiar

naturaleza *doble* de pacífico vecino berlinés y asesino de niñas. "No puedo evitarlo", confesará entre lágrimas: el trágico hombrecito atormentado es hijo legítimo del romanticismo alemán.

El asesino entre nosotros era el título original de rodaje. Para subrayar la idea Fritz Lang inventa una Berlín de casas de inquilinato y ropa tendida, neorrealista *avant la lettre*, donde los espacios urbanos se enraecen de modo inconfundiblemente expresionista. Pero el expresionismo de Lang siempre fue —como el de Grosz, como el de Otto Dix— social. Al igual que en Hitchcock, sociedad y conjura corporativa son sinónimos, como lo denota la genial secuencia en que las "fuerzas del orden" y el submundo criminal *convergen*, gracias a la matemática planificación languiana. Ambas corporaciones volverán a coincidir en el juicio goyesco en el que el único inocente resulta —otra vez Hitchcock— el acusado.

Horacio Bernades

Bride of Frankenstein

(La novia de Frankenstein, J. Whale, 1935)

No es bueno que el monstruo esté solo. Su creadora, Mary Shelley, lo había advertido en la novela fundacional. En 1935, luego de animar poco antes a la criatura, James Whale se hizo cargo, intentando brindarle la compañera ideal. *Bride of Frankenstein* es el epicentro del mito; contiene todos los elementos para sostenerlo hasta hoy. Supera algunos primitivismos del primer film de Whale (1930) y es cine superior. No sólo es el mejor de los 8 films frankensteinianos de la Universal, sino el más logrado de toda la historia del monstruo. No es exactamente terrorífico, pero es *perturbador* como pocos.

Sumado al Dr. Frankenstein está aquí el Dr. Pretorius, que dotado de una malignidad absoluta empalma con la alquimia del *homunculus* y da un costado siniestro a lo

E.T.A. Hoffmann a una intriga que sólo ingenuamente podemos calificar como ingenua.

Tres secuencias inolvidables —entre tantas— destacaremos del film. El encuentro del monstruo con su imagen, al borde de un espejo de agua, que lo convierte en un Narciso del horror. El acercamiento al anciano ciego, y la primera y última cita con su novia. Allí ella profiere el grito eterno e imborrable que arrastrará al monstruo —definitivamente humanizado— a su inmolación. Con *King Kong* es una de las mayores películas sobre un amor imposible, aunque aquí la pareja no es unida por el amor, sino por el espanto. El monstruo y su prometida son quienes más padecen el horror en un film perfecto, donde además la música de Franz Waxmann —infinitamente saqueada— marca un hito en el género.

Eduardo A. Russo

The Thing

(La cosa, C. Nyby, 1951)

Avanzada de la *paranoia espacial* que cundió en el cine norteamericano a comienzos de los 50, *The Thing* fue dirigida oficialmente por Christian Nyby, montajista de *Río rojo*. Pero se trata, claramente, de una obra de su productor Howard Hawks.

Un organismo de naturaleza vegetal no terrestre, descubierto entre los hielos del Artico, exterminará progresivamente a los miembros de una estación científica, cuya sangre necesita para reproducirse.



The Thing funda, de hecho, un subgénero (al que, a falta de una taxonomía específica, denominaremos provisoriamente "terror vegetal" o "terror verde"), al que adscriben ciertas novelas (*El día de los trífidos*) y films posteriores (*Invasion of the Body Snatchers*, *La tiendita del horror*).

Su escena más famosa —el descubrimiento de un OVNI bajo el hielo— ilustra magistralmente la importancia del *fuera de campo* como figura retórica del género.

Como en todos sus films de aventuras, lo que interesa a Hawks es el comportamiento del grupo atacado, que *hace gala* —con la excepción del biólogo jefe, que está más del lado de la cosa que de sus compañeros— de un estoicismo gozoso, casi deportivo. De allí el curioso tono ligero de esta primera versión de *The Thing*.

Horacio Bernades

24 películas de terror

The Night of the Hunter

(La noche del cazador,
C. Laughton, 1955)

Habría que agradecer que Laughton dejara para el cine un *cuento de hadas* desprovisto de criaturas deformes, enanos de jardín y raptos oníricos para sostener un relato donde sólo la *presencia* del pastor Harry Powell instale el *miedo*. Powell-Mitchum —imposible desligar al personaje del actor— resume el terror a lo desconocido al encarnar a la criatura fantástica que interrumpe el orden de un pueblo de leyenda. Powell es el Cuco, el Hombre de la bolsa, un síntoma molesto para dos niños y una inquietud venida a pastor que maneja con sus manos la balanza del Bien y del Mal. *La noche del cazador* arranca con una cita bíblica de Rachel (Lillian Gish), la bruja buena de los cuentos de hadas o la abuela de Caperucita para los pequeños Ikey y Birdley, y termina con la esperada nieve y los regalos cerca del árbol navideño. En el recorrido, vemos

un río con sapos, telarañas, mariposas, tortugas y lechuzas, utilizado como espacio físico inabordable para el pastor, quien más de una vez aparece montado en un caballo blanco. Iconos representativos de los cuentos infantiles que Laughton aprecia hasta en la cantidad de historias que se narran en la película. “Recostándome, recostándome/seguro y a salvo de todos los brazos/recostándome en los brazos eternos”, canturrea el pastor Powell con el fin de asustar a Hansel y Gretel. Mitchum parece invulnerable ante la escasa defensa de los niños —un saber infantil— y la poca resistencia de las viudas, incitadas por su poder de seducción. Sin embargo, Powell enfrenta al saber mayor personificado por Gish. No solamente al saber de la experiencia encarna la actriz de Griffith, sino al saber del cine y a una actitud que sobrepasa al mismo film de Laughton. Mucho habría que agradecerle al único aporte de Laughton como director. En particular, David Lynch.

Gustavo J. Castagna

Invasion of the Body Snatchers

(D. Siegel, 1956)

Invasion of the Body Snatchers es más legendaria que sus resultados. No es para nada una obra maestra, ni siquiera el mejor film de Siegel, muy superior en *Beguiled* (El engaño o Defraudadas, con Eastwood) y *El tirador* (The Shooter, con Wayne), sus dos cimas.



Invasion muestra el desfasaje entre un extraordinario guión y una puesta en escena rutinaria. El gran Daniel Mainwaring (*Out of the Past* para Tourneur, sobre su novela *Build my Gallows High*; *El gran robo* y *Baby Face Nelson* para Siegel; *The Tall Target* para Mann) le sirvió en bandeja una oportunidad única —la despersonalización provocada por invasores que pretenden “un mundo feliz”

para todos, venciendo a los resistentes por el sueño— que Siegel aminoró con funcionalismo televisivo. Quedó como “film de culto”, deudor de la tradición anarcoindividualista de USA, instaurando el mito y metáfora de Santa Mira. Como Orwell, Bradbury, Huxley y Matheson profetizó la Amebalandia actual y pretende el olvido.

Rodrigo Tarruella

Horror of Dracula

(Drácula, T. Fisher, 1958)



La Hammer apareció a fines de los 50 y tuvo su apogeo en los sesentas, comenzando su eclipse en la década siguiente. Su apoyatura textual estuvo principalmente a cargo de revistas como *Midi-Minuit Fantastique* y de escritoras como Michel Caen & Jean Claude Romer. *Cahiers* comenzó a interesarse por Fisher avanzados los 60. La Hammer fue una fecunda fábrica de folletines inquietantes. Freddie Francis, Roy Ward Baker, Peter Sasdy fueron los principales autores

junto con Father Fisher, un católico cultor del Romanticismo. *Horror of Dracula*, el primer Drácula —fundacional— de la Casa, de Fisher y de Christopher Lee, reúne 4 características de marca: 1) recreación de los mitos clásicos fundados por el cine fantástico yanqui en los 30; 2) aparición de la “sangre en color”. Sadismo y efectismo inglés y la retórica de la estaca; 3) relacionar erotismo y terror; 4) un equipo estable de artesanos, actores & actrices. El *Drácula* de Terence Fisher —imposible paradoja vampírica— ha envejecido. Las mejores escenas (la espera y aparición de Lee precedido por hojas que caen en la ventana; el combate final entre Lee & Cushing) no varían el carácter estáticamente *teatral* del film. Por momentos, su autor pareciera ser el decorador Bernard Robinson. Fisher, y toda la producción Hammer, podrían ser mucho más de lo (poco) que vio la crítica tradicional y mucho menos de lo que vimos nosotros. A rever.

Rodrigo Tarruella

Psycho

(Psicosis, A. Hitchcock, 1960)



“¿Puedo hacer un largometraje en las mismas condiciones que un film de televisión?” Se preguntaba el maestro antes de filmar. Rodada con el equipo y la dinámica de TV que Hitchcock ya para entonces también dominaba a la perfección, en *Psycho* todo fue rápido, excepto la escena de la ducha, que demandó siete días de rodaje. Pero no sólo logró cumplir con este objetivo formal, sino que es

ésta una de las películas en las que con mayor perfección hizo lo que más le gustaba, que era precisamente hacer lo que se le cantaba: con el film (matando a Janet Leigh a la media hora) y con nosotros (haciendo que suframos primero por una ladrona, después por un psicótico y finalmente por el novio de la ladrona y su hermana).

E hizo más todavía. Hitchcock: “En *Psycho*, el argumento importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los trozos del film, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico podían hacer gritar al público (...). No es un mensaje lo que ha intrigado al público. No es una gran interpretación lo que ha conmovido al público. No era una novela de prestigio lo que ha cautivado al público. Lo que ha emocionado al público era el film puro”. Hizo CINE

Fernando Santamarina

Peeping Tom

(El fotógrafo del pánico,
M. Powell, 1960)

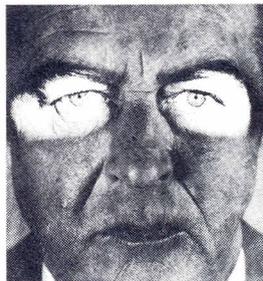
El cine como una de las bellas artes: el asesinato. *Peeping Tom* (término inglés para denominar al voyeur) es un film que nos espía. Película-ojo (nada que ver con el Vertov-group) es un clásico del Poder de mirar asimilado como el Poder de filmar. Miedo al Miedo, a su propia máscara fatal, película envolvente como la película de un ojo humano, nos obliga a mirarnos en nuestro afán de espectadores asesinos. Si como dicen por ahí, el cine de terror refleja nuestros temores y se convierte en espejo catártico de nuestros más profundos fantasmas, *Peeping Tom* consigue algo más perturbador: logra incluirnos entre las víctimas y los victimarios de ese espejo. No aleja esos fantasmas en la seguridad de la ficción sino que penetra esa ficción con la punta de una cámara estilete para hacernos ver

cuán cerca está de nosotros. O con qué fragilidad las fronteras de uno y otro lado se confunden. Asistimos a la terrible puesta en escena de la Muerte, orquestada por el patético Mark, un cineasta-amateur (¿acaso no todo cinéfilo lo es?) quien filma a sus víctimas en el momento de asesinarlas (ejecutándolas mediante una cuchilla anexada al trípode de su cámara) entre el horror, la fascinación y la piedad. Manual práctico sobre voyeurismo (todos espían a todos, hasta una ciega que como Tiresias ve lo que se oculta) en uso ilegal (y cinematográfico) de la psicología (como en Hitch, el otro peeping tom inglés), reflexión de Preesburger sobre su propio cine (se asiste al asesinato de su pasión balletómana, Moira Shearer incluida) *Peeping Tom* instaura la desagradable comprobación de que hay algo peligrosamente insano en todo espectador, convirtiendo a todo film en uno de terror.

Alejandro Ricagno

X

(El hombre de los rayos X,
R. Corman, 1963)



X es una obra maestra absoluta. La American International, mítica productora de joyitas clase B, tuvo un ciclo vital parecido a la inglesa Hammer, con resultados más cinematográficos, más perdurables: surgimiento en los cincuenta, madurez creativa en los sesenta, declinación en los 70. Roger Corman (1926), un descubridor de talentos y licenciado

en Literatura Inglesa en Oxford, fue su proteico gurú. X comparte méritos con *Ligeia*, *El entierro prematuro* y *La máscara de la Muerte Roja*, casi todo el ciclo Poe/Price y algunas absurdas gemas tempranas, filmadas en días. La inventiva de Corman forjó varios equipos de gente talentosa. X reúne al escritor Ray Russell, el iluminador Floyd Crosby, el *Art Director* Danny Haller, la vestuarista Marjorie Corso y el increíble musicizador Les Baxter, amén del gran actor galés Ray Milland en su notable “segunda carrera” al servicio del *fantastique*. La importancia de X, reflexión moral sobre la mirada y la ciencia, excede las 15 líneas. La metáfora del Dr. Frankenstein, el *Peeping Tom* de Powell y *The Most Dangerous Man Alive* de Dwan, Edipo y el AntiGoethe brillan aquí. La poética filosófica del siglo XX se dio en la clase B, generada en las mismas entrañas o cueva del monstruo.

Rodrigo Tarruella

24 películas de terror

2000 Maniacs

(2000 maniacos, H. G. Lewis, 1964)

Brigadoon pasada por sangre, película histórica en todo sentido. Su director, Herschell Gordon Lewis. Corrían los años 60 y el terror transitaba entre psicópatas y monstruos modelo 57 que ya no conseguían repuesto. Lewis, cansado de hacer *nudies* (como *Color escondido* pero 30 años antes y sin pretender nada), decide mostrar algo nuevo a un público ávido de sensaciones fuertes, sangre. Segundo *tour de force* mutilatorio —el primero *Blood Feast*—, quizá su derroche hemoglobínico no sorprenda en estos días, pero para el *american way of life* de entonces fue un golpe muy bajo.

Su visión sorprende en todo sentido, Lewis como narrador casi perfecto (como diría su admirador N° 1 el genial John Waters “en las películas de Lewis todo es perfecto, no

hay una sola toma de más”), sentido del humor admirable y los peores actores de la historia del cine. Pleasant Valley era un pueblo sureño donde los del Norte masacraron a sus habitantes en 1864 (finalizada la guerra de Secesión). Ahora a casi 100 años de la masacre, pueblo y habitantes vuelven para vengarse matando de la forma más grotesca a los desprevenidos nortños que pasean por la carretera. *Auteur*, creador del género *gore* e inspirador de tantas películas posteriores (*Texas Chainsaw Massacre* por nombrar una), Herschell Gordon Lewis —personaje de filmografía casi desconocida y rechazo sistemático—, que alguna vez revolvió estómagos descuartizando maniqués y vaciando tubitos de ténpera, a quien el cine fantástico le debe mucho. Quizá sin él *El exorcista* sería una del montón, y Linda Blair se taparía la boca para vomitar detrás de cámara.

Camilo Rodríguez

Night of the Living Dead

(La noche de los muertos vivos, G. Romero, 1968)



Un grupo de publicistas de Pittsburgh con poco trabajo decide juntar unos pocos miles de dólares y hacer una película. Eligen lo más barato: una “de terror” en blanco y negro y que labu-

ren los que ponen la plata. La película finalmente es elegida una de las 10 mejores del año, consagrada como un culto de medianoche, y lanza al estrellado, dentro del género, a su director. No, no es el argumento de una película americana de esfuerzo y superación sino la historia real de *La noche de los muertos vivos*, un triunfo del ingenio, la audacia y la imaginación. El contrapunto entre el claustrofóbico encierro en la casa y el sonido y las imágenes de la radio y la televisión que hablan de un mundo en desmoronamiento, entre las hordas de *undead* que caminan con lenta torpeza y los sanguinarios comandos que salen a perseguirlos, la llamativa naturalidad de los no-actores —o actores no conocidos—, la acabada perfección de un relato que impuso la construcción del clima por sobre la producción, redondean una película que cambiaría la historia del terror. Cinco años después de las películas de Gordon Lewis —que casi nadie vio— *La noche...* marca el comienzo de la era del *gore*.

Gustavo Noriega

Rosemary's Baby

(El bebé de Rosemary, R. Polanski, 1968)

Polanski inaugura el terror-satánico-familiar con *Rosemary's Baby*, película que todavía a 25 años, agrupa en bandos opuestos a defensores y detractores. Revisar el film implica encontrarse con el mejor Polanski y definir el encierro de Rosemary como el primero, el iniciador y el fundador de una corriente del género por venir. Por si fuera poco, es un Polanski que persiste con el tiempo.

Para el género, *Rosemary's Baby* nos advierte que el terror se encuentra en lo cotidiano, en la posibilidad de encarnarse en nuestros vecinos. Y acaso, en la persona que tenemos cerca todos los días. La película empieza como un documental de una pareja de recién casados y unas pocas tomas exteriores de Nueva York, que sólo volverán en puntuales momentos con

Rosemary huyendo de su propio departamento. Son suficientes las dos horas de la película para que Polanski nos impaciente con la aparente fragilidad de una pareja de viejitos sin compañía. Son sutiles indicios que Polanski nos expresa en las casualidades de suicidios, accidentes, cambios de médicos de cabecera y desmejoramientos físicos incorporados en la figura de Rosemary. Sólo son partes del enigma los resueltos por el Scrabel y los libros de brujería que descubre Rosemary. Una desfigurada Rosemary que sólo quiere ver a su hijo aunque se encuentre descansando en una cuna negra. Y, mientras observamos a los enviados del Mal festejando el triunfo, vemos cómo Rosemary se arrastra para cumplir su deseo de madre. Hoy, ese instante, ese desplazamiento materno, aún nos produce terror.

Gustavo J. Castagna

The Abominable Dr. Phibes

(Dr. Phibes, R. Fuest, 1972)

Pesadilla High Art-déco, venganza Pop, científico loco-deforme-romántico, mezcla de *El fantasma de la ópera* y *El hombre invisible*. Todo eso es Phibes. *The Abominable Dr. Phibes*, película extraña, influenciada más por una época —los 70 período post-pop— que por algún modelo cinematográfico reconocible. Innovó la clásica vi-



sión del científico loco-vengador, tornando sus crímenes obras de arte. Cambió el clásico Igor por la bella Vulnavia, los frios y sagaces policías-detectives por dos simpáticos y torpes policías-detectives.

Phibes (Vincent Price, *genial of course*), horriblemente desfigurado, se venga de los médicos que operaron a su difunta esposa. Se venga de las más extrañas e imposibles formas, citando las 7 plagas que azotaron a Egipto (langostas, murciélagos, la máscara de una rana, etc.).

Dr. Phibes cuenta con una secuela realizada en el mismo año aun más psicotrónica, donde Phibes se traslada a Egipto buscando el elixir con el cual revivir a su esposa.

Esta película sobrevive como un loable intento innovador (en los 90 con tanta película de horrores infrahumanos para adolescentes semimoglicos que se dormirían antes de que Phibes cobre su primera víctima). Quizás Argento la haya visto.

Camilo Rodríguez

The Exorcist

(El exorcista, W. Friedkin, 1973)

La revolucionaria década del 60 fue especialmente *degenerada*. Muchos creían que la lucidez del espectador iniciaba un camino de progreso (esa palabra tan anticuada, como alguna vez señaló Borges) y que habiendo “quemado etapas”, sólo cabía asustarse ante las imágenes de Biafra o Vietnam. Muchos pretendían que los géneros eran cosa del pasado. Mientras tanto, la clase B mantenía —heroicamente— viva la llama. Hasta que el diablo metió la cola.

William P. Blatty, autor del best seller *El exorcista*, decidió llevarlo al cine. Su obsesión por la veracidad de su ficción (consultó libros, archivos y jesuitas varios) pronto se correspondió con una multitud de horrorizados lectores que casi lo consideraron un *documental* sobre la posesión diabólica. En la búsqueda de quién haría la película, las fuerzas

satánicas conspiraron: casi la dirige Stanley Kubrick, y Shirley Maclaine estuvo a punto de ser la madre de Regan (habría sido un film de horror, pero en otro sentido). Finalmente, la elección recayó en el notable Bill Friedkin, cuya aguda percepción del mal —tanto humano como sobrenatural— permitió hacer posible un film *mayor* y de *terror*. *El exorcista* hizo historia y permitió la resurrección del género.

La película tuvo dos secuelas: *El exorcista II: el hereje* (John Boorman, 1977) acaso tenga en Martin Scorsese a su único defensor en el mundo. Y en 1990 el propio Blatty dirigió *El exorcista III*, que alterna algunas escenas memorables y su ortodoxia teológica con prolongados lapsos donde esa conciencia atormentada que recibe el nombre de George C. Scott navega en las procelosas aguas de la culpa, la retórica y la confusión.

Eduardo A. Russo

The Texas Chainsaw Massacre

(El loco de la motosierra, 1974, T. Hopper)



Un gran ejemplo —acaso uno de los pocos— del poder liberador de la sangre y la violencia en el cine. Los protagonistas son perseguidos por una familia de carniceros canibales y vampiros. Pero el ataque los libera de enemigos más molestos: el calor, los insectos, el tedio, la tensión familiar. Lo más grotesco del film es el presupuesto, que impide cualquier efecto especial medianamente digno. El *gore* no son las vísceras ni los hachazos sino la brutalidad con la que se encadenan las escenas, en las antipodas de una trama matizada por el suspenso. La vaga angustia del principio deriva hacia el paroxismo final en el que la chica grita durante media hora musicalizando el desenlace. En sus alaridos se concentra un humor involuntario, tan lejos del gag como de la parodia. Se trata de un terror físico y alegre que ahuyenta el espantoso fantasma de lo cotidiano. Una película feliz.

Quintín

24 películas de terror

Inferno

(D. Argento, 1975)

El cine de Argento es cine de exceso: exceso de formas, de colores, de ángulos, sobreactuaciones y Grand Guignol exacerbado.

Digno heredero del trono de sangre de Mario Bava —un autor casi desconocido en la Argentina, salvo por algún sábado de superacción al rescatar *Terrore nello spazio*, versión de *Alien* con muzzarella—.

El *Inferno* de Argento. Es la segunda de la incompleta trilogía de las madres (como primera está *Suspria*). Todo es inferno: la combinación casi infernal de colores, infernal música pasando por el infernal manierismo estético de la cámara de Argento. Película tope (nunca un film de Dario había llegado al delirio visual de ésta, salvo *Suspria*), también argumental —nunca le interesaré mucho por qué un asesino mataba, sino el cómo—.

Inferno es la pesadilla madre, la lu-

cha contra el mismo diablo, no hay lugar donde huir ni esconderse, hasta un vendedor ambulante de choripanes puede matarnos según Argento.

Ejemplo: un viejo librero odia a los gatos ya que todas las noches penetran en su hogar-librería y ocasionan destrozos (en esta película los felinos siempre acompañan al mal). Decide matarlos embolsándolos y arrojándolos al río. En el momento que pisa el agua, miles de ratas emergen de las cañerías cercanas y empiezan a devorarlo, la víctima grita, a lo lejos se vislumbra un puesto de comida al paso. Dentro de él alguien toma un cuchillo (nunca le vemos la cara) y acude en supuesta ayuda, pero al llegar al lugar en vez de ayudarlo ¡lo mata a cuchillazos!!

Argento, esteta de la muerte, poeta del rojo, arquitecto de la locura, se ríe de todo con éste, su propio inferno.

Camilo Rodríguez

Alien

(Ridley Scott, 1979)



“Y si bien las dimensiones —al principio gigantescas— de lo desconocido se han visto progresiva e implacablemente reducidas con el correr de las eras y

los siglos, siempre habrá para el ser humano insondables abismos de misterio, una reserva infinita de elementos inexplicables en el cosmos que nos rodea...” Palabras de Lovecraft que de algún modo definen el segundo film de Ridley Scott, sobre guión de Dan O'Bannon. El primero venía de dirigir *Los duelistas*; el segundo había sido el coautor de *Dark Star*, la ópera prima de Carpenter (sugestivamente similar). A ellos se les unió H. R. Giger, quien empenó toda su capacidad de horror en el diseño de la criatura.

Escalofriante y directa, *Alien* es, sin vueltas, una de las mejores películas de terror y ciencia-ficción jamás filmadas. La historia del cruel alienígena a bordo de una nave espacial combinó por primera vez todos los tópicos clásicos del terror y todas las nuevas posibilidades de los efectos especiales, instaurando un verdadero paradigma.

Marcelo Burello

Evil Dead II

(Noche alucinante, S. Raimi, 1987)



Remake, más que secuela, de *Evil Dead* (*Diabólico*, Raimi, 1983), una película de muy bajo presupuesto y muy

alto ingenio. *Noche alucinante* —hecha con más plata, más pulcritud y más humor— cuenta la misma historia (o la misma falta de historia) pero en tono paródico y con un ritmo increíblemente vertiginoso. Un grupo de jóvenes imbéciles llega a una cabaña solitaria. Inadvertidamente activan el Necronomicon —aquél libro sagrado inventado por Lovecraft— y liberan espíritus malignos que los harán pasar una noche movidita. *Noche alucinante* es como subirse a la montaña rusa: la diversión es frenética, continúa y aunque estamos todo el tiempo deseando salirnos del carrito, termina la vuelta y nos subimos de nuevo. Con *Noche alucinante* nace una nueva estrella: su director Sam Raimi, amigo y colaborador de los hermanos Coen. A la historia del género se incorporan —ojalá por mucho tiempo— su ritmo febril, su cámara enloquecida y sus trucos baratos pero efectivos. El gore se hace fiesta. Albricias.

Gustavo Noriega

Halloween

(Noche de brujas, J. Carpenter, 1978)

Punto de partida de un subgénero —el asesino psicópata de adolescentes, base del terror de los 80— y de la carrera de Jamie Lee Curtis. El asesinato inicial —filmado desde la óptica del asesino en un travelling de cuatro minutos— invierte el de *Frenesí* de Hitchcock. Howard Hawks aparece en los títulos de *La cosa* que dan por televisión. Donald Pleasence —que encarna la mezcla solemne de científico con exorcista que reaparecerá en *El príncipe de las tinieblas*— disfruta asustando a unos chicos para ser asustado a su vez por el policía. En la noche de Halloween el Cuco se mezcla con las calabazas, la locura con el Mal y el Mal oculta al demonio. El sexo, matizado por la crueldad y el aburrimiento, ocupa la cabeza de los chicos del pueblo. Carpenter se apropia de la historia del cine B clásico para recrearla

desde la misma serenidad narrativa, las mismas alusiones sociales o metafísicas y la misma belleza de las imágenes. Esos recursos postulan un espectador sediento de placer. Pero hacía tiempo que la industria creía que la gente estaba demasiado madura para estas tonterías. Ese año, Jane Fonda ganó el Oscar por *Coming Home*.

Quintín



Basket Case

(El caso de la canasta, F. Henenlotter, 1982)

Ejemplo del cine “basura”, de amateurismo, contracorriente de los cánones del género, y del cine todo. Henenlotter es un paradigma indispensable para comprender una clase de cine inclasificable. En este caso todo cabe en la misma canasta: el humor (imposible decir si involuntario o no), ciertos toques gore en los salvajes asesinatos (análogos a la operación de montaje), el look naif de un monstruo que oscila entre la voracidad de un critter y la amorfa poesía de Bogus (en definitiva un tierno ser de plastilina), y el esquema hermanos gemelos (aunque no parecidos) separados por la ciencia (en este caso veterinaria) en busca de la unión (imposible) y la venganza (previsible).

Súmese a esto toda una galería de

personajes desquiciados en un hotel de cuarta de New York (parecido al de Paul Bartel en *Partes privadas*) y ciertos toques poético-perversos. Si se mezcla bien se obtiene *Basket Case*. Los puristas del horror gótico o cultores teológicos del Mal, e incluso los adoradores del gore puro quedan afuera de esta canasta que divierte sin ser nunca paródica más que de sí misma.

Con el tiempo Henenlotter aprenderá a filmar (ver *Sin control*, *Brain Damage*) y entrará en el secuelismo (*Basket Case 2 y 3*), dejando en el camino todo el bárbaro y saludable desconcierto primitivo de su ópera prima. De cualquier manera cualquiera de sus obras es una muestra de la locura al servicio del descontrol, las antípodas de los seriales de hoy en día: descontrol al servicio de la boletería.

Alejandro Ricagno

The Fly

(La mosca, D. Cronenberg, 1988)

Remake de *The Fly* de Neumann. En la primera versión el científico, al no poder encontrar una mejor solución, se suicida para salvar al mundo de las consecuencias de su irresponsable experimento. Es una película con mucho humor, pocos momentos desagradables y que hoy puede resultar muy inocente. Advertencia: sólo es necesario taparse los ojos (y esto vale sólo para pusilánimes) cuando el protagonista se levanta la sabanita que le cubre la cabeza.

En la versión Cronenbergiana, el científico, Jeff Goldblum, no elige el suicidio. A medida que los síntomas se suceden y, de acuerdo con las modificaciones que van sufriendo su cuerpo y su mente, va a ir cambiando su conducta gradualmente hasta convertirse en una horripilante mosca humana que quiere fusionarse con

la persona que ama para ser menos mosca. Lo horroroso y, paradójicamente, lo más conmovedor está en la imposibilidad de la mosca de renunciar a su condición humana (en una de las escenas más patéticas la mosca guarda en un botiquín sus restos humanos: uñas, orejas, etc., con la esperanza de poder utilizarlos alguna vez: los guarda como tesoros de su humanidad perdida). Esto que resulta escalofriante es lo más humano y lo que se espera de cualquier enfermo terminal: que luche hasta las últimas consecuencias contra la muerte. Cronenberg no parece pensar lo mismo: convierte al enfermo en un asesino y no le perdona ese apego a la vida. *La mosca* es un enfermo terminal de cáncer que hace lo imposible para conservar su vida, su humanidad, contradiciendo incluso lo que pensaba al comenzar la enfermedad. Es una película dura, romántica y asquerosa.

Flavia de la Fuente

En el nombre del Padre

por Guillermo Ravaschino

Está de moda, o al menos me parece que queda bien, disertar en tono liviano a través de la tinta de algún matutino acerca de la *metarrealidad* de los medios. Se trata de una realidad impostora que inyectan en la sesera del buen cristiano las radios, los diarios y sobre todo la televisión. La realidad auténtica pugnaría con esa otra a partir del registro directo, parcializado, de los mismos fenómenos que disecciona la pantallita a gusto y piacere. No está mal. Del canario, mi suegra y las plantas se ocupan mis cinco sentidos. La guerra del Congo me la cuentan Mónica Mihanovich y el pibe Andino (a la Fernández Barrio me la llevó la TV cultural). Rezagado en el ranking de los masivos, el cine compensa número con capacidad de penetración cerebral: el mismo film visto en el Arizona está llamado a perdurar mucho más en la mente que si fue visionado en el rectángulo bobalicón. ¿Quién no configuró su impresión del amor, durante los años impúberes, como aquella institución asexual, babeante, convulsivamente dichosa y lacrimógena, vista centenares de veces en pantallas chicas y grandes? Madurados sus genitales en plena censura *predestapística*, muchos adolescentes postergaron su primera auto-eyaculación por obra y gracia de aquel invento cinematográfico. No es chiste. La amistad, el otoño y el día del almacenero son, en buena medida, artificios propagandísticos. La naturaleza del proletariado también.

El evangelio según San Tristán (y Cía.)

El cine, por la madera de que está hecho, se parece como ningún otro código a la vida misma. Falta el olor y algunos etcéteras, pero la analogía formal es tan poderosa que indujo en muchos, desde el principio, la idea muy peregrina de que ha nacido para *reflejar*. Para ver el mundo, no obstante, lo mejor es viajar; a las salas oscuras se suele ir en busca de lo que opina un realizador. Hay obreros empecinados, sumisos, ingenuos, imbéciles. No es frecuente encontrar todos estos atributos en una sola persona. Si esa persona se llama Ramón Décima es, además, el personaje central de la última película de Tristán Bauer. Interpretado por Lorenzo Quinteros, un bocadillo bien masticado se encarga de revelar en el minuto inicial las mil penurias que lo atormentan. Verlo pedalear rumbo al yugo, inmediatamente después, y caerse al suelo de lástima son idéntica cosa. Ganadora por varios cuerpos, *Después de la tormenta* recibió siete cóndores en la última cena de los entendidos en la materia. Lito Cruz/Negro, un delegado que la sabe lunga, instruye sobre el final de *Sur* a Solá/Floreal Echegoyen: “¿Quién va a

levantar la mierda sino nosotros, Floreal?”. En *La última siembra* (Miguel Pereira, 1990), un Patricio Contreras más cascoteado que de costumbre compone al Chauqui, un aborigen recién salido del socavón. Teme que lo secuestre el Diablo, “porque son de él los metales que le robamos...”. Cualquiera que haya emprendido la no tan grata experiencia de dirigir/producir un cortometraje con dos moneditas sabe que, al confeccionar el guión (ésa es la parte grata), no se seleccionan historias ni personajes con un criterio estadístico, y sí con acuerdo a las convicciones y a la direccionalidad que se pretende imprimir en el espectador a partir de lo que se aborda en pantalla. No se hace cine para *mostrar*, sino para *decir*. La mostración, como quiera que esté presente, jamás es neutral. *Viridiana*, en la película homónima, es una pía católica desnudada con insolencia por el impío Buñuel. Phil Collins, en *Buster*, es un robotreñes simpatiquísimo acariciado por las cámaras desde el principio hasta el final. Nuestros abúlicos obreros cinematográficos no son *revisados* sino bendecidos en tal condición. Es una cabalgata misericordiosa, llevada al terreno del cine social (acaso por eso lueven los premios desde la OCIC).

Del trabajo al hogar

Con toda el agua que pasó bajo el puente, cualquier pelandrún sabe que, en estas pampas, el trabajo asalariado no desemboca en el bienestar. Bueno, cualquiera no. En el examen médico prelaboral, Décima, humillado por el galeno y su secretaria, con las pelotas al aire frente a los dos, desliza en tono de súplica: “¿Sabe, doctor? Duermo muy bien cuando trabajo... nunca faltó al trabajo, doctor”. Por la noche festeja el nuevo conchabo con más alegría que Lenin en plena revolución. Apretar bulones, por encima de



su función económica (hay que hacerlo para morfar), es valorado como fuente de dignidad personal. Fogueados en la vaqueta publicitaria durante años, nuestros predicadores ostentan el raro mérito de desenterrar sapos viejos para adobarlos con vaselina marketinera y hacerlos tragar insensiblemente por el honorable público. Que *Tiempos modernos* descanse en paz.

El hogar, como en los mamotretos reaccionarios, es raíz y refugio de las virtudes morales. La calle, depositaria de las aberraciones sociales vestidas de marginalidad criminal. "¿Ves esa vieja? Ahora vas y me la carneás", ordena el Mono (en memorable actuación) a Décima Jr. en medio de un basural. Y agrega: "No merecen vivir... ¿no ves que comen mierda y están contentos?". Notable. El Mono es el personaje más maltratado de todo el relato. Macró de niños, asaltante, panzón, resulta execrable por donde se lo mire. En la boca del *pecador* puso Bauer la refutación general de su propio film. Son *sus* obreros los que comen mierda y extraen del hacinamiento y el inmovilismo una emblemática redención social. En este esquema, la acción corre por cuenta de indolentes perversos y consumados. A tal punto condena al quietismo a los oprimidos, que el que *hace*, hace criminalmente, y es castigado con la portación de la apariencia más deleznable.

Tango argentino

Una anciana esquelética, vestida de negro, guadaña en mano, es el símbolo de la muerte si se la ve por primera vez. Es un símbolo cinematográfico, y es sugestivo además. De repetirse cien veces, dejará de ser símbolo para abarataarse en un signo de asimilación inmediatea y lineal. Al cabo, ya no será cine, ni sugestivo, ni nada.

En *Sur*, todos los postulados idiosincrásicos (que son dos o tres) se resuelven indefectiblemente en una rimbombante escenografía tanguera concebida para venderse como postal en París (o en Cannes): un empedrado lustroso, sobre el centro de la calzada la mesa con el café, efecto de humo y el haz poderoso de un HIV.

Despojadas de legítimos símbolos, las imágenes de nuestro cine piadoso remiten literalmente a otros cines piadosos, de toda época y en cualquier latitud. El único símbolo que dejan en pie es el que surge de cada film, como globalidad, y de la suma de todos ellos. Si una victoria particular es la expresión singular de una victoria mayor, las infinitas derrotas individuales que nos obligan a ver son el eco de una derrota mayúscula, estrepitosa, definitiva. Es una gigantesca alegoría de sumisión social.

Jekyll & Hyde

No es cuestión de acusar a los predicadores del evangelio cinematográfico de mercaderes, conspiradores o portavoces directos de algún mandamás. Pero no sería ésta la primera ocasión en que alguien carga por voluntad propia con culpas ajenas. La intelectualidad, como el oscilante mediopelo social que conforma sus huestes, suele asumir alternadamente los puntos de vista de los polos que se contraponen en el espectro social. Esta ambigüedad representa una dificultad ostensible a la hora de pensar consecuentemente los problemas sociales, en la medida en que su desarrollo tropieza con la adopción de intereses duales. Es materia de la sociología política. En cualquier caso, no parece aventurado imaginar a Mr. Hyde engrosando con derrotas proféticas el eterno argumento que el Dr. Jekyll suaviza, inmediatamente después, con culposos apuntes que se conduelen del perdido protagonista de la tragedia vital. ■



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

La lectora

Selección de textos: Flavia de la Fuente

S. O. S. de los réprobos

Cuando varios integrantes de la revista consideraron que El ciudadano de Orson Welles era una película algo sobrevalorada, las iras de las multitudes cayeron sobre los irreverentes.

Aterrorizados, han invocado en su auxilio al maestro Borges, que alguna vez dijo lo siguiente del famoso film.

"Citizen Kane (...) tiene por lo menos dos argumentos. El

primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. (...) El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Koheleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha

pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. (...) Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. (...) Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un

caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien.) (...) Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horrorosos; *Citizen Kane* es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como "perduran" ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra."

Publicado en *Sur*, 1941. ■



Sirk según Fassbinder

En un film de Jean-Luc Godard [*Pierrot le fou*] —quien, poco antes de filmar *Sin aliento*, escribió un artículo ditirámico sobre el film de Douglas Sirk, *Tiempo de amar, tiempo de morir*— Samuel Fuller, el autor de un guión para Douglas Sirk, dice: “El cine es un campo de batalla”. Poco importa, Godard o Fuller, yo u otro, ninguno de nosotros le llega a los tobillos. Sirk dijo: el cine es la sangre, son las lágrimas, la violencia, el odio, la muerte y el amor. Y Sirk hizo películas, películas con sangre, con lágrimas, violencia, odio, muerte y amor. Sirk dijo que no se puede hacer films sobre cualquier cosa, sólo se puede hacer films con alguna cosa, con personas, con luz, con flores, con espejos, con sangre, con todas las cosas sin sentido que valen la pena. Sirk dijo además que la luz y los planos son la filosofía del director de cine. Douglas Sirk ha hecho las películas más tiernas que recuerdo, de alguien que ama a la gente y no la desprecia como lo hacemos nosotros. Un día, Darryl F. Zanuck le dijo a Sirk: “La película debe gustar tanto en Kansas como en Singapur”. Todo es muy loco en Estados Unidos, ¿no?

Douglas Sirk tenía una abuela que escribía poemas y tenía el pelo negro. En esa época, Douglas se llamaba todavía Detlev y vivía en Dinamarca. Y hacia 1910 había en los países nórdicos una producción

cinematográfica específica, constituida sobre todo por grandes dramas humanos. Así, el pequeño Detlev iba con su abuela poeta al minúsculo cine danés y los dos lloraban y lloraban con cada muerte trágica de Asta Nielsen y de muchas otras magníficas jóvenes maquilladas de blanco. Estaban obligados a hacer esto en secreto porque Detlev debía convertirse en un hombre cultivado en el sentido de la tradición alemana, educado de manera humanista, y es así que un día él cambió su amor por Asta Nielsen por su amor por Clitemnestra. En Alemania, hizo teatro en Bremen, Chemnitz, Hamburgo y Leipzig. Era amigo de Max Brod, conoció a Kafka, etc. Se iniciaba una carrera que podría haber terminado, por ejemplo, en la dirección del Residenztheater de Munich. Pero no, en 1937, luego de haber rodado algunos films en Alemania para la UFA, Detlev Sirk emigró a Estados Unidos, se convirtió en Douglas Sirk e hizo películas de las cuales, en Alemania, la gente de un nivel cultural comparable al suyo, habría a lo sumo sonreído. ■

Extraído de *Les films libèrent la tête*, R. W. Fassbinder, L'Arche, París, 1991.

Fotos. Pág 42: *El ciudadano*; pág. 43: arriba, Douglas Sirk y abajo, Rainer W. Fassbinder.



La eterna maldición de Manuel Puig

por David Oubiña

Es cierto que hay films geniales surgidos de textos literarios; pero por lo general, las relaciones entre cine y literatura se apoyan en un malentendido que sostiene que la traducción es posible. Es decir, que habría una esencia del texto que puede delimitarse y ser trasladada de un medio a otro.

Manuel Puig es, sin duda, uno de los grandes escritores que dio la literatura argentina. Su caso es particularmente interesante porque se trata de un escritor que llega a la literatura desde el cine y porque sus textos ejercen una poderosa seducción sobre los realizadores: una escritura que posee gran habilidad para reconstruir el habla cotidiana, la utilización de ciertos procedimientos propios de un guión y la referencia permanente a películas o al imaginario cinematográfico, promovieron el tentador razonamiento de que estos libros podían ser fácilmente trasladados a la pantalla.

“Yo no decidí pasar del cine a la novela”, ha escrito Puig. “Estaba planeando una escena del guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición”. El guión terminó transformándose en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, y a partir de allí la literatura puiguiana nunca dejaría de reproducir discursos. Entonces, a pesar de la confusión a que puedan inducir las apariencias, nada más alejado del cine que estas novelas. Nada menos filmable. Esta literatura fue originada por el cine pero difícilmente pueda hacerse el camino inverso. En efecto, ¿cómo representar en imágenes a un personaje que se invoca como “la mujer más hermosa del mundo”? Es obvio que el sentido de la hipérbole consiste en que no puede satisfacerse ni por la actriz más hermosa del mundo. Sin embargo, de las siete novelas que Puig escribió, tres de ellas fueron llevadas al cine: *Boquitas pintadas*, por Leopoldo Torre Nilsson en 1974; *Pubis angelical*, por Raúl de la Torre en 1982 y *El beso de la mujer araña*, por Héctor Babenco en 1984. Que el propio Puig haya colaborado en dos de los tres guiones no implica una legitimación; él mismo se apresura a desvirtuar cualquier expectativa sobre esa operación, a propósito de *Boquitas pintadas*: “yo no me sentí cómodo en esa tarea de adaptador (...) tenía que resumir la novela, podarla, encontrar fórmulas que sintetizaran aquello que en su origen había sido analíticamente expuesto”.

En el film, la novela queda reducida a su argumento, que es —en definitiva— lo que menos interesa: una historia de amores cruzados, envidias y rencores. Esta compulsión al resumen impuesta por la adaptación, transformó la sutileza

con que el texto observaba el pequeño infierno del conventillo pueblerino en una especie de grotesco que establece una relación directa entre el trazo grueso y la representación de lo vulgar. Si Puig trabaja continuamente sobre lo vulgar, lo que hace de él un gran escritor es que nunca resulta superficial. Igual que Flaubert. Y la referencia no es casual, porque un trabajado bovarismo anima a sus novelas. El esquematismo psicológico de los personajes puiguianos es consecuencia de su naturaleza arquetípica; son sujetos alienados, atravesados por ciertas discursividades sociales fuertemente codificadas: el folletín, la novela rosa, el radioteatro, el cine, el psicoanálisis, el bolero. Pero en los films, la evidencia de la imagen obliga a los intérpretes a encarnar esos discursos. Ya no son arquetipos hablados por discursos sino caracteres estereotipados que pronuncian un discurso retórico y esquemático. El cliché no es soportado por los personajes sino padecido por la narración.

En *Boquitas pintadas*, Ana se recupera de una operación en la aséptica cama de un sanatorio; los calmantes la hacen dormir y, dado que su inconsciente está estructurado como una cinta cinematográfica, sueña films. En *El beso de la mujer araña*, Molina es un homosexual preso por perversión de menores; para matar el tiempo, relata a su compañero de celda viejas películas que, por un momento, permiten escaparse hacia mundos más agradables. En ambas novelas, el cine presenta la omnipresencia de un universo imaginario, abre una línea de puntos de fuga, una zona irreal en donde refugiarse: “Ya que no se puede tener en la vida esas historias de amor tan fantásticas, por lo menos en la imaginación”, piensa Ana. Tanto los textos como los films se estructuran alrededor de una contraposición entre la serie de lo real y la serie de lo imaginario; pero mientras en las películas de Babenco y de la Torre la segunda serie ilustra alegóricamente las historias de Ana y de Molina, en Puig nunca posee un significado alegórico: refiere a lo real tanto como éste remite a ella. Y esto es así porque no hay un centro respecto del cual pueda definirse el sentido metafórico. No hay jerarquías; las series se imbrican porque constituyen un espacio heterogéneo que conjuga diversos puntos de vista pero que no los cohesionan bajo una mirada unificadora.

En alguna oportunidad Puig declaró tenerle terror a la tercera persona gramatical porque establecía una objetividad que no puede corresponderse con la realidad. Sus textos prefieren la deformación de las perspectivas personales. Si Ana proyecta su entorno en los films que sueña y Molina se identifica con las heroínas de celuloide, es porque en Puig el relato siempre adopta el punto de vista de los personajes. La enunciación nunca es objetiva porque —como sostiene Alan Pauls— se ha suprimido la función narrador. Todo relato supone una estructuración de lo real (ya que el

orden y el desorden no son categorías de la realidad y, por lo tanto, define un punto de vista que, en la función narrador, se objetivaba y adquiría cierto valor de verdad que permitía centrar el texto. En Puig la única objetividad radica en la descripción meticulosa de las subjetividades que dialogan o monologan. La narración no saca conclusiones; está siempre confrontándose con otra narración. El texto puiguiano es un collage no sólo porque se arma con trozos de otros textos, sino también por su esencial incompletitud, porque se construye con parcialidades (nadie posee toda la información): presta oídos a todas las voces.

La ausencia del narrador clásico trae aparejada la desaparición de la acción como acontecer inmediato; por lo tanto, sólo quedan versiones interesadas de los hechos. Así, el relato nunca es confiable porque no puede responder incondicionalmente a la prueba de verdad que soportaba el narrador. Lo relatado existirá únicamente a través de un régimen de deformación. Y esa deformación (exageración, modificación u omisión) caracteriza a los discursos interesados de los personajes. En cambio, en la pantalla todo adquiere inevitablemente el valor de un hecho porque, gracias a la fuerte impresión de realidad que provoca, el cine transcurre en un presente constante que está siempre actualizándose. Puesto que en estos films el relato es enunciado desde la figura aglutinante del narrador omnisciente, la deformación ya no responde a un punto de vista parcial sino que sobredetermina todo el universo filmico. Es perceptible entonces como un doble discurso que mirara por encima del hombro de los personajes y, por lo tanto, se vuelve paródica.

Puig no parodia ("Yo busqué en el diccionario la palabra parodia y dice 'imitación burlesca'. Yo no me quiero burlar de nada"), al menos si se entiende a la parodia como denuncia irónica de una convención que se ha automatizado. Porque esta denuncia presupondría un deber ser, es decir, un centramiento definido —en este caso— desde la institución de la alta cultura. La operación de Puig es centrífuga, no centrípeta. "Hubo una acción represiva del buen gusto durante siglos (...) Tengo temor de que las formas cultas del arte hayan ejercido una grave represión y de que haya posibilidades fascinantes dentro de las expresiones condenadas y descartadas". Su estética (o su *falta de estética* —como si dijéramos: su *mal gusto*—) consiste en la acumulación de materiales degradados. Sobre el espacio alienante de la cultura de masas, convertido en un espacio resistente y subversivo, Puig construye un estilo. En un texto inédito, Gonzalo Aguilar sostiene que en lugar de insistir en trasladar los argumentos de sus novelas, la única manera de llevar a Puig al cine consistiría en armar un relato compaginando fragmentos de viejas películas. Es que aquí narrar es, sobre todo, tramar una particular causalidad de los hechos (darles un orden y una motivación inesperadas); narrar es, sobre todo, compaginar el material. En Puig, el estilo es el montaje.



Los escritores se han quejado invariablemente de las adaptaciones de sus obras. Es cierto que a veces no entienden qué es el cine pero, a menudo, los realizadores tampoco lo saben. Hace casi cuarenta años Truffaut se manifestaba contra la "tradicción de la calidad" en el cine francés, tendencia que no sólo pretendía ampararse en el prestigio de las grandes obras literarias sino que, bajo la excusa de "inventar sin traicionar", intentaba hallar equivalentes filmicos para aquellas escenas que por su naturaleza específicamente literaria se hacía imposible trasladar al cine. Pensar la intertextualidad en términos de fidelidad y traición es plantear la estética como atribución policial. ¿Qué quiere decir que un texto es filmable? O mejor, ¿por qué hay textos que supuestamente son filmables y otros que no lo son? Adaptar un texto implica encontrar un sustituto: se acomoda el material para que en el pasaje siga produciendo el mismo efecto que el original, aunque por otros medios. La adaptación no descubre virtualidades del texto original, sino que se compara con él y compite por su contenido. En la medida en que supone dos formas diferentes para un mismo texto, introduce un espíritu deportivo, inconducente en cuestiones de estética. Pensada desde esa perspectiva, la película debería dar cuenta del texto, absorberlo, reemplazarlo. Intenta hablar por él en lugar de conversar con él; ignora sus diferencias irreductibles. La clasificación en textos filmables y no filmables encierra un absurdo constitutivo porque si un texto es un texto entonces no es un film. Tiene tan poco sentido filmar una novela como contar una película. Puig entendió esto y cuando su film se transformó en una novela, abandonó el cine y se dedicó a la literatura.

Si es posible hacer un film *sobre* (es decir *encima de*) una novela, es porque entonces no valía la pena escribirla. Hacer una película *a partir* de un texto es posible precisamente cuando resulta inevitable *alejarse* de él, esto es, diferenciándose de él.

Un libro no puede filmarse. Aceptando esto, es posible hacer con él todas las películas que se quiera. ■

GUION ARTE

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA
DE GUION / CINE / PUBLICIDAD/
FICCION / DOCUMENTAL

ABIERTA LA INSCRIPCION 1993

Vacantes limitadas

Curso especial para el interior / Curso de verano

Video - Puesta en escena - Edición y montaje -
Creatividad - Recursos expresivos - TV

¡NUEVA SEDE EN PALERMO!

Directora: Lic. Michelina Oviedo (de la Escuela Internacional
de Cine y Televisión de Gabriel García Márquez)

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 812-6931

Chinos, peste y paparazzi

por Nicolás Trovato

Festival. La edición 49 del festival de cine de Venecia —que nunca se celebró en Venecia, sino en el Lido de Venecia, playa a 20 minutos de *vaporetto* de la ciudad— ofreció este año, entre el 1º y el 12 de septiembre, 149 películas. Veintiuna concursaron por los leones. Para seguir todo el festival sin perderse ninguna había que ver 7 por día, empezando a las 8 y media de la mañana. El festival, dirigido este año por el director Gillio Pontecorvo (*La batalla de Argelia* y *Queimada*) estuvo dividido en seis secciones, una de las cuales es la oficial. Los premios que aquí se repartieron fueron un León de Oro, uno especial del jurado y tres Leones de Plata. El reglamento del festival prevé también la asignación de tres Oselle (moneda de la república veneciana) para categorías “técnicas” que este año el jurado entendió oportuno no asignar considerando que no era apropiado destacar solamente los méritos técnicos de un film.

Plomos. Las 21 películas se vieron de a dos por día: una a las cinco de la tarde y otra a las diez de la noche. No sé por qué misterio las de las 5 fueron siempre las más interesantes, las que más apasionaban a la gente, a favor o en contra. Había una gran expectativa y difícilmente sucedía el fenómeno de la noche, conocido como “el éxodo” que comenzaba al cabo de 20 minutos de proyección, cuando un señor decidía levantarse e irse, provocando un lento pero seguro, vaciamiento de la sala. Al final de algunas películas llegaron treinta personas, como en *Hotel de lux* del rumano Dan Pita (digo esto porque yo era uno de los 30 que resistí hasta el final, tal vez porque el trabajo de fotografía de Caling Ghibu era muy interesante). El autor la definió como una “meditación sobre la fragilidad del poder totalitario”, la crítica la deshizo (con razón) y Dennis Hopper (presidente del jurado) se enamoró, a punto tal que luchó encarnizadamente para darle el León de Oro. Llegar a tanto no lo dejaron, pero se llevó uno de plata. A la noche se vieron también otras cosas terribles como *Un policía sentimental* de Kira Muratova, *Muerte de un matemático napolitano* de Mario Martone, que se llevó un León de Plata (esto sólo se entiende si se piensa que hubo 4 películas italianas en concurso, de las cuales tres estaban producidas por la RAI y *Muerte...* era una de ellas), *La ausencia* del escritor wendersiano Peter Handke. La película está interpretada por Bruno Ganz y Jeanne Moreau (a quien le dieron un León de Oro por la carrera) cuenta la historia de cuatro personas que huyen de su existencia cotidiana emprendiendo un viaje cada uno por su lado. Esto está narrado con una sucesión de planos fijos, hasta que la cámara se mueve por primera vez después de 45 minutos y es de una lentitud insoportable.

No tan plomos. La función de las 17 vino mucho mejor. Se vieron cosas realmente muy buenas como *Orlando* de Sally Potter, basada en la novela de Virginia Woolf, con una extraordinaria Tilda Swinton (la reina de *Eduardo II* de Derek Jarman, por la que ganó la Copa Volpi a la mejor

actriz el año pasado), quien encarna los 400 años del noble Orlando, que cambia de sexo en la mitad de su existencia. La película es de una belleza visual impresionante y para el público y crítica merecía el León de Oro y la Swinton otra Copa Volpi. Aunque esto, se sabía, era lamentablemente imposible. No obtuvo ningún premio. Otro film extraordinario fue *Un corazón en invierno* de Claude Sautet, con Daniel Auteuil, Emmanuelle Béart y André Dussollier. Personalmente me pareció la mejor de todas las que vi. Con *Orlando* se goza visualmente pero creo que *Un corazón...* es más completa, ya que guión, dirección y actuación son perfectos. Se llevó un León de Plata y, dentro de la injusticia de no haber recibido el de Oro, fue lo más acertado que hizo el jurado.

Apestandos. Vi también *La peste* de Puenzo. Era la que mayor expectativa había generado, la que todos esperaban ver, ya que de Camus se trataba. La crítica la destruyó: no podían entender lo que había hecho Puenzo. Cómo alguien (sobre todo no europeo) pudo haber metido sus “sucias manos” en la novela del gran escritor francés y osar cambiarla. Puenzo se basó en la novela para contar su visión de la Argentina hoy. Situó a Orán en Bs. As., metió historias de desaparecidos en el medio y nadie pudo soportarlo. Creo que ningún crítico vio la película como tal; se llevaron una gran desilusión, porque querían hacer filosofía sobre Camus, y Puenzo no los dejó. A mí sinceramente la película me gustó. Cuenta una historia muy bien estructurada, que podría ser algo así como la continuación de *La historia oficial*. Raúl Julia hace creíble su encarnación de un ex torturador, mientras que William Hurt, como el médico, no convence tanto. Al día siguiente la conferencia de prensa fue una carnicería. No había traductor del español al italiano (cosa di matti), pero lo había de francés e inglés. Puenzo, dirigiéndose a la prensa en perfecto francés, dijo que, para hablar de cosas tan puntuales, prefería su propio idioma. Se lo acusó de: a) todo, b) así sucesivamente. La conversión del personaje del periodista que en el film de Puenzo es una periodista (Sandrine Bonnaire) y que encima tiene un affaire con Hurt, era uno de los puntos más discutidos. Puenzo respondió a esta suerte de juicio con gran seguridad en sí mismo, alegando que si bien había cambiado muchas cosas del original literario, el espíritu de Camus, lo que para él significaba *La peste*, estaba presente. Para que se entienda mejor lo que quiero decir, un periodista sueco me dijo, a la salida del cine: “Era una lindísima novela. No había por qué haber hecho nunca una película”. Vi a otro adentro del cine con la novela en la mano. ¿Cómo podría leer en la oscuridad? Me contaron que al día siguiente, en la proyección para el público, la aplaudieron diez minutos.

Chino, se te dio. El León de Oro fue para Yimou con *Qui Ju da guansi* (algo así como “Qui Ju va al tribunal”. Creo.) Primera película del chino ambientada en época actual y

primera que le dejan estrenar en su país. La película no tiene el nivel de *Esposas y concubinas* (la única de él que vi). La historia es banal: las vicisitudes de una campesina —Gong Li, por supuesto— que busca justicia porque el jefe de su pueblito ha dejado impotente a su marido, a causa de una patada. Según la visión de Yimou la policía es buena y la ayuda, la burocracia no existe y los malos oficiales tampoco, en la China actual. La voz general era que obtuvo el León en compensación al “error” que cometieron el año pasado con *Esposas...*, y como consuelo por haber perdido también el Oscar frente a la itálica *Mediterráneo*. Gong Li se llevó la Copa Volpi, lo que le permitió salir de China por primera vez, y pasearse con Yimou por Venecia.

Glen Garry Glen Ross, dirigida por James Folley sobre guión de David Mamet con Al Pacino, Alec Baldwin y Jack Lemmon fue un buen producto que le sirvió al jurado para poder premiar al eterno Jack con “La Volpi” para el mejor actor (y tal vez la única “estrella” que anduvo por un festival que este año apuntó decididamente al cine de autor y que dejó de lado el cholulismo. (Lo que complicó mucho la escritura de esta nota.) Lemmon se mostró muy simpático durante la conferencia de prensa y el poco tiempo que dedicó a los fotógrafos, pero no lo estuvo tanto cuando dejó plantado a Gillio Pontecorvo en una visita que debían realizar juntos a un hotel donde se encontraban chicos de colegios secundarios becados por la Bienal (ente organizador del festival). Pero en su descargo hay que recordar la cita de W. C. Fields: Nadie que odie a los niños y los perros es totalmente malo.

El tercer León de Plata fue para *Jamón, jamón* de Bigas Luna. Metáfora divertida y loca sobre la España de hoy, que según el director “es uno de los pocos países del mundo en donde el jamón y el personal computer cohabitan en perfecta armonía” (??). Stefania Sandrelli participa de esta comedia irónica, con toques de humor negro que satiriza a la “España que tuvo que cortarse los cojones y dejar de lado su personalidad para ingresar al Mercado Común Europeo” (sic Bigas). Yo, al menos, me refí.

Todo tiempo pasado... *Raising Cain*, de De Palma, no la vi, y *Olivier, Olivier* de Agnieszka Holland hubiera preferido no verla. Se habló bien de *L627* de Tavernier pero yo preferí sumergirme en la Sección Retrospectiva, tal vez lo mejor de todo el Festival. Con motivo de la conmemoración del Cincuentenario (que se cumple el año que viene), se realizó este adelanto de los festejos con la exhibición de todos los films que participaron en la primera edición en 1932. Esta primera edición había sido organizada por el Conde Volpi en el Hotel Excelsior, centro del Festival, para fomentar el turismo ya que la crisis del 30 lo había afectado profundamente. Los distribuidores mandaron las películas sin selección previa. Entre las obras famosas de la retrospectiva estaban: *A nous la liberté* de René Clair, *David Golder* de Julien Duvivier, *Forbidden* de Frank Capra, *The Crowd Roars*, de Howard Hawks, *The Man I Killed* de Ernst Lubitsch y *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian. Esta última, como diría un crítico especializado: ¡Soberbia! ¡No se la pierda!

Experimentos. Otra sección estaba plenamente dedicada al cine experimental y al video. Se alternaban porquerías con algunas obras más que interesantes. Entre las segundas vi uno de los primeros cortos de Spielberg, *Ambly*, una historia pequeña y divertida sobre una pareja casual y hippona narrada con una maestría envidiable y sin un solo diálogo. Greenaway se hizo presente (no podía

faltar) con un video, *Darwin*, y un corto en blanco y negro titulado *Rose*. Esta última fue la primera obra de Greenaway que me causó placer ver. Una organización de la imagen perfecta en cada toma y con gran belleza visual, que no obstante se hace un poco larga (y eso que dura 13 minutos). Dentro de las porquerías está *El cielo sube* del catalán Marc Recha, quien la definió como una película sobre el aburrimiento y se preguntó si el espectador alguna vez se había detenido a observar la individualidad de las nubes (??). Para ello, deja la cámara quieta sobre una nube, extrañamente también quieta (¿no sería una de utilería?) mientras en off el realizador narraba esta historia de la singularidad. Me fui volando.

El duro oficio de fotografiar. Lo que en realidad yo fui a hacer a Venecia es sacar fotos. Trabajar de eso en el Festival es una locura. Directores y actores posan antes de la conferencia en un pequeño patio donde nada está organizado. Cada vez que venía alguien importante como Joe Pesci (pantalón de cuero negro, camisa al tono, cadena de oro, anillos, y 1m 55), Jack Lemmon, Gong Li, había que matarse y avanzando a los codazos, abalanzarse sobre el personaje en cuestión, que por lo general, en medio del bolonqui se hartaba y se iba. Los fotógrafos italianos, culpables de estos atropellos, otorgan un premio propio al sujeto que más los soportó. Pesci lo ganó este año, tal vez porque el personaje de la película que protagonizó (*The Public Eye*, de H. Franklin, vista en una paralela) era del oficio.

Mi propio premio se lo doy a García Márquez, de lejos el más simpático y locuaz del festival. Vino invitado por Pontecorvo para un debate sobre el futuro del cine de autor. Luego de dos horas de reunión llegaron a la conclusión de que, ante la total desorientación sobre el tema, pasaban a cuarto intermedio hasta el año próximo. Libre de obligaciones, el colombiano dio entrevistas, se quedó más tiempo que el que prometió y nos dio bola a los sudacas perdidos en la Nueva Europa. Contó que está escribiendo sus memorias, ya que quiere demostrar que, en realidad, no tiene ninguna imaginación sino que se limita a contar las cosas que le ocurrieron. Dijo también que su Escuela de Cine en Cuba marcha fantásticamente y que con Fidel están muy “contentos porque se reciben 50 personas por año” y este último se encontraron con la primera promoción que no tiene salida laboral.

Qué caro está todo, señora. Por si alguien quiere repetir esta experiencia, le comunico algunos precios en época de festival: entrada al cine, dos películas en concurso: 15 u\$s; habitación de hotel con grietas en el techo y TV sin antena: 200 u\$s por noche; comida razonable: 50 u\$s por persona; envío de diapositivas a la Argentina por correo rápido: 40 u\$s el sobre; taxi-lancha al aeropuerto: 130 u\$s, o al menos eso nos cobraron. Tante grazie. ■

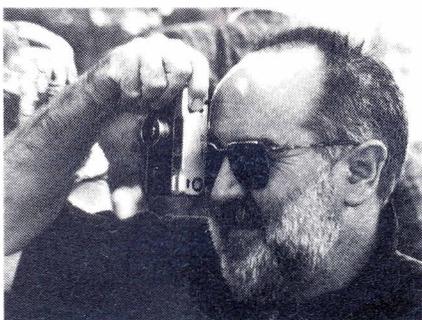
FERIA SALVAJE!
DE Y POR ESTEBAN PODETTI ~
DIRIGIDA POR JULIAN HOWARD ~
SÁBADOS 23:30 HS. PLATEA: 5 \$
TEATRO "EL PARQUE" - BOLÍVAR 825

¿Quiénes estuvieron en Venecia?

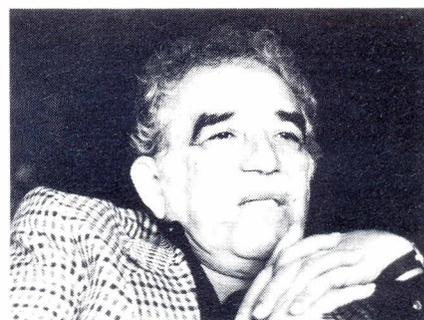
Fotos de Nicolás Trovato



1



2



3



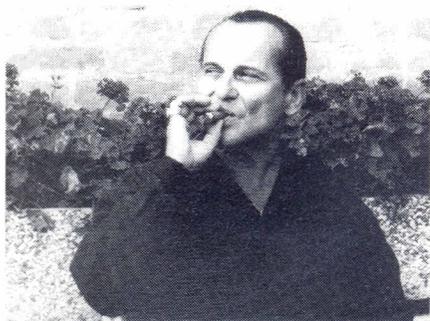
4



5



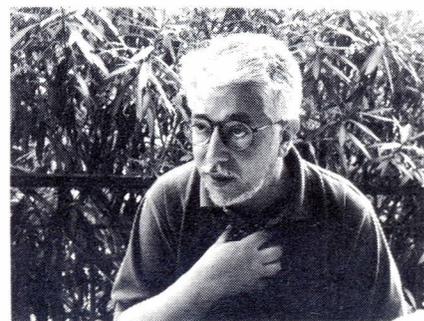
6



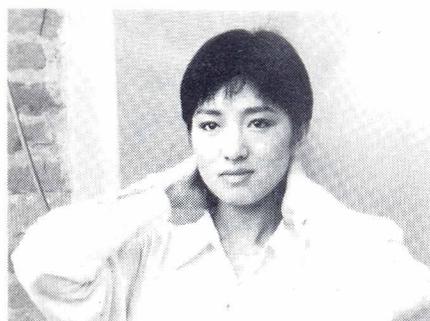
7



8



9



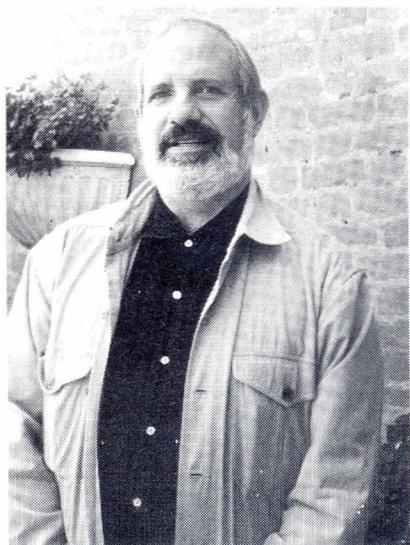
10



11



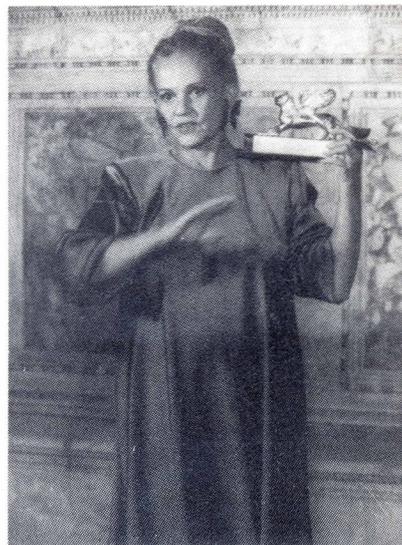
12



13



14



15



16



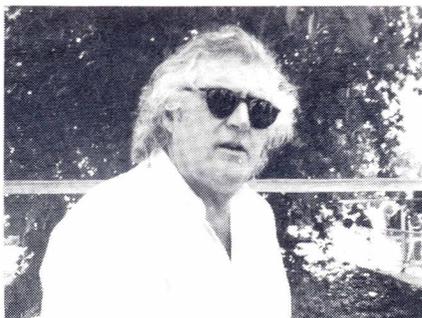
17



18



19



20



21

Respuestas: 1. Zhang Yimou, 2. Bigas Luna, 3. García Márquez, 4. John Lithgow, 5. Francis Ford Coppola, 6. Tilda Swinton, 7. Joe Pesci, 8. Luis Puenzo, 9. Jack Lemmon, 10. Gong Li, 11. Lolita Davidovich, 12. Mr. Rossellini, 13. Brian de Palma, 14. Stefania Sandrelli, 15. Jeanne Moreau, 16. Nicolas Trovato, 17. Emmanuelle Béart, 18. Barbara Hershey, 19. Paolo Villaggio, 20. Pino Solanas, 21. Sally Potter.

Premio Méliès

Entre los juegos y deportes ridículos que suele transmitir la cadena ESPN (carreras de tractores, concursos de bolita, etc.), hace poco hubo un concurso de perros. Los concursos de perros son siempre ridículos, pero éste lo era aun más: competía un perro de cada raza: ovejeros, salchichas, terriers, pequinenses... ¿Cómo hacían los jurados para elegir entre animales tan distintos? La misma pregunta me asaltó unos meses más tarde, en la edición 1992 del Premio Méliès de video, auspiciada por Uncipar, la Cinemateca Argentina y la embajada de Francia y que recompensa al ganador con un viaje a París. Los trabajos presentados (alrededor de 85) tenían como únicas premisas una duración no mayor de 13 minutos y un tema ("Encuentros") lo suficientemente amplio como para incluir a toda la producción local: video-arte, ficción, documentales, animación, trabajos experimentales. El problema es que, en este caso, yo era uno de los jurados. Curiosamente, a pesar de esta diversidad formal y temática, mis compañeros de tarea (Carlos Trilnick, Teo Kofmann, Michel Froloff) y yo elegimos por unanimidad los ocho trabajos preseleccionados. Estos se exhibieron en el SHA y el público (cuyo voto se suma al de los jurados) coincidió nuevamente con nosotros en el premio mayor. El ganador fue Gustavo Deveze con el dibujo animado *Indiecito* que en dos minutos y con una ejecución muy cuidada sintetiza la conquista de América y alude irónicamente al Quinto Centenario. Deveze forma parte del grupo Familia Creativa de Wilde, ligado a la Escuela de Cine de Avellaneda. Hubo menciones para *La guerra de dos colores* de Matías Stagnaro (ficción), para *Encuentro* de Angel Arroz (documental) y para el inclasificable *Fuego* de Chuly Decurnex.

Resulta difícil explicar esa unanimidad frente a un material tan heterogéneo, pero intentaré algunos comentarios. Los videos de ficción o narrativos fueron mayoría entre los presentados. Sin embargo, uno solo accedió a la selección final. Este tipo de trabajo presenta, evidentemente, serias complicaciones técnicas para realizadores nuevos o de escasos recursos: manejo de actores, problemas de edición, dificultades para mover la cámara, etc. El tema de la voz es dramático: si el sonido es directo, el audio se llena de ruidos, si es postsincronizado, casi nunca coincide con el movimiento de los labios. Pero, además, cuando todos estos obstáculos se salvan, el resultado deja la impresión de un gran esfuerzo, de una pesadez que imita al cine desde la precariedad. El video, en cambio, parece beneficiarse con la agilidad, el testimonio, el humor. La narración y el respeto por sus códigos cinematográficos lo bloquea, le quita aire, lo hace más falso en la medida en que pretende ser más verdadero. Una idea, un juego, un chiste, aunque no estén del todo logrados, son más interesantes que el estándar: guión + teleteatro + efectos, aunque su realización sea prolija. Ni hablar de lo que huele a pretencioso. El video no goza de la tolerancia que el espectador le otorga al cine: la narración tiende a hacerse morosa y cinco minutos son una eternidad. La sorpresa, la alteración de los códigos, el humor tienen poder de seducción instantáneo y son una vacuna contra la impaciencia. En este contexto, la animación, las imágenes pictóricas, lo experimental, pasan sin dificultad o con ventajas al nuevo medio. Es el cine el que se queda atascado.

El futuro del video es bastante misterioso. Pero no parece que pueda ocupar el mismo espacio estético, cultural e imaginario que hasta ahora perteneció al cine. En la Argentina, mucha gente filma en video porque no tiene los recursos para hacer cine. Aunque pueda ser un buen ejercicio y aunque los jurados de este tipo de muestra suelen tenerlo en cuenta, desde el punto de vista del espectador, el video se ve de otra manera, con una disposición que requiere alimentos visuales, auditivos y conceptuales cuya naturaleza apenas se está delineando. ■

Quintín

Rosario Arte Joven 92

Y *El Amante*, no contento con ir a Venecia, fue a Rosario. La excusa era participar en una mesa redonda sobre el eterno tema cine y video, y ver la muestra de los trabajos presentados en Rosario Arte Joven 92, que organizó (muy bien) el Departamento de la Juventud y la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Rosario. Como en una Bienal porteña, pero sin histerias, hubo allí todo tipo de actividades.

On the road: Lo divertido del caso era que tuve que viajar con los Illya Kuryaki and the Valderramas, músicos invitados (el colado en el micro era yo). Fue toda una experiencia de band on the road. El viaje, la estadía en el hotel, el deambular por la ciudad delirando raps me enseñaron más de la cultura adolescente que *World's Wayne*.

On the panel: Faltaron dos de los panelistas convocados. Se optó por la charla informal entre los que quedábamos (Emilio Bellon, Hugo Grosso, Cristian Cabrujas —coordinador del área cine-video— y yo) y un público compuesto en su mayoría por videastas que participaban de la muestra. La impresión que tuve era que se esperaba que se debatieran los trabajos presentados. Tal vez se molestaron cuando dije que no tenía ninguna ponencia acerca de los alcances de la forma video. Pero tenía preguntas tales como: ¿se hace video porque no se puede económicamente hacer cine? ¿Es un reemplazo del super 8 o el 16 mm? ¿Si alguno de ellos tuviera la oportunidad de hacer cine, haría lo mismo que en video? ¿En sus trabajos partían de una búsqueda de lenguaje propio del medio? Varios se retobaron. Dijeron que venían a escucharnos a nosotros, no a ser interrogados. Bellon, a su vez encontró una diferencia generacional en el espectador de video. Sostuvo que quien se formó mirando cine tiene un cierto prejuicio (del cual se hizo cargo) en la recepción de la imagen electrónica. Grosso planteó la cuestión del desconcierto en el momento de selección del material a editar. La discusión se puso interesante, pero daba la impresión de que para muchos de los presentes, lo que hacíamos los panelistas era afirmar la superioridad del cine frente al video. Cualquier pregunta o duda que se acercara a una necesidad de teorización sobre el ver y/o hacer video era tomada como una actitud hostil hacia el mismo. Alguien desde el público nos acusó de intelectuales y elitistas. Las cosas se definían, según él, en el hacer, no en el hablar. Hubo silencios, deserciones, discusiones, confusiones. En fin, muchos temas, ninguna definición, poco tiempo. Y yo tenía más preguntas. Había que ver los trabajos.

On the screen: En Rosario vi muy pocos, en verdad. En Bs. As., al mes siguiente vi los premiados. Me interesaron *Confutatis* de D. Nardi; el único originalmente realizado en 16 mm. Misterio, tomas insólitas y el desafío de trabajar con animales (me refiero al perro). *Balada de la primera novia* de H. Ríos es una excelente recreación de un texto de Dolina que demuestra que no todo lo bueno pasa por la estética del clip. *El rito (maní con chocolate)* de M. Mancini es un emotivo homenaje elegíaco al cine de barrio en lenguaje absolutamente videístico.

De lo visto en Rosario doy mi antipremio a *Historias del crimen I*. Joya del humor involuntario y kitsch.

At the end: *El Amante* (bueno, yo) fue, cumplió, hizo amigos (grande Cabrujas, y todo el staff que me trató a las mil maravillas), enemigos (no retengo nombres), volvió a Bs. As. a la espera de más invitaciones. Aplausos para los rosarinos. Ah, los Kuryaki en escena demostraron que el cuero de potrillo es el mejor. (¿Me llevarán otra vez para espantarles las grups cromadas?) ■

Alejandro Ricagno

Llegó la timba a la revista

Concurso

1er. Aniversario

Escriba ya a *El Amante* y vote por las cinco mejores películas estrenadas este año y por la peor de la temporada 92. Entre los participantes sortearemos tres ganadores que recibirán la revista gratis durante un año. El cierre de recepción de cartas es el 15 de enero de 1993. La lista de los premiados aparecerá en el número de febrero.

Incluya en la carta su nombre, dirección, teléfono, edad y ocupación.



La pasión del método

por Ana María Amado

Christian Metz y la teoría del cine. Coloquio de Cerisy, Ed. Catálogos-Versión, Buenos Aires, 1992, 370 págs.

Los estudios y reflexiones que intentan situar al cine como un campo de saber específico —frente a otras artes o a otras artes visuales y sonoras— tienen una genealogía frondosa, en la que se podría señalar la participación de dos linajes. El de la tradición teórica clásica se desarrolló en la primera mitad del siglo y creció con los aportes fundamentales de Eisenstein, Arnheim, Balazs y Vertov como nombres estelares de una constelación que desemboca en Jean Mitry y sobre todo en André Bazin. La obra de ambos aparece en los 50 como la primera tentativa moderna de una teorización global sobre el cine. El esfuerzo baziniano por edificar una ontología de la imagen fílmica es nuevamente recuperado hoy por críticos y teóricos atentos a la perturbación que sufrieron los vínculos de esa imagen con la realidad a partir de su tuteo con la tecnología.

La otra rama genealógica nace al promediar los 60, cercana a una dinastía de pleno prestigio en la época como fue la del pensamiento estructuralista francés: es la semiología del cine, que reconoce la paternidad clara de Christian Metz. Integrante del elenco de la Ecole des Hautes Etudes (en ciencias sociales y luego también en la de Altos Estudios Cinematográficos) junto a Barthes, Genette, Bremond, o a los ajenos a la escuela como Julien Greimas, Todorov, Julia Kristeva o Ducrot, Metz se dedicó a sistematizar la investigación de un lenguaje “mixto” como el cinematográfico, a partir de los hallazgos de la lingüística estructural.

Su famoso artículo “El cine: ¿lengua o lenguaje?” publicado en la revista *Communications* N° 4 en 1964 (en la Argentina en 1970, en el primero de los volúmenes de esta colección dirigida por Eliseo Verón para la editorial Tiempo Contemporáneo, titulado en este caso *La semiología*), se convirtió en una divisoria de aguas para una generación de críticos algo acomplejados frente al despliegue conceptual de la crítica literaria y ansiosos por contar en su terreno con herramientas más rigurosas para abordar el objeto fílmico. Era visible que por entonces comenzaba a perderse la “inocencia estética” del cine, o lo que es lo mismo, a cobrar conciencia sobre el complejo dispositivo narrativo que despliega cualquier film de ficción. En este sentido, es innegable que la aproximación semiológica fue el impulso mayor (sin desconsiderar la filmología o la crítica ideológica) que ha permitido a la teoría del cine no sólo definir el tratamiento pertinente de diversas cuestiones ligadas al lenguaje fílmico sino establecer algunos ejes metodológicos a la medida de sus pretensiones de autonomía.

Desde entonces su campo se expandió, se introdujo en las instituciones en las que no había tenido antes existencia alguna, estimuló debates, legitimó temas y los intereses de la reflexión se permitieron rebasar el estrecho territorio de la semiología atreviéndose a los cruces disciplinarios.

Como un cuarto de siglo en la actividad es una medida cronológica oportuna para su balance, un grupo de investigadores decidió realizarlo en términos de homenaje a la figura fundadora de Christian Metz, dedicándole uno de los tradicionales coloquios internacionales en el Centro Cultural de Cerisy donde los especialistas discuten sus trabajos con lectores y amigos. Organizados generalmente en torno de figuras descolantes del mundo de las letras (novelistas, teóricos de la literatura, científicos), sólo excepcionalmente los “amigos de Cerisy” abrieron el diálogo al campo del cine: sucedió con “Cines de la modernidad”, en 1977, con “George Méliès y el nacimiento del espectáculo cinematográfico”, en 1981, y con el encuentro dedicado a la historia del cine en 1985. El coloquio “Christian Metz y la teoría del cine” de 1989, bajo la dirección de Michel Marie, creció en envergadura en

relación con los anteriores y convocó a representantes de distintos países para dar cuenta de sus respectivos paisajes intelectuales en este terreno. La veintena de participantes, mitad franceses y la otra del resto del mundo (de Estados Unidos a Japón y China, de Italia a Holanda y Uruguay), hablaron de lo que hacían, de lo que investigaban en ese momento, es decir, de lo que realmente les importaba. La obra de Metz expandió nociones a otras áreas y disciplinas, de modo que provocó a semiólogos, lingüistas, filósofos y psicoanalistas a interpretar esas ideas desde sus propios campos de interés. De ahí la riqueza y diversidad de enfoques que exhiben los trabajos presentados y recogidos, como es habitual, en un volumen.

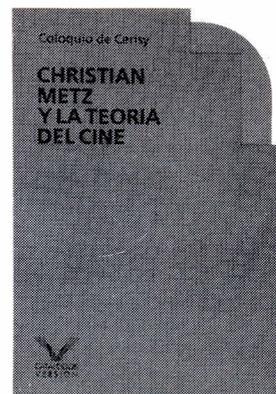
Esa pluralidad admite a semióticos no metzianos, como Marie Clarie Ropars; a investigadores exteriores a la semiología, como Jean-Louis Leutrat o Jaques Aumont y también a aquellos que a pesar de apoyarse en los hallazgos de Metz se mueven por sus propios carriles.

“La sintaxis, como el travelling, es un problema moral”, dice Michel Marie al reivindicar el modo de exposición típico de Metz, obsesionado por la claridad como “pasión didáctica”. Acerca de la escritura metziana, Roland Barthes (único maestro que Metz reivindica como tal) escribió en 1975 el artículo “Aprender a enseñar” aparecido en un número especial de la revista *Ça/Cinéma* dedicado a Metz. “La idea se vuelve así, simplemente, un hilo que uno sigue para ver adónde conduce... el estilo de Metz valora la manera muy particular por la cual el lector puede, en sus textos, a la vez perderse y volver a encontrarse”, comenta a su vez Raymond Bellour en su intervención, aludiendo explícitamente al tema —hoy central— de una escritura que conduce por sí misma a la teoría y a las investigaciones por nuevos ejes, por las exigencias de formas renovadas (menos toscas, menos reblandecidas) de expresión. Formas “respetuosas de los conceptos pero también de los lectores”, como postula el propio Christian Metz, quien desde *Ensayos sobre la significación en el cine* (1972), pasando por la severidad de *Lenguaje y cine* (1973), arriba al desarrollo fluido y casi literario de *El significante imaginario* (1979).

La semióloga uruguaya Lisa Block de Behar (única latinoamericana presente en Cerisy) estuvo a cargo de la edición en español de los trabajos de este coloquio. En su presentación, alude a la necesidad de animar “un discurso teórico que entre nosotros es apenas incipiente” y coincidente —sin duda— con “nuestra situación cultural incierta”.

Ese discurso comienza a legitimarse, trabajosamente, en escuelas, en universidades, que introducen las galaxias semiológicas, psicoanalíticas, narratológicas, etc., como un arsenal destinado a alimentar la tarea analítica y crítica.

Los prejuicios hacen lo suyo. Comúnmente, se asocia la teoría con una especulación inútil respecto de un objeto que no tiene gran misterio: el film, el cine. De ahí que la crítica en sí misma sea una actividad cuya legitimidad tambalea siempre frente a la envergadura “natural” de la obra. A estas alturas es posible reivindicar que no se trata de un añadido banal. Parafraseando a Todorov: el texto fílmico no *dice* toda su verdad y ya que el afán por interpretar es sostenido por cualquier espectador más o menos atento, sobran los argumentos en favor de profesionalizar ese cometido. Se trata, en fin, de “un esfuerzo doble por comprender cómo comprendemos los films y a la vez explicar las modalidades de comprensión”, como alienta Marc Vernet. En esa dirección, la mayoría de los aportes de este coloquio no tiene desperdicio. ■



EL AMANTE VIDEO



Sobre los Hamlets en video

Desconfíe de Shakespeare (ese guionista traicionero)

Hamlet no es considerada por la crítica una de las mejores tragedias de Shakespeare. El personaje de Hamlet, en cambio, sí es considerado una obra maestra, un "misterio" que los estudiosos aspiran a desentrañar, los actores a interpretar y los directores a dirigir. Es, además, uno de los personajes más célebres de Shakespeare, conocido sobre todo por su afición a dialogar con cráneos humanos y por su manía de proponer alternativas metafísicas.

El argumento de la obra es largo y complicado. Cuenta la historia de un príncipe dinamarqués, sumido en la melancolía tras la muerte de su padre y el inmediato casamiento de su madre con su tío Claudio, quien ha heredado la corona. El fantasma del rey se aparece una

noche ante Hamlet, le revela que en realidad ha sido asesinado por su hermano y sucesor y lo deja a cargo de la venganza. Hamlet tarda en cumplir su tarea, y en el ínterin se suceden una multitud de acontecimientos, tales como brotes de locura, asesinatos, suicidios, viajes, una rebelión popular y el duelo final, donde como suele ocurrir en las tragedias, terminan muriendo todos los personajes importantes. Es la obra más larga de Shakespeare. Nunca se representa completa, pero los fragmentos omitidos y los seleccionados no siempre son los mismos.

A lo largo de los años se han ensayado versiones de *Hamlet* — y de Hamlet — para todos los gustos. En el cine ha habido *Hamlets* mudos, un *Hamlet* hindú, uno trasladado a la

Alemania de la posguerra y otro recreado mediante técnicas de video. Pero los tres más conocidos —y los únicos disponibles en nuestros video-clubes— son, sin duda, el que dirigió y protagonizó Laurence Olivier en 1948, el de Grigori Kozintsev (1964) y el más reciente, dirigido por Franco Zeffirelli (1990). Los tres son muy respetuosos del argumento y el texto de la obra original. Sin embargo, son tres versiones muy diferentes una de otra.

Un *Hamlet* didáctico

Laurence Olivier se propuso emprender una obra de divulgación. Quería hacer a *Hamlet* accesible al gran público. Por eso la película se abre con una autointerpretación: “Esta es la tragedia de un hombre que no podía decidirse”.

También la simplificación de la trama, con la eliminación de acontecimientos y personajes secundarios, y el reordenamiento de algunas escenas, dando contigüidad a las acciones vinculadas causalmente, indican la preocupación por volver el argumento comprensible para aquellos no familiarizados con él.

Con ese noble fin, Olivier no ahorra ningún fragmento del texto que pueda resultar explicativo, declinando reemplazarlos por imágenes, una posibilidad que el cine le ofrecía. En realidad, los recursos cinematográficos utilizados se subordinan casi por completo al texto de Shakespeare, al que por momentos se respeta como si fuera el guión del film. Los flashbacks, por ejemplo, cumplen la única función de ilustrar los relatos de los personajes.

El escenario se adecua a las indicaciones de la obra original, y es en su mayor parte interior. Los salones, las galerías y las habitaciones del castillo de Elsinore, austeros y casi vacíos de muebles, evocan una escena teatral, rindiendo un pequeño homenaje a las representaciones de la época isabelina, que carecían de escenografía.

Olivier compone un Hamlet tristonzo y desganado, de mirada lánguida, pasos lentos y hombros caídos. Es el Hamlet “débil” de las versiones más románticas, que se desmaya después de las revelaciones del fantasma de su padre, y que acompaña sus ironías con poses ligeramente afeminadas. Uno siente el impulso de preguntar: “Pero, ¿qué le habrá visto Ofelia a éste?”.

Un *Hamlet* para amantes de Shakespeare

Si el *Hamlet* del caballero inglés está dirigido a las masas, el *Hamlet* soviético, contra lo que esperaría el estereotipo, tiene en cambio un destinatario conocedor, o al menos familiarizado con la obra en cuestión. Es una película bastante más corta, y sin embargo mantiene la complejidad de las acciones de la trama. En este sentido, Kozintsev aprovecha con mayor economía los recursos del cine: los fragmentos textuales que omite pueden inferirse a partir del desarrollo del argumento, o bien son reemplazados por imágenes. En la escena del encuentro entre Hamlet y su madre, por ejemplo, el fantasma no habla. Su llegada es anunciada por la iluminación y el sonido, y la mirada aterrorizada de Hamlet nos permite reponer las instrucciones que le da su padre... a condición de que conozcamos la obra. A diferencia de la película de Olivier, el castillo está lleno de vida, lujo y movimiento. Hay animales en los gallineros y en las cuadras. Los elementos naturales —el mar embravecido contra las rocas, el fuego del hogar, los caballos encabritados— son a la vez parte de la ambientación y metáforas de los sentimientos de los personajes o del tenor de las acciones que se anuncian.

El Hamlet soviético es también reconcentrado y reflexivo, pero tiene autoridad y firmeza en la mirada. Su cuerpo trasunta violencia latente, contenida. Lo menos que puede decirse es que llama la atención que los reyes y los príncipes

recreados bajo el régimen socialista resulten mucho más creíbles que los de los aristocráticos ingleses. Cada uno saque las conclusiones que quiera.

Un *Hamlet* decorativo

Mientras Olivier sigue tímidamente las indicaciones escénicas de Shakespeare y Kozintsev busca alternativas para expresar la fuerza del texto inglés, Zeffirelli parece haberse propuesto explotar al máximo los recursos del cine en technicolor. Todo es bello y armoniza: las praderas verdes, los trajes multicolores, los ambientes luminosos, los ojos azules de Hamlet (Mel Gibson). Ni una mota de polvo se encuentra entre las piedras —se supone antiguas— del castillo. Así es la estética de Zeffirelli, que repele y excluye lo feo. La composición de los encuadres, dicen que inspirada en la pintura renacentista, vigila la posición de cada mano y cada pierna. Tanta preocupación por la combinación de los colores y el equilibrio de las líneas recuerda demasiado a la belleza artificial de la publicidad.

Hay sólo una nota levemente disonante en esta armónica construcción, y son los rostros de las mujeres, que carecen de proporciones clásicas: una frente demasiado ancha, una nariz un poco larga, un mentón afilado en exceso. Puesto que actrices de belleza casi perfecta no faltan, esta disonancia es significativa. Zeffirelli parece hacer suya la misoginia en la que cae Hamlet tras el segundo casamiento de su madre. Al mismo tiempo, esta película enfatiza obsesivamente un aspecto que los críticos han leído en la obra: el fuerte vínculo edípico (aquí casi incestuoso) entre Hamlet y su madre. En cuanto a la caracterización de Hamlet, no puede evitar recordarnos, en sus accesos de locura fingida, al burlón e hiperquinético sargento Riggs. En realidad, uno tiene la impresión de que todos los personajes se mueven demasiado. Corren continuamente de una punta a otra del castillo, entran y salen, dándole a la cámara la oportunidad de tomar enfoques variados y mostrar hermosos paisajes. No podría decirse que la obra esté mal representada. Sin embargo, las intensas pasiones de los personajes no contagian ni entusiasman al espectador. Hay algo de paradoja en todo esto: las dos películas que se nutren más directamente del texto de Shakespeare no logran comunicarlo, mientras que la que lo ha traducido al ruso resulta, por otras vías, notablemente fiel a su fuerza. Es como si la autoridad del poeta y la elocuencia de sus textos inhibiera en lugar de estimular la creatividad de sus intérpretes. En cambio, el *Hamlet* traducido, sin el peso de la mano de su autor, tiene mucha más libertad y belleza. Habrá que esperar otros *Hamlets* para ver si esto es necesariamente así. La hipótesis puede parecer arriesgada, pero yo, por las dudas, la próxima vez que filme Shakespeare voy a hacerlo en castellano. ■

Mariana Podetti

Versiones cinematográficas de *Hamlet*

Mudas:	(1900) <i>Le duel de Hamlet</i> , de Clément Maurice (1907) <i>Hamlet</i> , de y con Georges Méliès (1913) <i>Hamlet</i> de E. Hay Plumb (1920) <i>Hamlet</i> , de Sven Gade y Heinz Schall
Sonoras:	* (1948) <i>Hamlet</i> , de Laurence Olivier (1954) <i>Hamlet</i> , de Kishore Saihu * (1959) <i>Der Rest ist Schweigen</i> , de Helmut Käutner * (1964) <i>Hamlet</i> , de Grigori Kozintsev (1969) <i>Hamlet</i> , de Tony Richardson (1976) <i>Hamlet</i> , de Celestino Coronado * (1990) <i>Hamlet</i> , de Franco Zeffirelli

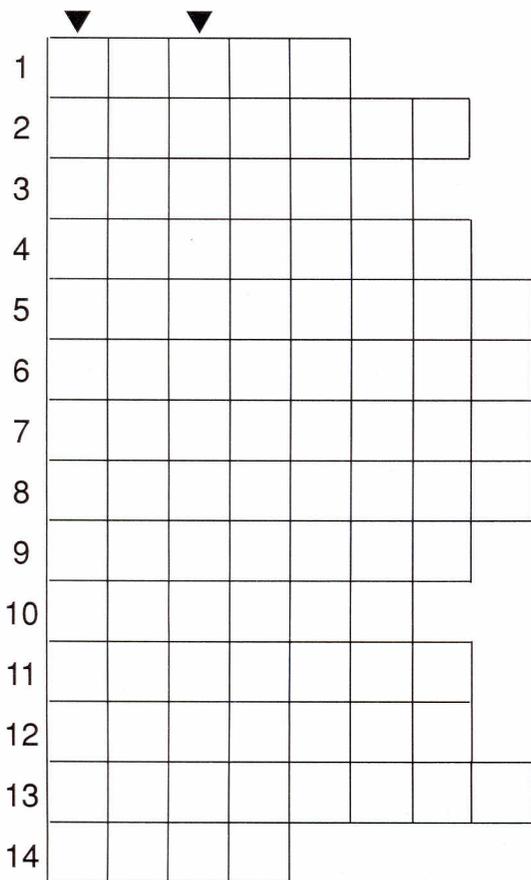
Datos tomados de “La tentación de Shakespeare”, de Ricardo Aldarondo, en *Nosferatu* N° 8, Barcelona, febrero de 1992, pp. 20-27.

(*) Disponible en video

Juego sucio

por Nora Renán

A juego terminado se leerá en las columnas señaladas dos títulos de Alfred Hitchcock.



1. Director cuyo apellido hace "cuac".
2. Inicial del nombre y apellido; es un oscuro objeto de deseo y una cosa para querer.
3. Film trágico, musical y botánico.
4. Film mexicano acerca de una dama, un caballero y una cámara.
5. En los 70 filmó *Joe* y en los 80 *Rocky*.
6. La pintó leonardo y la cantó Nat.
7. ¿Te acordás de Fellini?
8. El ... Aletargado film de Woody Allen.
9. Gran músico y mejor arquero.
10. Hay dos clases: diabólico y desnudo.
11. Director italiano profundamente rojo.
12. ... pesado en el microcentro.
13. Dirige a ancianos y ballenas.
14. Compatriota del anterior, muy viajado por la India y Arabia.

Sílabas: a, a, a, a, a, an, an, ar, cas, co, cord, der, deus, dor, fes, fi, gen, la, la, le, li, li, lon, lu, ma, mar, mi, mo, na, na, re, ro, sa, sen, son, ta, trán, ti, to, vild, tín.

Tomando una letra por columna se descubren los títulos de seis films.

D	O	N	O	O	R
B	A	L	H	T	N
C	A	C	I	A	N
B	R	T	Z	O	A
B	O	N	M	I	N
L	E	A	Z	U	L

¿Qué números faltan en estos títulos?

Martes ...

Trampa ...

Verano del ...

... escalones

Pascualino ... bellezas

... y medio

Boccaccio ...

Cleo de ... a ...

El gato de las ... colas

La ópera de ... centavos

... en conducta

... sentenciados

Respuestas
 1. Lucas; 2. A. Molina; 3. La rosa; 4. La tarea; 5. Avildsen;
 6. Mona Lisa; 7. Amarcord; 8. dormilón; 9. Amadeus; 10. festín;
 11. Argento; 12. Tráfico; 13. Anderson; 14. Lean.
 Títulos: La llamada fatal; Cortina rasgada.
 Coccoon, Brazil, Lolita, Batman, Danzón, Ben Hur.
 Números: muy fácil.

El gran calavera

Una semana de bondad. “Si dice otro latín lo estrangulo” (de *El gran calavera*).

El gran calavera, como los films de Eric Rohmer, es una fábula moral. El protagonista titular, un millonario de timba y rumba, mezcla de Isidoro Cañones con su tío el coronel, va derrumbándose entre el alcohol y los vividores de su fortuna. Su familia, siguiendo el plan de “un médico amigo”, le monta una tramoya teatral para que, creyéndose en la ruina económica recupere “la razón”. El mandamás —tras un frustrado suicidio— se aviva, y juega la farsa desde su lado. Buñuel, como hizo toda su vida, logra una obra maestra en humor y sabiduría, trastocando las situaciones y diálogos más convencionales.

El gran calavera es la primera gran pegada del maestro en México. Combina el Volpone de Ben Johnson (filmado por Mankiewicz) con las eternas variaciones sobre realidad y locura —y sueño y realidad— que sólo un español educado por jesuitas y surrealistas pudo imaginar. Derivaciones de Don Quijote mezclado con Sancho Panza (ver *Nazarín* y *Viridiana*) enganchan con ambientes y personajes salidos de Laferrere, de algún sainete o película argentina de los 40 o de aquellos radioteatros. Viendo estos adelantados naufragos de la calle de la Providencia (cf. *El ángel exterminador*) moverse como en un “Las dos carátulas, el teatro de la humanidad” revisado por Jarry, Ernst o Péret, uno sueña las

México, 1949, dirigida por Luis Buñuel, con Fernando Soler, Rosario Granados y Rubén Rojo.

maravillas que pudo haber realizado este espíritu libertario en el cine argentino de la edad de oro (35-55). El aragonés hubiera iluminado genialmente gestualidades de Pepe Iglesias o los hermanos Andreu, los aforismos de Francisco Alvarez o los destellos de Laura Hidalgo y Zully Moreno. A nuestro cine le faltó la sabia crueldad realista que encontraba Buñuel y su recorte o desplazamiento de clisés y convenciones; en su lugar, las mejores obras lucen agobiadas por una espesa contaminación sentimental, esa infección que tanto detestaba don Luis.

La lucha de clases es vista desde el costumbrismo surrealista de LB, el fetichismo inquietante destaca las habituales sogas e instrumentos de carpintería. Fernando Soler compone uno de los habituales autoritarios ambiguos, superando los parlamentos de Raimu con Pagnol, mediante el método del exceso distanciado (humor). Buñuel interrumpe un casamiento en la iglesia mediante la oratoria celosa del amante frustrado, que grita su bronca desde una camioneta con parlante. Los amantes se llaman Pablo y Virginia, como en el folletín de Saint Pierre. Algunas frases esclarecedoras: “Sí, señora, hemos vuelto a la razón. Gracias a la pobreza sabemos lo que es un verdadero hogar...” / “Este Don Gregorio está más loco que sus locas...” / “Debemos procurar que todo parezca lógico”. México era una fiesta sí. ■

Tarruella

El ángel ebrio *Yoidore Tenshi*

Japón, 1948, dirigida por Akira Kurosawa, con Takashi Shimura, Toshiro Mifune y Michiyo Kogure.

Tango bar en el dispensario. *El ángel ebrio* es un film extraño y tanguero. Toshiro Mifune deambula entre la tuberculosis, el bailongo y la timba, entre la neblina, el humo de los puchos —“el vaho de los dancings”, como decía Gelman—, con más fijador que Gardel o Charlo. Kurosawa navega entre el rigor y la pedagogía. Su cíclico humanismo didáctico recién salido de la catástrofe, de las bombas de Truman y el pentágono sobre los Kamikazes del eje. El sol naciente parecía oculto en las islas de Machiko Kyo. El ambiente era más neblinoso que Erroll Garner. Takashi Shimura, un médico borracho de la línea John Ford, una mezcla de Charlie Chan y Tomas Mitchell en *La diligencia*, parecido a Leopoldo Lugones, persigue a Mifune toda la película haciendo de padre, tutor, maestro y pesado para disuadirlo de su errante vida como mafioso y que large alpiste, minas y escolasa por dieta y tratamiento. El consultorio de Shimura y el “Cabaret N° 1” son los lugares emblemáticos del film.

Extraña mezcla de estilos en una cultura naturalmente reelaboradora, camaleónica, vampírica. AK integra a Ford con “realismo poético frances” y su estética fatalista y húmeda, neorrealismo tano, exacerbado, teatralidad y maquillaje venido de los franceses y del cine soviético, voluntarismo japo, policial yanqui negro de los 40-50 (vertiente *doc* neorrealista) y visión tanguera porteña. Así, mientras Mifune joven se parece a Favio o Anthony Quinn de jóvenes y el malandra principal evoca a Eduardo Cianelli, John Ireland, Chiola y Sergio Citti, la puesta en escena va de Manuel Romero en *lo mejor*, a la perimida didáctica en confrontaciones charladas de enjundiosos profesores como Zinnemann, Richard Brooks y John Sturges (el reciclador de

Los 7 samurais en U.S.A.). *El ángel ebrio* es un film argentino filmado en Japón por un poeta melancólico influido por Ford, la retórica PC, el humanismo Naciones Unidas y ecos del culto a la naturaleza, presente eternamente en la visión japo, pese a las ciénagas del capitalismo y sus bacterias salvajes. Film del verano, recorrido por música de guitarra, sudor y mosquitos, comienza con sensual desperejamiento estival y concluye —antes de que la piba curada le de pie a nuestro Charlie Chan para su “la voluntad puede curar cualquier sufrimiento humano”— con una escena típica del mejor AK: la conversación sobre el azar y la fugacidad de la vida, entre el médico y la mina que quiso a Mifune y pudo cambiarle el rumbo, mientras ella lleva sus cenizas. La confrontación entre ética y sentimiento, entre el sermón de Shimura y el llanto de la mujer, filmados desde ese ángulo que parece haber patentado Akira, con las siluetas recortándose oscuras contra el amanecer, como en *Rashomon*, como en Ford, como en Liberty Valance, recuerda que todo es estación pasajera y encrucijada de caminos, como en Walter Hill y sus finales con despedidas. “Sabiduría es duelo. Benditos los que están de luto” (Norman Brown). Ritual cinematográfico de la pérdida. La música de Fumio Hayasaka se parece a los sonidos de Mark Knopfler en *El estado de las cosas* y el sueño de muerte en la playa a un corto surrealista de Buñuel-Dalí y a otro sueño de *Sueños*. Vuelve a aparecer la flor simbólica y Mifune es catalogado occidentalmente de “masoquista”. Viendo esta joyita porteña cultivada en Niponia —uno espera que en cualquier instante aparezcan Virginia Luque, Salcedo o Lolita Torres— se entiende por qué Coppola le puso a una avenida de su estudio/ciudad el nombre de Kurosawa. ■

Tarruella

Vivir su vida
Vivre sa vie

Me fascina el tipo que medita sobre algo. Es una cierta suerte de comprensión. Se apostó con tanta energía a la inmortalidad sabiendo lo efímero de todo. Esto me da la oportunidad de abrirme y aprender constantemente (Dino Saluzzi. Entrevista en Fierro 83).

Paneo sobre Godard / Naná revisitada. Prostitución.

En 1966 Godard filma *Anticipación*, un sketch de *Le plus vieux métier du monde*. Celebrada así por Michael Caen en *Midi-Minuit Fantastique*: "una de las mejores ciencia-ficción realizadas hasta hoy. (...) JLG es el más inventivo cineasta de nuestro tiempo". Film en negativo, oponía su musa y compañera Anna Karina a la carnal Marilú Tolo (el amor físico). En *Alphaville*, Eddie Constantine-Lemmy Caution rescataba a AK, huyendo ambos "por los boulevares periféricos".

Vivir su vida incursiona en el mismo tema, a la manera de un poema *doc* narrando los avatares de Naná/Anna en 12 *tableaux*, cuadros que también son fragmentos, bocetos, cuaderno de *sketchs*, aproximaciones a lo inasible. Film de etnólogo-antropólogo-marciano en París confirma que la estética pasa por la ética. La historia de Margot o Milonguita o una Maupassant Woman, revisada por Sartre, pero, sobre todo, bajo el signo de Edgar Allan Poe.

Pionerear. Iluminación existencial. La mirada adánica de quienes afrontan el acto de filmar como si fuera la primera (y también la última) vez. Godard filma su segunda obra maestra —la inicial: *Sin aliento*— inventando formas de afrontar la realidad. Como Lumière o Ferreyra, descubre calles y ámbitos urbanos por vez primera. Conoce el tiempo. Sabe que todo es efímero. "Todo lo que se ve ya no existe" (Nicolás Olivari).

Portos de Parain. Brice Parain reflexiona. El D'Artagnan del racionalismo francés evoca un avatar de Portos en Dumas. La metafórica anécdota coincide con el suicidio de Belmondo en *Pierrot le Fou* y con la filosofía de Fuller ("Para caminar basta poner un pie delante de otro").

Pintor/Pintura/Poe/Película. Godard deja a propósito para el final dos secuencias fuertes: Parain en el *bistró* y la lectura de "El retrato oval" poeiano. Además de practicar la poesía y el documento etnográfico, JLG, como Robert Bresson, filma como pintor cinematográfico. JLG persigue

Dura y peligrosa
V. I. Warshawski

Después de ver esta película y luego de una durísima disputa, el consejo de dirección de esta revista decidió que la nota mínima para la tabla "Las buenas, las malas y las

Francia, 1962, dirigida por Jean-Luc Godard, con
Anna Karina, Brice Parain, André S. Labarthe.



fascinado a su musa (una danesa en París. Luego, *Alphaville*). Que Karina llore con la Juana de Dreyer es otra broma sabia del maestro. La confrontación dialéctica con la voz que creó Usher y Ligeia (*off-Baltimore*) aclara el trágico vampirismo del arte: matamos y morimos para apostar a la perennidad de lo efímero, mediante fijaciones: palabras, imágenes, sonidos. La vida en fuga.

Planeta de papá Jean-Luc. El cuadro sólo muestra una parte. Anna y los hombres dialogan de espaldas a cámara. Tragamonedas, *Juke-Box*, juegos electrónicos, antes que Wenders. Cosas cotidianas. Por amor a Anna. La belleza del espacio. Angulos no atrevidos desde Jean Vigo y su poética canalla de barrios bajos. Cámara seguidora que no teme ni reduce-al espacio, como en Ophüls, pero ascético donde Max era barroco. Eso se lo debe a Bresson y Rossellini.

Parker. Carlos Inzillo defendió alguna vez el cine de Godard comparando su importancia con la de Coltrane en el jazz. En verdad, Jean-Luc "*le cinéma*" es tan decisivo como el pájaro Parker. Es también la pluma o cámara-estilo-gráfica que logra volar entre las cosas. El tío derviche de la ruptura.

La extraña pasajera. La vida. Los instantes que JLG trata de fijar para eternidad y luego escapan. Otro obsesionado por el tiempo. ■

Tarruella

EE.UU, 1991, dirigida por Jeff Kanew, con Kathleen
Turner, Jay O. Sanders y Charles Durning.

feas" es 1 (uno) y en ningún caso puede ser 0 (cero). Ver página 64.

F.F., G.N. y Q.

la
CAJA

revista del ensayo negro

Director: Tomás Abraham

2

Rainer W. Fassbinder
Billie Holiday
Michel Foucault
Alain Badiou
Carlos Correas
Hebe Uhart
Rodolfo Fogwill
Alberto Laisea
Francis Fukuyama
Anatole Saderman

Repulsión *Repulsion*

Inglaterra, 1965, dirigida por Roman Polanski, con Catherine Deneuve, John Fraser, Yvonne Furneaux.

Primera obra insular (y singular) del polaco que venía del frío. El cuchillo había salido de las aguas (como aquellos hombres que arrastraban un armario desde el mar en su primer corto) y ahora se convertía en bisturí en manos de una bella, helada, reprimida y psicótica Deneuve postvadim y prebuñuel. Polaco Polanski hace su entrada al cine de habla inglesa en el año de gracia 1965. Su intención junto con su fiel guionista Gérard Brach (preannaud) no era la de filmar *Repulsión*, sino *Cul-de-sac*, guión que las productoras inglesas rechazaron por ser poco comercial y le propusieron hacer un film encuadrado dentro del género de terror.

Psycho venía arrasando boleterías desde hacía varios años, y



Polanski y Brach se abocaron a escribir entonces una historia que tuviera crímenes y una psicótica por protagonista. *Repulsión* ha sido desde entonces citada una y otra vez como una de las obras más famosas de Polanski, germen de las paranoias de *Rosemary* y del quimérico inquilino. Hoy en día, cuando tanto psicótico/a, serial killer, chico/a frustrado/a asesino/a, ha fatigado la pantalla universal, *Repulsión* tiene poco de novedoso. No hay en ella una escena como la de Norman Bates y la ducha (secuencia que por citada y vista aún hoy logra estremecer y sorprendernos) ni los raptos de humor negrísimo y absurdo de *Cul-de-sac* (que al año siguiente Roman pudo filmar). Todo el film se acerca más a un muestrario clínico de la lenta y segura inmersión de la pobre Carol (jovencísima Deneuve) en las aguas de la demencia, el crimen y la catatonía, que a un thriller. La película está narrada en primera persona (salvo algunos apuntes en el bar donde charlan los amigos del pretendiente de Carol) casi hasta el final, lo que le permite jugar con las alucinaciones de la manicura brotada, pero en ningún momento hacernos sentir ese Miedo esencial que según Polanski es el centro de toda su obra. Sabemos que alguna vez la violencia va estallar, y la esperamos con beneplácito para salir de la morosidad. Pero esto no causa ningún malestar ni moral (otra vez Hitch) ni metafísico. La mirada de Polanski es la de un psiquiatra que toma nota. Y las notas de la psiquiatría no son muy apasionadas que digamos. Por eso los estallidos son bienvenidos. Uno dice: Vamos Carol, matá a alguien de una vez o entregáte a algún desenfreno más apasionante que alucinar violaciones nocturnas, o manos que salen de las

paredes. Una vez que el crimen entra en escena, las posibilidades son pocas: que se descubra el asesinato y que la película derive en la angustiante espera del descubrimiento del cadáver, o que cambie de punto de vista y se eleve por sobre el muestrario clínico. Nada de eso sucede. Polanski y Brach van paso a paso mostrando una y otra vez un conejo pudriéndose fuera de la heladera, o unas papas brotándose al compás del reloj (y de la protagonista), esto es, muy lentamente, mientras Carol deambula sugestiva en su camisión *pret à porter* por los laberintos interminables que su propia locura ha abierto en el departamento donde se encerró. La herencia polaca (como las papas) asoman en alguna referencia al convento que está al lado del edificio de Carol, con sus monjas repicando las campanas cada vez que a Carol le asalta algún mal pensamiento (y su encarnación también). Los malos pensamientos, se sabe, en este tipo de pacientes, están relacionados con la represión sexual. Por eso el rechazo a todo contacto con los hombres. El humor surge en algunas escenas jugadas en la peluquería, en la grotesca máscara de una de las clientas, en las burlas a la doble moral del personaje del amante de la hermana, pero son detalles perdidos por entre el silencio exasperante de la protagonista que encuentra eco en la banda sonora, elemento primordial para remarcar toda una serie de esporádicas irrupciones de timbres, teléfonos y campanas que sobresaltan más por esperadas que por sorprendidas. La puesta toda tiene aún demasiado aire polaco sesentístico, con tomas deformantes tipo ojo de pescado (Polanski las volverá a usar en *El bebé de Rosemary* y en *El inquilino*) para señalar la monstruosa visión del mundo de los otros (de los otros que no son Carol ni Polanski, se entiende).

Hacia el final el acercamiento a la foto de infancia de Carol mirando a su padre con repulsión infinita, recupera un horror y un misterio que las heladas pretensiones "psi" del resto del film se empeñan en borrar. *Repulsión* hoy en 1990 evoca un cine que para acercarse a la locura confiaba demasiado en un imaginario de manual.

En 1966 *Cul-de-sac* sacaría a Polanski del fondo de la bolsa clínica, y todo su universo maldito encontraría otros horizontes no por negros, menos divertidos, con cruel humor beckettiano. Una pregunta final: ¿la tan mentada frialdad de la Deneuve no será un San Benito que le colgó el polaco petiso a partir de la repulsión de Carol? Ya vendría Buñuel a poner las cosas un poco más cachondas. (¿Cuándo editarán *Belle de jour*?) ■

Alejandro Ricagno

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 corazón de la ciudad *Grand Canyon*

Acerca de *Grand Canyon* y del cine de Lawrence Kasdan

Vamos a hablar aquí de *Grand Canyon* (*El corazón de la ciudad*), última película de Kasdan y típica de él. Esto nos va a obligar a referirnos al cine de Kasdan en general y a tomar a *Grand Canyon* como ejemplo.

Lo primero, en cuanto ejemplo, es el asombro de verla bajar tan rápido de cartel. Lo siguiente es recordar que las películas de Kasdan suelen verse afectadas por la indiferencia del público. Vamos a postular aquí que esta indiferencia no se debe a un juicio negativo de parte del público sino que hay en el mismo cine de Kasdan un elemento central que obliga a evitar la fama. Vamos, además, a sugerir que esto es un valor.

Con *Grand Canyon* pasa algo curioso que se repite con todas las películas de Kasdan (si exceptuamos —por superioridad— a *Reencuentro* y —por torpeza— a *Te amaré hasta matarte*): al principio estamos tentados de adjetivarlas como películas geniales, pero algo nos detiene; como si algo en las películas quisiera mantener los honrosos 8 puntos que merecen. Y casi contradictoriamente con esto, el recuerdo de sus películas genera —y no resulta necesariamente así en las películas que calificamos de geniales— el deseo de volver a verlas una vez más. Trataremos aquí de entender por qué sucede esto con *Grand Canyon*, pero antes son necesarias algunas aclaraciones generales.

Algo que hay que notar respecto del cine de Kasdan es la diversidad de géneros que abarca, y cómo en todos —excepción de la comedia *Te amaré hasta matarte*— se maneja con prolija habilidad, y cómo en esa diversidad mantiene ciertas características comunes. Postularemos de entrada, y lo veremos respecto de *Grand Canyon*, que una de esas características comunes es que nunca el conflicto se mantiene en el plano en que se plantea: todo problema termina resultando un problema moral, y por tanto su resolución se encuentra en el terreno moral aunque su planteo no lo haya sido.

Pero veamos un poco más de cerca qué sucede con la película que nos ocupa, *Grand Canyon*.

Ante todo impactan las actuaciones de Danny Glover y Kevin Kline, los dos maravillosos (aunque Kline se impone, como siempre). Un negro de los barrios bajos y un abogado acomodado de la ciudad de Los Angeles, unidos por un azar y mantenidos por una búsqueda común que el básquet simboliza en tanto anula determinaciones sociales, raciales y personales en un fervor compartido.

El problema que la película plantea es social: cómo el miedo afecta la vida de la gente en una gran ciudad, qué hacen los distintos personajes para combatirlo o para permitirlo. Steve Martin, lo enuncia de entrada, a la salida de un partido de básquet, mientras sube a su Maseratti.

Este productor de películas en serie que protagoniza Steve Martin es la contracara del personaje de Kevin Kline, y el personaje mismo de Kevin Kline es su contracara: mantiene un trabajo que no lo satisface y con el que está moralmente en desacuerdo, no detiene la seducción con su secretaria, no se preocupa por los problemas sociales que lo rodean.

La actitud de Danny Glover al “salvarlo” de una pandilla en el barrio bajo donde su auto se descompuso es inicio de su transformación. El gesto de Danny Glover presenta la dimensión social, la preocupación por esos problemas sociales que lo circundan y que no representan un problema si no se les presta atención y es al mismo tiempo pauta de resolución: sólo nos justificamos en la obra que realizamos por los demás, porque nuestra persona no es tan importante.

EE.UU., 1991, dirigida por Lawrence Kasdan, con Danny Glover, Kevin Kline, Steve Martin, Mary Mc Donnell, Mary-Louise Parker.

En la última toma, los personajes se reúnen en esa falta de importancia personal, mirando el vértigo infinito del Grand Cañón, ya instalados en otra perspectiva, en un punto de vista más amplio, más universal.

Este nuevo punto de vista que adquieren los personajes es la esencia de la solución moral que la película plantea, una queja al individualismo entendido en términos de liberalismo burgués, una resolución del conflicto central de la película y un perfecto ejemplo de lo que significa escribir buenos guiones.

Kasdan ve una salida y esta salida es moral: hacer cosas por los otros, y no por dádiva, sino por afecto y por escapar de ese egoísmo que el énfasis burgués en el individuo supone. Y esta salida es el eje de la evolución tanto de los personajes como de la película, pero su importancia radica finalmente en lo que representa: la comunión, la preocupación por los problemas de los otros y a la vez la disminución de la importancia del “yo” entendido en términos burgueses.

Pero aclaremos: no se trata de la acción dadivosa ni de la revolución en la lucha de clases: es sólo un planteo moral, o acaso mejor, un planteo social que se resuelve en el plano moral.

Y es que todo el cine de Kasdan se resuelve en el plano moral y los valores que se rescatan son también morales: la valoración de la familia, por ejemplo, que Kasdan prueba en la más pura práctica, ya que el guión lo escribe con su esposa. El conflicto planteado resulta entonces una crítica al sistema de valores de la burguesía: parecería estar afirmándose que la felicidad se encuentra en pocos rubros y que el sistema de valores burgués fuerza a manejar convenciones sociales que limitan e impiden disfrutar otros ámbitos.

Por eso, y ya a modo de conclusión general, el modelo de espectador que puede gustar de este cine es también un espectador con inquietudes morales. El arte y la moral son una misma cosa, porque todo tema en arte, todo género, toda reflexión, parece conducir al mismo terreno. En este sentido es que Kasdan no puede ser taquillero ni puede ser objeto de culto: porque no busca el elogio sino la reflexión conjunta sobre el centro de los problemas humanos: el moral.

Esa es la marca del cine de Kasdan, su preocupación por la moralidad; cómo todo conflicto, en todo ámbito (en todo género, diríamos en términos cinematográficos) se resuelve en el terreno moral.

Pero otra razón (no menos importante, o seguramente más) que lo aleja de los objetos de culto es el hecho de que sus películas mismas impiden ser calificadas como “geniales”, lo que sería apartarse del género en que se desarrollan (estoy queriendo decir que las películas geniales son otro género, un policial o un *western* no pueden ser interrumpidos por la admiración); y que en verdad no sean geniales, que todas sean buenas, que pueda disfrutarse de verlas y desearse volver a verlas y aun así sólo alcancen los 8 puntos.

Claro que podríamos también con Kasdan ejercitar esa incompreensión que es la fama, y venerarlo y alejarnos de él. Pero es un poco más difícil, porque él mismo nos conduce a verlo desde otra perspectiva, a no permitir que se diga que es un genio.

Grand Canyon, película que aquí comentamos, es un claro ejemplo de este cine entendido como algo más que el cine y, al igual que sus otras películas, pasa inmediatamente a formar parte en nosotros de esa extraña memoria en la que la inteligencia se mezcla con la sensibilidad y que es el resultado del más puro hecho estético. ■

Carlos Rodríguez Gesualdi

Momentos de amor *Il frullo del passero*

“Sólo necesito recordar y contar”, y así entre otras inquietantes palabras, aquel hombre, que se define a sí mismo como anciano, se presenta ante la joven y bella Silvine, tras un doloroso incidente, después de la muerte de otro hombre que, quizá también, en sus fugaces escapadas a la clandestinidad, intentaba recuperar los días de otros tiempos.

Hay un pacto secreto en este primer contacto entre Gabriele Battistini, interpretado por el actor Philippe Noiret en un rol que le permite jugar una de sus composiciones más intimistas para el cine y esa extraña mujer, inmediata depositaria de parte de sus sueños, que toma forma corpórea en Ornella Muti. En este encuentro inicial de *Momentos de amor* se firma una ligazón con el peso de una ausencia y el deseo de un sugestivo recorrido. La próxima cita será en pocas horas. Y en ella, se abrirá la posibilidad de una nueva historia, armada con los retazos de la memoria, en el juego que ella misma propone. Porque tal vez, como Gabriele mismo le había señalado, *ningún amor vivido puede igualarse a un amor contado, fabulado*. Lamentablemente, cuando su estreno, *Momentos de amor* no despertó interés alguno. La mayor parte de los comentarios que se publicaron no pasaron de ser una ampliación de una reseña. En su país de origen, tuvo la misma suerte, a pesar de su cartel actoral. Su título original *Il frullo del passero* que, entre otras maneras podría traducirse como “el aletear del gorrión”, remite a una expresión del abracadabrante texto *Las mil y una noches*, lugar de partida y de llegada de toda la cuentística oral, y alude al movimiento que el gorrión realiza cuando llega al momento culminante de la conquista amorosa. Nuestra historia se abre en la pequeña plaza de un particular pero típico pueblo de la zona de la Romagna: S'Arcangelo. En la vereda de un café, Gabriele mira serenamente. La calma lo envuelve todo hasta que el ruido de un avión que alza vuelo quiebra la inmovilidad de un único lugar en el tiempo.

Y en una sucesión de puntos suspensivos, el sonido de una flauta, de una melodía que se insinúa dieciochesca y cortesana, anuncia la presencia de un gorrión, de un rústico adolescente que intenta apresar, de un cruce de miradas que poco a poco irá descubriendo los trazos de un pasado. Un ceremonial fúnebre, las calles del pueblo, los títulos de presentación abren a otro renglón sonoro, marcado ahora por los primeros acordes de la canción principal del film, compuesta e interpretada por Lucio Dalla, cuyos acordes y ciertos pasajes estilizados acompañarán gran parte del relato y se escucharán además sobre el cierre. Su nombre es “Felicita” y una de sus más resonantes estrofas se repite a manera de leitmotiv: “Ah, felicidad, / sobre qué tren en esta noche viajarás; / sé que pasarás / de prisa como siempre y no te detendrás”.

Hombres y mujeres vestidos de negro en actitud de recogimiento. Un sordo y grave acompañamiento musical. Se distingue particularmente un rostro, se captura en especial una mirada que se unirá con la de otro hacia un balcón cerrado. Espacio que se abrirá horas después para el urgente pedido de una frágil y perturbadora cita de confidencias. En estos primeros minutos de *Momentos de amor* organizados con esa propia actitud de extrañamiento de los relatos fantásticos, pero en el clima de la familiar cotidianidad de hechos y palabras, su director Gianfranco Mingozzi logra plantear el comienzo de un itinerario que despierta al asombro y a lo mágico, y lo logra a través de

Italia, 1991, dirigida por Gianfranco Mingozzi, con Philippe Noiret y Ornella Muti.

una instrumentación sensual y lírica de tiempos y personajes, como en una partitura de Rossini. La aventura de contar historias se transforma en un acto ritual. El lugar elegido nos lleva a pensar en un escenario de encantamientos y la luz lunar se vuelve cómplice de una primera aventura, que adquirirá la traviesa forma de un zigzagueante cometa. En el espacio interior, será el dorado reflejo de los leños ardiendo en la chimenea el que ambienta el próximo relato y convoca a un callado erotismo.

Un relato de naturaleza alquímica nos entrega su director tras un meditado trabajo de guión, con dos reconocidos nombres de la literatura y el cine, para ofrecernos con *Momentos de amor* una inusual celebración de los sentidos. Desde esta observación, pensamos en el film anterior de su director, *La iniciación*, sobre la novela de Apollinaire, ambientado en julio de 1914, cuando los hombres debían ir a combatir en el frente y entonces, un joven adolescente, Roger, despierta a su sexualidad ante la tristeza y ofrecimiento de las mujeres que viven en su señorial mansión familiar. Pero ahora con otro tono, y en otra dirección, G. Mingozzi reserva un espacio para la otra intimidad, a través de historias que uno relata y otro escucha; para que, a su vez, las mismas salgan al encuentro de otras, descubiertas por azar, previstas en el deseo del confidente, sostenidas en la memoria, empujadas a partir del viaje. El singular juego que se va diseñando nos lleva a pensar en un fragmento del bellissimo libro de Fernando Savater, *La infancia recuperada*: “Narrar es la posibilidad de reinventar la realidad, de recuperar las posibilidades frente a lo adverso...”.

Y este ovillar de historias que se van sucediendo sobre las palabras del otro, en el que se implica de diferentes maneras el que escucha, nos lleva a pensar en *Ojos negros* de Nikita Mijalkov, relato que se anima desde el cruce de varios cuentos de Chejov y en el que desde el comienzo, en el restaurante de una lujosa nave, su protagonista, Romano, un inolvidable fabulador, le refiere al recién casado y entrado en años Pavel, sus alocadas historias y le alcanza su cautivante historia de amor. Una fotografía inaugura el relato y ante nuestros ojos, los acontecimientos van despertando, guiados por el deseo y la ansiedad de ambos. En *Momentos de amor* cada uno de los personajes se dispone a contarnos algo de aquello que se guarda celosamente, de lo que espera, en una irrepetible cita, ser verbalizado. Y así, hasta el párroco del pueblo, en una alejada capilla, le hará saber a Gabriele de sus secretos. Y ahora Silvine parte en un ómnibus. Hará un alto en Rímimi y allí, frente al Adriático, participará de otro encuentro, convocado desde cada uno de las palabras de otra de las tantas historias, de esa no mensurable dimensión de las emociones. Un ir y venir por el tránsito de nuevas vivencias, un fascinante juego de espejos, un teléfono que comenzará a sonar. ■

Emilio A. Bellon

LA TRIBU 

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

Desasnator

Hoy: El nacimiento del cine (La historia no oficial)

Por Diego Battle

En cualquier enciclopedia se puede leer que el cine nació el 28 de diciembre de 1895 en el sótano de un café del Boulevard des Capucines. Allí, treinta y tres personas asistieron a los 20 minutos que duró el espectáculo cinematográfico organizado por los hermanos August y Louis Lumière que, según esta historia oficial del cine, fueron los primeros en crear un proyector y patentar una película tomando como base las investigaciones realizadas anteriormente por George Eastman y Eadweard Muybridge. De nada sirvieron los reclamos de los norteamericanos Tomas Edison y W. K. L. Dickson, el francés Etienne-Jules Marey, el alemán Max Skladanowsky y el británico William Friese-Greene, quienes reivindicaron para sí la autoría del primer cinematógrafo.

No es intención del autor de esta nota presentar largos y aburridos argumentos en favor o en contra de las distintas versiones acerca de quién fue realmente el pionero del cine. Lo cierto es que la edición local de *La caja mágica* (*The Magic Box*, Gran Bretaña, 1951) es una buena oportunidad para descubrir (o redescubrir) a William Friese-Greene. Este film dirigido por John Boulting es una suerte de biografía de quien, según los ingleses, es el creador del cine.

Friese-Greene (1855-1921) fue un fotógrafo profesional que ingresó en la cinematografía en 1880 cuando conoció a John Arthur Roebuck Rudge, un mecánico de Bath que estaba creando una especie de linterna mágica que, en un principio, mostraba una serie de fotografías fijas para crear la ilusión de movimiento. Friese-Greene ya demostraba públicamente sus realizaciones a finales de la década del 80 y, en 1889, presentó una versión de doble proyector. Ese mismo año, él y Mortimer Evans diseñaron (y patentaron) una cámara secuencial destinada a reducir diapositivas para la linterna mágica, capaz de una tasa de exposiciones de sólo cuatro o cinco fotografías por segundo, lo que evidentemente no era nada en comparación con la frecuencia de 16 fotos por segundo necesarias para sintetizar con éxito el movimiento. Parece ser que una de sus demostraciones, realizadas en Chester en 1890, fue un completo fracaso y que a partir de ese momento nadie prestó demasiada atención a sus teorías. La película no lo muestra con demasiado detalle, pero sus investigaciones no se limitaron a la creación de cámaras y proyectores. Friese-Greene fue un loco, un apasionado por la investigación, que realizó importantes aportes a la utilización de los rayos X, el color y otros avances tecnológicos que nunca supo cómo explotar comercialmente. Su pasión fue tal que uno de sus hijos, Claude, prosiguió sus teorías y fundó en 1924 una próspera sociedad anglo-estadounidense de producción cinematográfica.

La caja mágica no intenta ser una biografía exacta de este pionero del cine. Más bien es una respuesta de los ingleses a los historiadores (especialmente a aquellos de origen francés orgullosos de los hermanos Lumière) y un homenaje a la figura de Friese-Greene. De allí se entiende que el film haya sido financiado en forma conjunta por la industria para celebrar el Gran Festival de Gran Bretaña realizado en 1951. Además de por el tema elegido, la película desencadena la

polémica histórica al afirmar en el prefacio que "es la historia de William Friese-Greene, uno de los *inventores* de la cinematografía".

La película fue producida por Ronald Neame, dirigida por Boulting (el anticonformista realizador de *Brighton Rock*, *Ultimatum* y *Soldados y negociados*) y escrita por Eric Ambler. Pero más allá de estos importantes nombres, casi todos los principales técnicos y actores ingleses del momento se sumaron al proyecto. En principio, el protagonista iba a ser Laurence Olivier, pero éste finalmente declinó la propuesta y el papel quedó en manos de Robert Donat. De todas maneras, Olivier aparece interpretando a un policía que es el primer y único asistente a una proyección de Friese-Greene. Otros de los sesenta cameos de la película están a cargo de Michael Redgrave, Richard Attenborough, Peter Ustinov, Margaret Rutherford, Glynis Johns, Eric Portman, Stanley Holloway, Bessie Love, Cecil Parker y Leo Glenn.

La caja mágica tiene la extraña cualidad de ser una película tranquila, dócil y hasta cándida y, a la vez, una obra polémica para la historia del cine por sus afirmaciones y connotaciones. A todas luces resulta un merecido homenaje a un personaje querible que, más allá de su mayor o menor importancia en el nacimiento del cine, fue uno de esos creadores que, con su labor, marcó para siempre la pasión de millones de personas por el séptimo arte. ■

Hace dos años, una propuesta... ¡Hoy una realidad!

Más de 30 puntos de rating* en todo el país marcan el esfuerzo de dos años

Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

(*) según fuentes zonales

VIDEO PRIVADO

Conducen: Norberto Sciscioli - Coco Acevedo

Participación especial: Graciela Klix

Colabora: Eduardo Graillat

Ahora también CABLEVISION

canal 15, miércoles 17 hs.

Nos acompañan

Transeuropa Video / Transmundo Home Video

Tauro Video / Mirage Video Film

El Toboso-Restaurante / Cinetécnica Video Profesional

Video Business / Plaza Liniers Shopping Center

ASOCIADOS en medios de comunicación

Ayacucho 467 - 6º P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. Prov. 953-3948

Videodromo

Idolos

Lucio Schwarzberg

Gary Cooper
Marlon Brando
Robert De Niro
Marcello Mastroianni
Jack Nicholson

Flavia de la Fuente

John Wayne
Robert Mitchum
Humphrey Bogart
Marlon Brando
Gérard Depardieu

Quintín

John Wayne
Humphrey Bogart
Harvey Keitel
Robert Mitchum
James Cagney

F. Santamarina

Robert Mitchum
John Belushi
Marlon Brando
Robert De Niro
Denis Lavant

Alejandro Ricagno

Dirk Bogarde
Marcello Mastroianni
River Phoenix
John Malkovich
Norberto Aroldi (el Belmondo argentino)

Gustavo Noriega

John Wayne
Arnold Schwarzenegger
John Belushi
James Cagney
Humphrey Bogart

Eduardo A. Russo

John Wayne
James Cagney
Robert Mitchum
John Cassavetes
Jeremy Irons

Silvia Brückner

Humphrey Bogart
Anthony Perkins
Jeremy Irons
Robert Mitchum
Gary Oldman

Rodrigo Tarruella

Robert Mitchum
Sterling Hayden
Robert De Niro
James Mason
Vincent Price

Camilo Rodríguez

Vincent Price
James Cagney
Robert Mitchum
Harvey Keitel
Pat Paterson

Gustavo Castagna

John Wayne
James Stewart
Jean-Pierre Léaud
Marlon Brando
Robert Mitchum

Nora Renán

William Hurt
Jeff Goldblum
Steve Martin
John Malkovich
Roman Polanski

Horacio Bernades

Claude Rains
Peter Lorre
Groucho Marx
Lee Marvin
Alberto Sordi

Mariana Podetti

Humphrey Bogart
Al Pacino
Gérard Depardieu
Marcello Mastroianni
Gene Hackman

Diego Batlle

James Cagney
John Hurt
Clint Eastwood
Robert De Niro
Humphrey Bogart

Carlos Rodríguez Gesualdi

Kevin Kline
Danny Glover
Mel Gibson
Burt Lancaster
Humphrey Bogart

Emilio Bellon

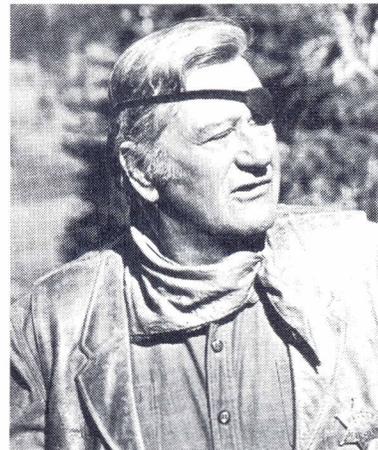
Humphrey Bogart
Montgomery Clift
Gregory Peck
Marcello Mastroianni
Jeremy Irons

Reyes (8 votos):

Humphrey Bogart
Robert Mitchum

Príncipes (5 votos):

James Cagney
John Wayne



Arruinapelículas

Lucio Schwarzberg

Nicolas Cage
Cary Grant
William Hurt
Arnold Schwarzenegger
Tom Cruise

Flavia de la Fuente

Tom Cruise
Sylvester Stallone (después de *FIST*)
Danny De Vito
Steve Martin
Dustin Hoffman

Quintín

Dustin Hoffman
Laurence Olivier
Steve Martin
Gene Kelly
Warren Beatty

Fernando Santamarina

Michael Douglas
Dan Aykroyd (excepto en *Blues Brothers*)
Maurizio Nichetti
Tom Hanks
Tom Cruise

Alejandro Ricagno

Elliot Gould
Daniel Olbrychsky
Steven Seagal
Michael Douglas
Ramón Ortega

Gustavo Noriega

Gérard Depardieu
Laurence Olivier
Sylvester Stallone (post *Rocky*)
Robin Williams
Dustin Hoffman

Eduardo A. Russo

James Dean
Bob Hope
Elliott Gould
Robin Williams
Mickey Rourke

Silvia Brückner

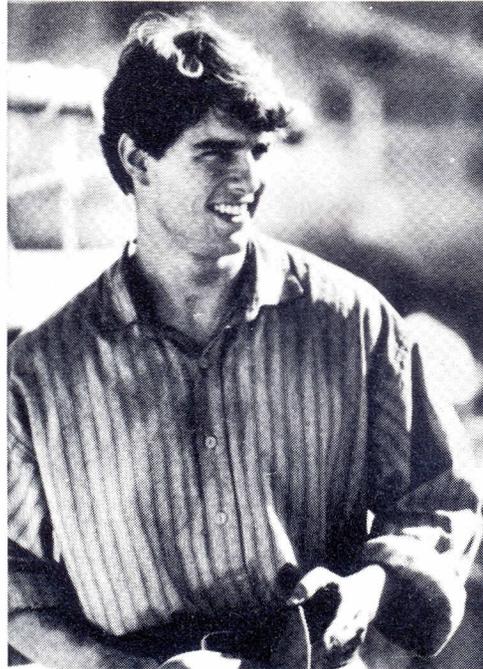
Mickey Rourke
Christopher Lambert
Richard Gere
Charlie Sheen
Michael Douglas

Rodrigo Tarruella

Dustin Hoffman
Laurence Olivier
Oliver Reed
toda la Comedie Française
casi todo el Actor's Studio

Camilo Rodríguez

Tom Cruise
Michael Douglas
Michael Keaton
Mickey Rooney (cuando era petiso)
Dustin Hoffman



Gustavo Castagna

Sidney Poitier
Dustin Hoffman
Laurence Olivier
Robin Williams
Chevy Chase

Nora Renán

Chevy Chase
Michael Douglas
Charlton Heston
Sylvester Stallone
Burt Reynolds

Horacio Bernades

Jack Nicholson
Anthony Quinn
Eddie Murphy
Rod Steiger
Tom Cruise

Mariana Podetti

Dudley Moore
Burt Reynolds
Steve Martin
Christopher Lambert
John Voight

Diego Batlle

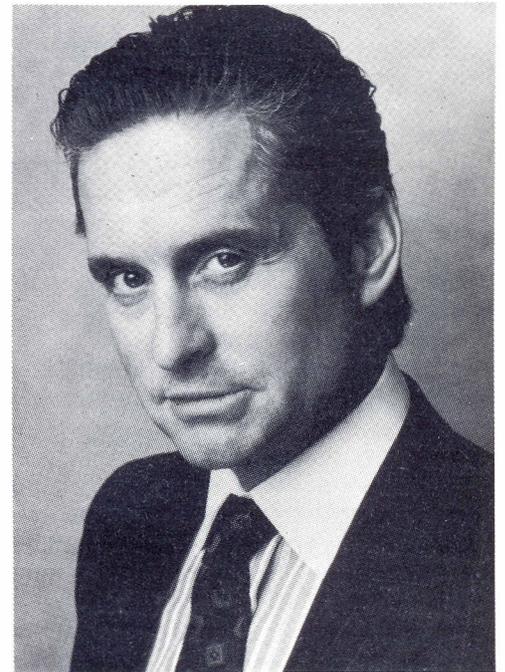
Chevy Chase
Richard Burton
Tom Berenger
Warren Beatty
Tom Cruise

Carlos Rodrigues Gesualdi

Kevin Costner
Sylvester Stallone
Darío Grandinetti
John Wayne
Leonardo Favio

Emilio Bellon

Christopher Lambert
John Wayne
Chevy Chase
Sylvester Stallone
Roger Moore



Reyes (6 votos):

Tom Cruise
Dustin Hoffman

Príncipe (5 votos):

Michael Douglas

Las buenas, las malas y las feas

Informa El Amante. En el próximo número se proveerá a los lectores de una lupa para ir al video club. (Perdón por el tamaño de la letra.)

	Flavia	Quintín	Noriega	Tarruella	Battle	Bernades	Castagna	Camilo	Russo	Ricagno	Bellon
A través del Pacífico (J. Huston) Memories		7		6		8			6		7
Boccaccio 70 (Fellini/De Sica/Monicelli/Visconti) Epoca					7	7	6		7	7	8
Bugsy (B. Levinson) LK-Tel			5		3		3	5			4
Cabo de miedo (M. Scorsese) AVH	8	8	8		7	6	6	8	7	8	7
Callejón sin salida (W. Wyler) Ver				4			5	8	6		5
Conflicto (C. Bernhardt) Video Collecion		6		6			6				
Cristóbal Colón (J. Glen) AVH					1	2		2			1
Cuentos de misterio (A. Hitchcock) Renacimiento		4				8	6	8	7		7
Danzón (M. Novaro) Lucian			8		5					8	
Deseo y decepción (P. Janou) AVH			4		4		4	3			6
2000 maniacos (H. G. Lewis) Horror		9	8				7	10			
Dura y peligrosa (Jeff Kanew) AVH	0	0	0								
El ángel ebrio (A. Kurosawa) Kinema	8	7		8			7		7		
El corazón de la ciudad (L. Kasdan) Gativideo	6	7	8		6	5	6				9
El gran calavera (L. Buñuel) Epoca	8	6		9			7		7		
El inocente (L. Visconti) R.K.V.		6		2		6	8		9	8	8
El proceso (O. Welles) Memories		10		9	8	8	9		10	10	8
El rata (S. Fuller) Hammer	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
El verdugo (L. G. Berlanga) Círc. del cine	9	8		10		10	10	10	10	10	10
Encrucijada de odios (E. Dmytryk) Memories						7		7	4		9
Espíritu de conquista (F. Lang) Cobi	8	8	8					8	6		
Esposas y concubinas (Z. Yimou) Transeuropa	6	5	6		9	7	7		7	9	10
Freejack (G. Murphy) AVH		6	6		5			5			
Hamlet (F. Zeffirelli) LK-Tel			5		6			3			1
Henry, retrato de un asesino (J. Mc Naughton) Lucian		7	7		9	10	8	10	8	8	
King Kong (Schoedsack/Cooper) Ver			10	10			10	10	10	10	
La caja mágica (J. Boulting) Epoca			4		8						10
La conquista del Oeste (Ford/Hathaway/Marshall) Cobi						7		7	6	7	5
La leyenda de los perdidos (H. Hathaway) Tri-films		7		4			6	7			
La noche (M. Antonioni) Kinema	8	7		4	6	3	8	6	4	5	9
La pavorosa casa Usher (R. Corman) Epoca			4	4	9	8	7	8	7	7	6
La princesa prometida (R. Reinert) Omega			8				7	8			
Los amantes (L. Malle) Epoca	8			2			2		2		8
Los dueños de la calle (J. Singleton) LK-Tel	7	7	7	7	6	4	6	6		6	6
Los malos... y sus mujeres (R. Mate) Tri-films		7					8				
Los reyes del mambo (Arne Glimcher) AVH	5	3	4		5	2		2		2	3
Luces de varieté (Fellini/Lattuada) Círc. cult. del cine						7	7	7	7	8	
Nosferatu (W. Herzog) Gativideo			7	8		8	7	7	9	7	9
Nuestros días felices (B. Tavernier) Transeuropa	6	6		4	4	8	4			8	9
Pescador de ilusiones (T. Gilliam) LK-Tel			4		5			7		8	10
Repulsión (R. Polanski) R.K.V.				3	8	6	8		4	6	7
Sabotaje (A. Hitchcock) Memories	9	7	8	9	9	8	8	8	9		8
Sandino (M. Littin) Live				3			4				
Sangre y arena (J. Elorrieta) Transeuropa							3	1		2	1
Sombrero de copa (M. Sandrich) Video Collecion	7			6			6		7	8	7
Sublime obsesión (D. Sirk) Hammer	10	10	7	8	8		10	9	10	10	10
Tres hijos del diablo (J. Ford) Cobi	10	10	10	7			7		8		
Un destello en la oscuridad (D. Seltzer) Gativideo		5			5		4		5		7
Un lugar en el mundo (A. Aristarain) Transmundo	8	9	9		8	7	8		9	9	9
Vivir su vida (J.-L. Godard) Epoca	8	9		10	6	9	10		10	10	10

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

Ciclos de cine. Noviembre de 1992

Ultima fila

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

Ciclo Werner Herzog

Sáb. 14 y dom. 15: *El enigma de Kaspar Hauser*

Lunes 16: *Corazón de cristal*

Martes 17: *El gran éxtasis del tallador Steiner / La palabra y el gesto.*

Dirección: Patrick Leray. *Mostrar al mundo que estamos aquí.* Dirección: Thomas Mauch (documentales sobre films de Herzog).

Miérc. 18 y juev. 19: *La balada de Bruno S.*

Viernes 20: *Fitzcarraldo*

Sáb. 21 y dom. 22: *Woyzeck*

Martes 24: *La Soufrière / Retrato de Werner Herzog.* Dirección: Christian Weisenborn y Erwin Teusch.

Preestrenos soviéticos

Miércoles 25: *Adiós a Matiora*

Jueves 26: *20 días sobre la guerra*

Viernes 27: *El primer maestro*

Sábado 28: *La ciudad cero*

Domingo 29: *Patilludos*

Lunes 30: *Espantajo*

Martes 1/12: *Ojos de papel*

Miércoles 2/12: *Coche-cama*

Hebraica. Cinemateca Argentina. Sarmiento 2255.

El director es la estrella

Sáb. 14 y dom. 15: *Rapsodia en agosto.* Dirección: Akira Kurosawa

Lunes 16: *Trono de sangre.* Dirección: Akira Kurosawa

Martes 17: *Perfume de mujer.* Dirección: Dino Risi

Miércoles 18: *Las señoritas de Wilko.* Dirección: Andrzej Wajda

Sáb. 21 y dom. 22: *Bugsy.* Dirección: Barry Levinson

Martes 24: *Niña de día... mujer de noche.* Dirección: Claude Chabrol

Miércoles 25: *Una película de amor.* Dirección: Krzysztof Kieslowski

Jueves 26: *El tambor.* Dirección: Volker Schlöndorff

Viern. 27, sáb. 28 y dom. 29: *JFK.* Dirección: Oliver Stone

Lunes 30: *El futuro es mujer.* Dirección: Marco Ferreri

EIKON. Paraguay 3343 1º piso dto. 9. A las 19.30 hs.

Lo que Hitchcock sabía

Sábado 14: *Tuyo es mi corazón* (1946)

Sábado 21: *Mi secreto me condena* (1953)

Sábado 28: *Frenesí* (1972)

Rescate cinéfilo: Domingo 15: *Honkytonk Man* (Clint Eastwood, 1982)

Diciembre: **La vuelta del melodrama**

Sábado 5: *Senso* (Luchino Visconti, 1954)

Sábado 12: *Sublime obsesión* (Douglas Sirk, 1954)

Primer festival franco-latinoamericano de videoarte

Los días 16 a 22 de noviembre se realizará en el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA) y la Cátedra de Medios Expresivos II de la carrera de diseño gráfico (FADU-UBA) dicho festival auspiciado por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia.

Durante una semana se podrá apreciar en Buenos Aires lo mejor de la producción videográfica de la Argentina, Chile, Uruguay, Colombia y Francia.

Durante el encuentro se realizarán presentaciones de publicaciones, debates y conferencias alrededor de los temas: *cine, video y televisión* así como *imagen electrónica*. Todos los eventos con entrada libre y gratuita.

En el Centro Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038: a las 18 hs.

Miércoles 18: 20.00 hs. Presentación de Alain Bourges

Retrospectiva / Presentación de *Video Cuadernos III y IV* / Carta blanca (videos elegidos por Alain Bourges)

Jueves 19: 20.30 hs. Mesa redonda: *Relaciones peligrosas: cine, video y TV* Participan: Alain Bourges, Rodolfo Hermida, Jorge La Ferla, Renato Rita, Alan Pauls. Moderadora: Graciela Taquini. Se exhibirán *Les Années TV* y *En torno al cine*.

Viernes 20: 20.30 hs. Mesa redonda: *Parecidos pero diferentes: video latinoamericano y francés*. Participan: Alain Bourges, Jorge Amaolo, Oscar Cuervo, Fernando Dopasso, Boy Olmi. Moderador: Andrés Di Tella.

Domingo 22: En el Espacio Giesso, Cochabamba 360.

20.00 hs. Homenaje al C.I.V.C. (Centro Internacional de Video Creación de Montbeliard)

Lunes 23: En el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), Viamonte 432.

Foro Gandhi. Grupo Vida. Montevideo 453

Viernes a las 23 hs. y sábados a las 21 hs.

Viernes 13 y sábado 14:

Solas o mal acompañadas y *No sé por qué te quiero tanto* de Silvia Chanvillard y Laura Bua

Viernes 20 y sábado 21:

Standard de Jorge Acha

Viernes 27 y sábado 28:

Movimiento falso de Wim Wenders

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)

Talcahuano 638 3º E. Tel.: 49-5979 / 40-9506. FAX (541) 495317

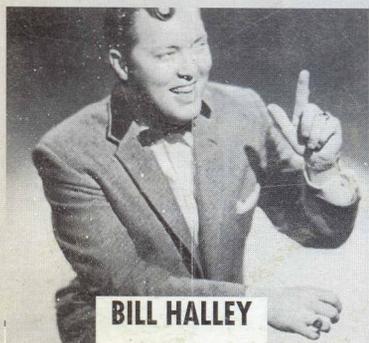


RENACIMIENTO

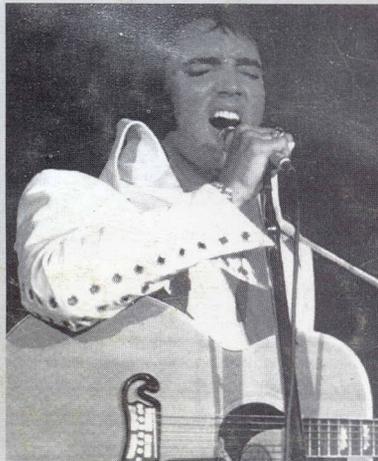
PRESENTA

ROCK 'N ROLL: THE EARLY DAYS LA REVOLUCION DEL ROCK

THE GIRL CAN'T HELP LA BOMBA DEL ROCK 'N ROLL



BILL HALLEY



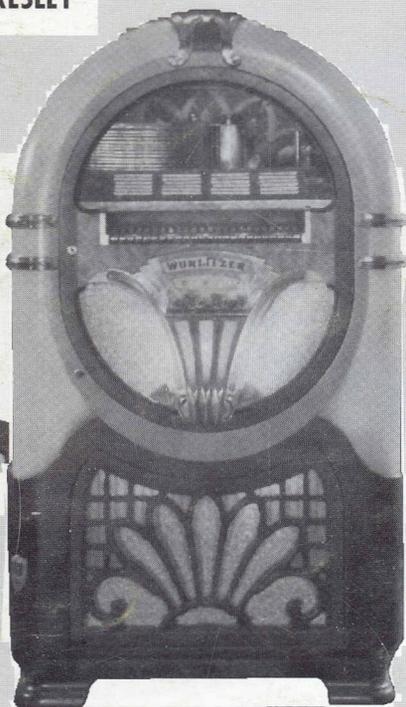
ELVIS PRESLEY



CHUCK BERRY



BUDDY HOLLY



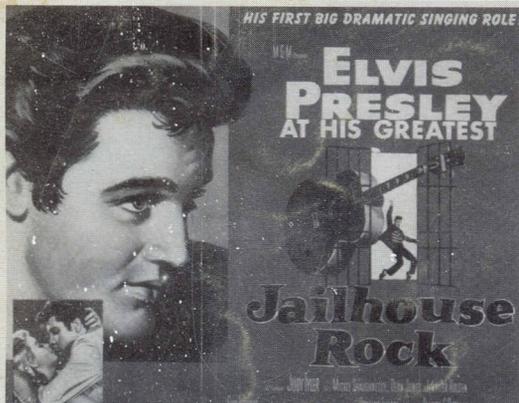
RICARDITO



ROY ORBISON



JAMES BROWN



JAILHOUSE ROCK PRISIONERO DEL ROCK



EVERLY BROTHERS



KING CREOLE MELODIA SINIESTRA

COLECCION LAS JOYAS DEL CINE
EDITADAS CON UN ESTILO INIMITABLE

RENACIMIENTO-VIDEO DEL ESTE S.A.
L.N. Alem 661 3 piso of.7 -1001 Capital
Tel.:312-4718 Fax:311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD.Maipu 971 loc.29.Cap.