

AÑO N.º 10 Diciembre de 1992 \$7,50.-
Uruguay: N\$ 16.000

EL AMANTE C I N E

Número Aniversario

Esperando a
Drácula

Bergman

De Palma

Greenaway

Casablanca

Feinmann

Más terror

Video:

Ford

Von Stroheim

Herzog

Antonioni

Wajda

King Kong



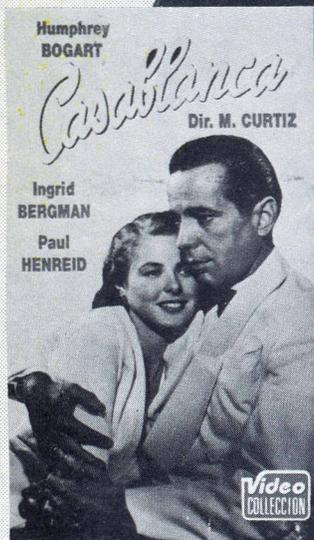
Los Clásicos del Cine ahora disfrútalos en video

Armá tu propia
videoteca a un
precio muy
especial

27.-
FINAL

Versiones
completas
y
originales

La mejor
calidad
en
clásicos



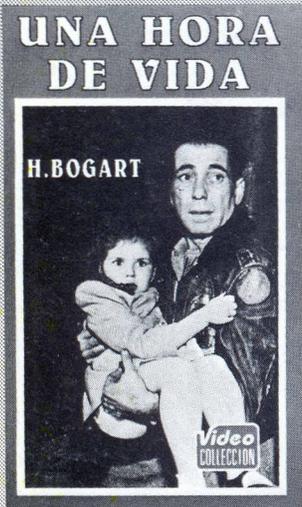
adquiéralos en:

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 Pacifico
Florida y
Córdoba
Paseo Alcorta
F. Alcorta y
Salguero



El Amante / Cine

Editorial Quintín / 2

Estrenos: *La tempestad* por Eduardo Russo / 4; *Con las mejores intenciones* por David Oubiña / 6; *Demente* por los ídem Horacio Bernades y Quintín / 8; *Riff-Raff* por Diego Batlle / 11; *Milagro en Nueva York* por Alejandro Ricagno y *Mujer soltera busca* a Gustavo J. Castagna / 12

Coppola: *Perfil de Coppola* por Eduardo Russo / 13; *Drácula: avance fotográfico* / 16; *Perfil del conde* por el succante Noriega / 18

Dossier terror: *Cinco directores: Carpenter* por Gustavo J. Castagna / 23; *Raimi* por Adrián Muoyo / 24; *Craven* por Luigi Volta / 25; *Romero* por Camilo Rodríguez / 26; *Argento* por Moira Soto / 27; *Las caras del terror* / 28

Reportaje a Leandro Katz / 30; *Mirror on the Moon* por el lunático Tarruella / 33

Lecturas por Flavia de la Fuente / 34

Casablanca por el confundido o confuso Quintín / 36

El cine según Feinmann / 40

Libros por el ilustre A. Ricagno / 46

Correo por los estimados lectores / 47

El Amante / Video

Noriega llega tarde por Noriega el retardado / 49

Reseñas: *Boccaccio* 70 / 51; *American Me* / 52; *Tres hijos del diablo* / 53; *Codicia* / 54; *Nosferatu* / 55; *La noche* / 56; *Henry* / 58; *Cenizas y diamantes* / 59; *King Kong* / 60

Videodromo: los directores más queridos / 62

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



¡Feliz Navidad!

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Colaboraron en este número

Gustavo J. Castagna
Rodrigo Tarruella
David Oubiña
Eduardo A. Russo
Lucio Schwarzberg
Alejandro Ricagno
Nicolás Trovato
Emilio Bellon
Camilo Rodríguez
Guillermo Ravaschino
Fernando Santamarina
Diego Batlle
Horacio Bernades

Moira Soto
C. Adrián Muoyo
Augusto Costhanzo
Tino y Norma Postel

Cuidados intensivos
Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en el barrio chino
Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York
Walter Rippel

Cadete nuevo y pelado
Diego Sasturain

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

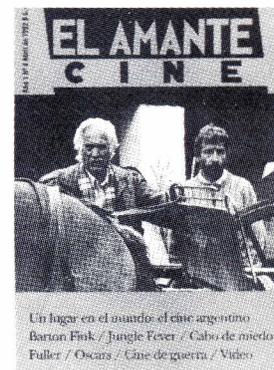
El año que vivimos encerrados

por Quintín

Pasado y presente. Una revista de cine es un ente extraño. Más extraño aun es el lector de una revista de cine. Cuando hace un año —sin experiencia, sin marketing, sin nadie que se dedicara profesionalmente a la crítica— nos propusimos editar *El Amante*, teníamos una sola cosa en claro: el resultado debía ser una revista que nos gustara leer. Quinientas doce páginas más tarde, los nueve números editados hasta este primer aniversario nos producen sentimientos encontrados. En primer lugar, el recuerdo del esfuerzo de las muchas horas de discusión, de escritura, de composición tipográfica, de diagramación, de búsqueda de fotos, de noches encerrados en la redacción, de películas buenas y de bodrios. El primer año de nuestras vidas dedicado al cine. Luego, la certeza de que la revista ha cambiado en ese tiempo. Más de sesenta colaboradores han aportado, con una generosidad que nunca terminaremos de agradecer, sus conocimientos y sus puntos de vista para ocultar un poco nuestras limitaciones.

El Amante es una revista independiente. Los temas, las opiniones, las elecciones no obedecen a compromisos ni a presiones publicitarias. No es un gran mérito: no sabemos hacer otra cosa. Nuestro carácter simultáneo de empresarios, editores y redactores nos encasilla en un perfil que nos obliga a defender nuestro producto con una única herramienta: hacerlo cada vez mejor.

El Amante es una revista conflictiva. No se parece a otras. A veces, no se parece siquiera a sí misma. Sus objetivos son ambiciosos. En principio: mantener una alta calidad en la escritura, utilizar el sentido del humor, cubrir la actualidad del cine y el video, recrear la historia del cine, entretener, informar, divertirnos, ser originales, rigurosos y tolerantes. Hay un objetivo todavía más ambicioso: hablar de cine. O, mejor dicho, mantener abierto un espacio en el que la crítica de cine se diferencie de aquellos textos que hicieron que, hace un año, nuestra insatisfacción como lectores se convirtiera en esta pasión actual de editores. Esos textos mencionan al cine, pero no hablan de cine. Las críticas complacientes y rutinarias, las recopilaciones eruditas, los enfoques que miran el cine como un subproducto cultural nos produjeron siempre una mezcla de indiferencia e irritación. Lo nuestro proviene de una fuente más inocente y tal vez más rica: la discusión apasionada de los que no pueden salir del cine sin pelearse por el valor de lo que han visto. Puestos a escribir, algunos de esos polemistas hemos comprobado, al enfrentarnos con nuestra propia torpeza, que opinar sobre una película lleva inevitablemente a preguntarse “¿qué es el cine?” y tratar de responder honestamente a esa pregunta obliga a un viaje interior en el que la naturaleza del que escribe queda irremediabilmente expuesta. Aunque muchas veces hemos hablado como si supiéramos —somos prisioneros de la gramática, decía Nietzsche—, en nuestras contribuciones más logradas ha quedado latente la idea de que ese viaje es infinito y que ese abismo sin fondo es el que justifica el seguir intentándolo. Esto resulta



equivalente a la convicción de que el cine es *importante*. No como una expresión más de la cultura y del espectáculo, sino como un puente que nos conecta con lo mejor de nuestra vida. Es esa vida *con el cine* la que intentamos festejar, en un medio en el que la frivolidad de los ritos del pasatiempo y la no menor frivolidad de cierto parasitismo académico se manifiestan como nuestros enemigos más insidiosos.

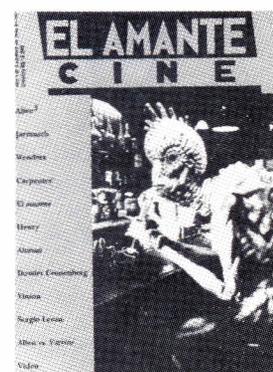
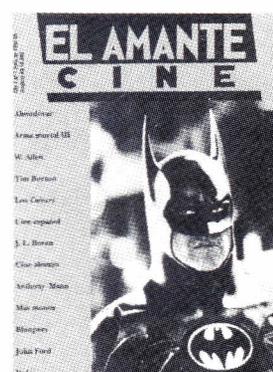
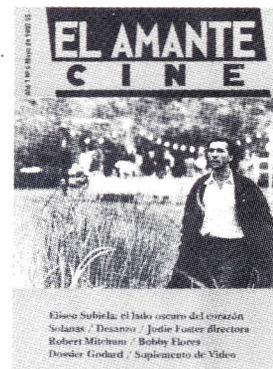
Leer *El Amante* no es un asunto del todo sencillo.

Desgraciadamente, es una revista cara. Pero además, presenta una amenaza que comparte con pocos medios que pretenden una difusión masiva. Hojeándola suelen aparecer sorpresas desagradables: el elogio a un film que el lector odia o, lo que es peor, que una de sus películas favoritas aparezca crucificada en un artículo o en un puntaje. No es fácil sobreponerse a la irritación. Por eso, nos sentimos infinitamente halagados cuando alguien nos felicita por la revista y añade: "aunque muchas veces no coincido con las opiniones". Sólo podemos agregar que esos momentos en que nuestro gusto se pone a prueba frente a argumentos justos o descabellados son los que nos han permitido a nosotros mismos asomarnos a una reflexión que amplió nuestras perspectivas sobre el cine. Y que, en cambio, aunque solemos alegrarnos de ver nuestras preferencias reflejadas en los escritos ajenos, no hay nada que resulte más sospechoso y más ofensivo que cierta homogeneidad en la opinión que se manifiesta en el seguimiento de conceptos heredados, de modas irrefutables, de nombres a los que se rinde pleitesía de antemano. No estamos vacunados contra el error y el prejuicio, ni siquiera contra la solemnidad y el desvarío. El único antídoto que hemos encontrado contra esos pecados de mediocridad es la polémica, la apertura de un espacio que permita la divergencia y los matices. Sin embargo, tampoco creemos en el eclecticismo. No todo lo que se escribe sobre cine merece el mismo respeto. Sólo nos parece valioso lo que muestra un compromiso con un pensamiento propio. En esas quinientas doce páginas hay de todo. Recién ahora estamos aprendiendo a distinguir cierta pertinencia a la hora de elegir. A elaborar un criterio que coloque la pasión y la sinceridad de un lado y el narcisismo y la falsa profesionalidad del otro. No hay nada que nos moleste más que ver que una nota publicada en *El Amante* está escrita a media máquina o es la exposición irreflexiva de ideas ajenas. Aspiramos a cierta unidad de propósitos que, en ningún caso, debe confundirse con una unidad de opiniones o de conceptos sobre el cine. Son los lectores, precisamente, los jueces de esta nueva muestra de ambición. Una vez más, muchas gracias.

Posdata sobre este número. Andy Warhol usaba latas de Coca Cola para demostrar que cualquier cosa podía ser arte. Peter Greenaway usa a Shakespeare para demostrar exactamente lo contrario: que el arte puede ser cualquier cosa. *La tempestad* nos parece un mamarracho pomposo.

En el otro extremo, Leandro Katz, director argentino que reside en Nueva York, presentó en una única función en la Sala Lugones su primer largometraje, *Mirror on the Moon*. Katz usa a Borges y muchos recursos de su pasado como artista plástico —libros apócrifos incluidos— al servicio de un cine deslumbrante y cargado de misterio. Descubrir el cine de Katz y rechazar el de Greenaway nos hace pensar que podemos ser medianamente útiles.

El párrafo anterior prueba nuevamente que *El Amante* es una revista conflictiva. En el próximo aniversario, tal vez sintamos que también es una buena revista de cine. ■



Greenaway: el ilustrador ilustrado

por Eduardo A. Russo

1. El cine como lugar negado

Hay quienes piensan que el cine es el lugar de confluencia de distintas artes, un espectáculo que, como obra de arte total, conjugaría los recursos de los más diversos ámbitos artísticos. Para hacer cine, según este criterio, debería dominarse una cantidad indeterminada de territorios estéticos, cuya combinatoria posibilitaría una obra específica, paradójicamente construida por elementos heterogéneos asociados con maestría. El cine como enciclopedia de las artes. A esto en el terreno de la creación correspondería un crítico versado en todas las artes y ciencias, autorizado así a interpretar esa multiplicidad aludiendo a los diversos campos de la que fue extraída. Greenaway abona esta superstición; construye sus películas como un aglomerado de distintos códigos estéticos, en una mixtura por momentos brillante, superabundante hasta el agobio, pero que sistemáticamente repudia —acaso por considerarse por encima de las convenciones— toda producción de sentido generada dentro de ese sistema de representación llamado cine. En sus películas las imágenes adoptan la categoría de *ilustraciones* de hechos artísticos formulados en otros lugares; mientras el *registro cinematográfico* se apropia minuciosa, obsesivamente, de las más diversas referencias estéticas, el *cine* brilla por su ausencia.

2. Peter Greenaway, hombre ilustrado

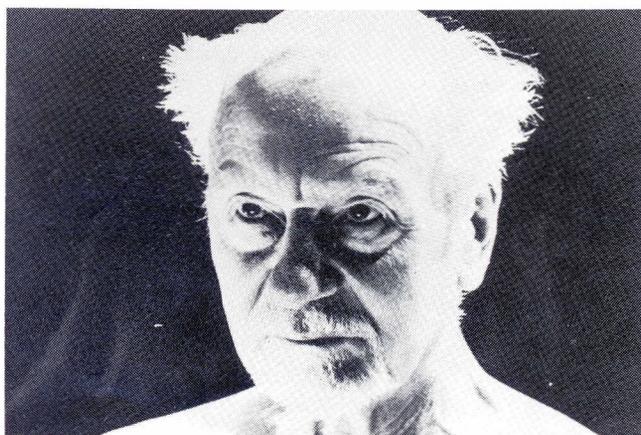
Como todo esteticista, Greenaway es —y tal vez presuma más de ello de lo que en verdad es— alguien cultivado hasta una maduración excesiva en los viveros de la alta cultura. Y encara su obra como un ilustrador de sus preocupaciones, que tienen por centro exclusivo su personalidad como creador. Es el conocido riesgo del esteticismo: el desplazamiento de la obra hacia la figura del artista —que se piensa a sí como su obra más importante— convirtiendo lo que produce en algo secundario, irremediadamente afectado por la trivialidad. Aunque medir la distancia que va de las ideas de un Walter Pater y de la pintura o poesía de Dante Gabriel Rossetti a las películas de Greenaway demuestra que de uno a otro fin de siglo, como al fin y al cabo conviene al decadentismo, todo decae.

Esta vez le toca a William Shakespeare. Ese autor del cual algunos hasta dudaron de su existencia, que jamás en su vida pretendió trabajar para la posteridad, que nunca se preguntó por el *status* artístico de lo que hacía, escribió *La tempestad* en la última etapa de su vida. Una comedia extrañamente crepuscular, donde un noble exiliado

domina mágicamente una isla, acompañado por su hija y otras entidades que exceden lo humano, planeando una venganza que luego trocará por un inusitado perdón.

3. La tempestad, según Greenaway

Shakespeare imaginó la isla de Próspero para que sus espectadores la imaginaran. Es un paisaje cambiante según quién lo describe. Un refugio habitado por ninfas y espíritus aéreos para Próspero, un pantano poblado por monos y erizos para Calibán, un inmenso laberinto para el piadoso Gonzalo. Borges alguna vez conjeturó: “El cinematógrafo, creo, podría proponernos visiones deliberadamente ambiguas” de esa isla de formas inciertas. Seguramente, no en esta oportunidad. Denegando al que mira y escucha la posibilidad de imaginar lo que se hurta a la visión —sus films trabajan por mera acumulación, no saben de matices, sólo un paroxismo sucede a otro— Greenaway saquea *La tempestad* como tantas otras referencias *high brow* para construir otro museo decadentista y acaso involuntariamente *kitsch*, donde la carnalidad, la descomposición —léase putrescencia— y una imaginería tan abarrotada como reiterativa abruma, ante todo sensorialmente, al espectador. A las acostumbradas citas de la pintura holandesa, de la arquitectura de la Antigüedad clásica y del Renacimiento, de los plásticos prerrafaelistas y de diversas vertientes del esteticismo literario y pictórico, Greenaway agrega las posibilidades *técnicas* —más que formales— de la HDTV, con netas influencias de ciertas tendencias del *video art* y del diseño —aquí, más que nunca— *à la page*. La repulsa que manifiesta en toda su filmografía hacia la apertura de un



espacio netamente cinematográfico y la atención a la consistencia narrativa —*Prospero's Books* sólo es inteligible, en buena medida, con un conocimiento previo de la obra de Shakespeare— encuentra en *La tempestad* una nueva coartada. El centramiento del encuadre se ve reduplicado por el sistemático uso de *pictures in pictures* que, como ventanas, reemplazan al montaje dentro o entre planos. Las citas figurativas se multiplican en *La tempestad* a lo largo de una excursión que abarca además la caligrafía y la tipografía del siglo XVII; Greenaway las aúna mediante una combinatoria que seguramente algunos descubrirán boquiabiertos, paladeando la genialidad del autor, aunque es posible advertirlas — incluso con sutilezas que éste parece ignorar— en unos cuantos videoclips de los últimos años. Pintura, diseño gráfico, teatro, danza, escenografía, arquitectura, dan por resultado, en Greenaway, una amalgama imprecisa que muchos parecen confundir con el cine. Podrá calificárselo como espectacular, suntuoso, deslumbrante, erudito, haciendo proliferar los adjetivos, pero difícilmente pueda deducirse algo más sustantivo, a través de cargadas nubes de fatuidad y exhibicionismo, que la firma de Peter Greenaway. Lo único central, en el universo greenawayano —cambalache sin reminiscencias discepolianas— es la presencia de su *metteur en scène*.

4. Del soñar y su imposibilidad

La tempestad, acaso la comedia más extraña de Shakespeare, fue un artificio deliberado, evidente, que ficcionalizando la ficción desrealizaba la realidad. La conciencia del artificio conduce a la aceptación de que nuestro mundo también pertenece a una dimensión onírica. No somos algo distinto de un sueño.

We are such stuff

As dreams are made on, and our little life

Is rounded with a sleep.

Una de las más famosas frases shakespearianas, en boca del viejo Próspero —aquí un John Gielgud que desde los tiempos de *Providence*, de Resnais, viene arrastrando su decrepitud con diversa fortuna, digna o lastimosamente—. Pero Greenaway no sueña, sólo calcula la acumulación de golpes de efecto. En reemplazo del vuelo de los sueños, propone una estéril y vana búsqueda de impactos.

Superado el efecto momentáneo —inicialmente efectivo, luego saturador— del contacto sensorial, la implacable acción del hastío por falta de *dreams*, convoca al *sleep*. Mientras tanto, el artista —al que no se le puede negar coherencia: no cesa de insistir en lo mismo desde *The Draughtman's Contract* (1982)— juega complacido, ahora con sus juguetes digitales (especialmente fascinado por las posibilidades de la *Graphic Paintbox* con la que ilustró los libros de Próspero), armando sus crecientemente ambiciosas y omnívoras *Gesamtkunstwerke*. Museos irónicos, catálogos de sus antojadizas predilecciones a lo largo de la historia del arte en forma de películas que, por una deferencia que no deja de traslucir un íntimo desprecio, vemos en salas de cine. ■

Prospero's Books (*La tempestad*). Gran Bretaña-Francia, 130', 1991. **Dirección y guión adaptado:** Peter Greenaway. Basada en *La tempestad* de William Shakespeare. **Producción:** Kees Kasander. **Director de fotografía:** Sasha Vierny. **Diseño de producción:** Ben van Os y Jan Roelfs. **Música:** Michael Nyman. **Caligrafía:** Brody Neuenschwander, Agnes Charlemagne y Ellen Vomberg. **Intérpretes:** John Gielgud (Próspero), Michael Clark (Calibán), Michel Blanc (Alonso), Erland Josephson (Gonzalo), Isabelle Pasco (Miranda), Tom Bell (Antonio).

BUENOS
AIRES COMUNICACION

ESCUELA DE
COMUNICACION
AUDIOVISUAL

Ciclo
1993

Título:
COMUNICADOR
AUDIOVISUAL

especialización:
Realización Multimedia
Periodismo Audiovisual

Prácticas de
Video-Cine-T.V.- Fotografía
Diseño Gráfico-Radio

Yatay 843 lofts 18, 19 y 20
tel.: 87-9322 / 856-3813 / 827-0554
C.P. 1414 . Fax : 983-3392

El espacio Audiovisual de los '90

Con las mejores intenciones

La felicidad demasiado lejos

por David Oubiña

Aunque en esta oportunidad no se haya puesto detrás de cámara, *Best Intentions* es, ante todo, Bergman; el film lleva su firma en cada personaje, en cada réplica, en cada situación. La trama está concebida como el complemento inicial de *Fanny y Alexander*: la historia llegará hasta allí donde comenzaba el anterior film. El director, ahora sólo guionista, eligió a Bille August para llevar el proyecto a la pantalla y lo autorizó a corregir el guión, con la única condición de conservar a la actriz para quien fuera escrito el principal personaje femenino: Pernilla August. Bille August, un director bergmaniano, aceptó a la actriz y no corrigió el guión. El resultado es un largo film dividido claramente en dos mitades: una primera parte que narra los encuentros y desencuentros de una joven pareja de enamorados, el pastor Henrik Bergman y Anna Akerblom, en medio de las oposiciones familiares a esa relación; y una segunda parte que narra los encuentros y desencuentros del pastor Henrik Bergman y su mujer Anna Akerblom en una perdida parroquia del Norte de Suecia, en medio de los conflictos espirituales que se derivan de esa vida de privaciones. Previsiblemente, la primera mitad es mucho más atractiva que la segunda. Pero lo curioso es que

Ingmar Bergman, tantas veces acusado de insensible y cerebral, ha escrito un bello film sobre los afectos.

Por cierto, nadie sería capaz de negarse a la belleza, pero la comodidad taxonómica ha terminado por establecer una falsa dicotomía entre *películas para pensar* y *películas para emocionarse*. Se dirá: "el corazón tiene razones que la Razón desconoce". De esta manera el pensamiento profundo aparece irremediamente separado de la belleza, territorio exclusivo de los sentimientos. Pero es mentira que lo que alcanza al corazón haya logrado eludir la cabeza. Un viejo maestro enseñaba que hay tanta belleza en el binomio de Newton como en el más perfecto poema de Quevedo. Y cuando Borges era acusado de perder el tiempo en "gramatiquerías" carentes de sentimiento, respondía que nada es más humano que la gramática. Hay un prejuicio que asocia la emoción al sentimentalismo más convencional y mentiroso. Pero no hay ninguna justificación moral o estética que autorice a sacrificar la complejidad, aduciendo la inmediatez superficial del lugar común. Lo simple no es lo elemental (es tan fácil reconocer esto como distinguir entre un Picasso y el dibujo de un



niño) y la belleza siempre es profunda. Si Ingmar Bergman es más interesante que Kevin Costner, no es porque sea un intelectual, sino también porque resulta abrumadoramente más emocionante.

Se dirá: "Bergman se ha rendido al pretensioso cine de *qualité*". Pero *Best Intentions* no es cine de *qualité*. Hay un malentendido que consiste en asociar todo lo que huele a cultura con *qualité*. Ahora que la posmodernidad ha invadido los ámbitos del pensamiento, la profundidad resulta mala palabra. En realidad, hoy la actitud afrancesada radica en mantener como categoría inalterable una diatriba fechada, esgrimida como estrategia estética de una vanguardia hace casi cuarenta años. Seguramente Truffaut no admiraría el actual cine americano: al lado de Antoine Doinel, Bruno Díaz es un puritano insulso y aburrido.

De Bergman a Claude Autant-Lara media la distancia de un abismo. El exquisito prestigio de la *qualité* siempre huele un poco a plástico, al barniz de polietileno de los productos industriales. Es una banalización del poder movilizador de la estética. Un arte manierista, cortesano, snob. Y Bergman nunca es snob. Podrá ser incluso demasiado solemne, pero nunca snob. Y sobre todo nunca es deshonesto. Si el intransigente realizador de los 60, objeto de culto de cineclubistas, ha sido incorporado al itinerario de las respetables damas que pasean por Recoleta, no es su culpa. El universo bergmaniano sigue siendo mucho más complejo de lo que se está dispuesto a concederle. No hay aquí ninguna mirada complaciente, y aun detrás de las imágenes un poco almibaradas de August, el austero rigor permanece incontaminado de pintoresquismo. *Best Intentions* no padece sus superficies brillantes y sus formas elegantes puesto que no se adorna con ellas sino que las convierte en su tema: el amor, el dolor, la confusión y la culpa son un cóctel de sentimientos empujándose por asomar debajo de formas rígidas que aprietan tanto como un corsé. La madre de Anna chantajea al pretendiente de su hija y lo obliga a abandonar la casa, pero la escena apenas si insinúa la fisura detrás de los prolijos modos de una conversación mundana. No habría que ver el film en sus ornatos sino en los pequeños detalles disonantes de los rostros, en las minúsculas filisidades de los diálogos que insisten en mantener su compostura aun ante lo terrible.

Lo que tal vez induce a confusión es que Bergman se ha vuelto más bondadoso con sus personajes. Pero si los comprende es porque no los juzga. *Best Intentions* no trata sobre el sacrificio de un hombre virtuoso, trata sobre la arrogancia de un hombre virtuoso y torturado. Sería absurdo ver aquí a un Bergman reblandecido. La humanidad de sus criaturas no se sostiene en ningún heroísmo; y si no hay ningún personaje admirable se debe a la misma razón por la que ninguno es despreciable. "La gente se enferma cuando es infeliz", sentencia una amante del pastor Henrik. Y aquí sólo hay seres infelices que no logran encontrar reposo. "El necesita amar a alguien para no odiarse tanto a sí mismo", completará la mujer.

El inicio del film proporciona la matriz de su lectura. En la primera escena, el joven pastor se niega a perdonar a su abuela moribunda y con hiriente orgullo humilla a su abuelo, que había solicitado su indulgencia como última voluntad de la anciana: "Me molesta ver volverse sentimental a un caballero a quien yo respetaba por su inhumanidad". Pero, enseguida, la hermosa escena con que August presenta a Anna describe con sutileza la



entrañable ternura que la une a su propio padre. El humanismo de Bergman consiste en esa contigüidad entre lo bello y lo terrible, entre el afecto y la soberbia. No hay, en él, ninguna pretensiosidad, ninguna pedantería, ninguna vehemencia; sólo la simplicidad y el medio tono de los clásicos. Así declara Anna su amor, este amor prohibido: "Sólo hay dos posibilidades: podría decir 'vete, Henrik', o bien, 'ven a mis brazos, Henrik'... No está bien que estés cerca mío, pero es peor cuando estás lejos de mí". Y cuando luego de una larga separación, los amantes se reconcilien:

Henrik: Estás diferente.

Anna: Tú también.

Henrik: Estás más hermosa.

Anna: Te ves triste.

Henrik: Te extrañé.

Anna: Ahora estoy aquí.

Henrik: ¿Es verdad?

Anna: Ahora estoy aquí.

Será necesario imaginar los silencios y las miradas intercaladas porque lo hermoso no es el diálogo en sí, totalmente banal y cursi, lo hermoso es que estos personajes no están preparados para pronunciar esas palabras y entonces, para ellos, adquieren el auténtico valor de una subversión.

Silenciosa rebelión de estos seres: han entendido que ningún sufrimiento purifica. *Best Intentions* no es un film sobre dios; en realidad ninguna película de Bergman ha sido sobre dios, porque la pregunta no es religiosa sino existencial. "La vida nunca ha sido muy amable", dice la madre de Henrik a su futura nuera. Y cuando, al final, Henrik acepte concederse una pequeña felicidad conyugal y le pida a Anna que vuelva, ninguna salvación eterna podrá explicar la mirada de amor infinito que le ofrenda su mujer embarazada. Que el film sea, además, una reconciliación del viejo Bergman con su pasado y con sus padres, no deja de ser significativo. No importa lo que suceda después; el happy end no es reconfortante porque venga a poner todo mágicamente en su lugar. Más bien, es como si Bergman se negara a que sus personajes sigan sufriendo y, palmeándolos piadosamente sobre el hombro, se los llevara fuera de la escena. ■

Best Intentions (*Con las mejores intenciones*). Suecia, Inglaterra, Alemania, Italia, Francia, Dinamarca, Finlandia, Noruega, Islandia, 180', 1991. **Dirección:** Bille August. **Guión:** Ingmar Bergman. **Fotografía:** Jorgen Persson. **Música:** Stefan Nilsson. **Montaje:** Janus Billeskov Jansen. **Vestuario:** Ann-Mari Anttila. **Producción:** Ingrid Dahlberg. **Intérpretes:** Samuel Fröler, Pernilla August, Max Von Sydow, Ghita Norby, Lennart Hjulström.

El vampiro exangüe

por Horacio Bernades

Durante una década, la que va de *Hermanas diabólicas* (*Sisters*, 1973) a *Doble de cuerpo* (*Body Double*, 1984), Brian De Palma, nacido en 1940 en Newark, Estado de New Jersey, pulso progresivamente su estilo bajo el signo del exceso, redondeando un *corpus* manierista y barroco que lo coloca, junto a Coppola, Scorsese, Carpenter y Walter Hill, en la primera línea de cineastas de su generación. Como la de éstos, la de De Palma es la obra de un *autor* que se plantea, film a film, nuevas cuestiones de orden ético-estético, a partir de imperiosas obsesiones personales. Hijos de una época crítica, todos procuran —cada cual a su modo— reordenar el mundo en el interior de sus films. Precoz (de 1960 data su primera realización, un medimetro en super-8 llamado *Icarus*), De Palma atraviesa una primera etapa *under-neoyorquina* hasta encontrar el tema, el problema alrededor del que se organizará su cine. En *Hi, Mom!*, largometraje de 1969 editado aquí en video con el título de *El fotógrafo*, el protagonista (Robert De Niro), un contumaz *voyeur* (un *peeping Tom*, según la definición anglosajona), intenta ingresar —sin éxito— en el mercado más berreta imaginable de films *porno*, filmando en Super-8 las vidas privadas de sus vecinos de enfrente, una impensada variante de *cinéma-vérité*.

Tentación de mirar, la mirada como dilema moral.

De Palma ha encontrado un héroe, un *leitmotiv* y, a la vez, un “cuerpo” a vampirizar, el Hitchcock de *La ventana indiscreta*. Ha nacido el cine de Brian De Palma. A partir del siguiente film, *Hermanas diabólicas*, hallará su configuración definitiva al incorporar un segundo referente hitchcockiano: el de *Psicosis*.

Flash forward: De Palma hoy. Volvé, Brian, te perdonamos. Desde hace un tiempito que el hombre de Newark venía con el paso cambiado, cuando en septiembre pasado los cables de las agencias de noticias anunciaron que en el festival de Venecia se presentaría *Raising Cain*, un regreso a su terreno más fecundo, cierta forma de *thriller* jugueteón con muchas vueltas argumentales y un loco peligroso haciendo de las suyas. La referencia bíblica del título también permitía abrigar esperanzas, viniendo de un realizador tan judeo-cristiano. Ya con el estreno encima, las gacetillas de prensa aportaban nuevos datos alentadores: Pino Donaggio al frente de la banda sonora, y en el elenco tres *depalmanos* consuetudinarios, el John Lithgow de *Obsession* y *Blow Out*, Steve Bauer de *Scarface* y Gregg Henry, el odioso villano de *Doble de cuerpo*. El título elegido por los distribuidores, *Demente*, no tenía un carajo que ver con el original pero colaboraba con los indicios de desmelenamiento general. En síntesis, uno se frotaba las manos de goce, casi babeante, como el chico que se remueve de impaciencia, esperando el comienzo del partido en el que su equipo se comerá crudos a los

contrarios, qué duda cabe. Sin embargo...

La década prodigiosa. En los primeros cinco minutos de *Sisters* se acumulan claves como si se tratara de una declaración de principios, de un manifiesto depalmano. Las fotografías fetales de los títulos de crédito parecen anunciar que el cine de su autor está naciendo en ese momento, mientras que en la secuencia de apertura se presentan prácticamente todos los núcleos temáticos que lo constituirán.

Una muchacha ciega (Margot Kidder) comienza a desvestirse en un vestuario, sin advertir la presencia de un hombre que la observa. En determinado momento se produce un corte de montaje (por un efecto de truca), y pasamos a un estudio de TV donde se está llevando a cabo un programa llamado “Peeping Toms” (*voyeurs*, mirones), en el que se llevan a cabo juegos en los que intervienen los espectadores. La escena que acabamos de presenciar es uno de esos juegos. El presentador dice, con sonrisa estúpida de presentador: “El problema de nuestro amigo *voyeur* es de índole moral: ¿aprovechará la ceguera de la muchacha para contemplarla impunemente, o renunciará a hacerlo?”. Se vuelve entonces a la escena del vestuario, y comprendemos que el dilema del protagonista es también el nuestro, ya que Margot Kidder acaba de sacarse la camisa, y su cuerpo no es precisamente de los que pasan inadvertidos.

Todo el cine de De Palma está contenido aquí. Vale la pena, entonces, desmenuzar esta secuencia, dado su carácter no sólo fundacional, sino también concentracional.

Simulacro. Por un juego de cajas chinas, las películas de De Palma siempre nos recuerdan que estamos asistiendo a una representación, incorporando una u otra forma de artificio a la propia puesta en escena. A diferencia de Godard, que presenta el artificio directamente como tal, De Palma en una primera instancia nos lo hace creer, para recién después desmontarlo, mediante una sorpresiva operación de de-construcción, ya se trate de sueños, como en *Carrie* (1976) y en *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, 1980) o, más directamente, de espacios ficcionales, como en la citada *Hermanas diabólicas* y también en el inicio de *Blow Out* (*Blow Out, el sonido de la muerte*, 1981) y de *Doble de cuerpo*. Representación, artificio, efecto de realidad, retablo de apariencias, continuidad entre lo vivido y lo soñado: si de algo habla este cine es del cine mismo. Admirador de Godard en sus comienzos, la estética de BDP es tan deudora del suizo-francés como de aquel inglés que sabía demasiado. “Lo que están viendo es una película”, parece repetir plano a plano, y este código de representación le da un lugar único en el contexto del cine norteamericano, donde la impresión de realidad suele estar fuera de discusión.

El mundo como deseo y representación. Nada se sabe de las lecturas de Brian, pero para él, como para Lacan, ser sujeto es estar sujeto a un deseo. A algunos los rige el deseo de la muerte: la Dominique de *Sisters*, Carrie, el psiquiatra de *Vestida para matar*, el psicopático John Lithgow en *Blow Out*. El deseo sexual —atado, para el católico de De Palma, a la noción de *pecado*— propicia víctimas que, como Janet Leigh en *Psicosis*, serán *castigadas* en baños de sangre: es paradigmática la esposa insatisfecha de Angie Dickinson en *Vestida...*

El figoneo es, para el héroe depalmiano, un acto compulsivo, no hay testigos inocentes: *The Responsive Eye* era el título de un cortometraje primerizo. Toda mirada es perversa y ese goce culpable deberá ser expiado mediante una catarsis. Cuando pasan a la acción, los héroes depalmianos son lo más parecido a un pato riollo. A cada paso una cagada, pero esa experiencia es la única forma de redención posible. Quedan los villanos, maquinadores geniales cuyo deseo es el mismo que el de sus antecesores hitchcockianos: parecerse a dios. Con vocación de demiurgos, organizan una mascarada, una puesta en escena manipuladora en la que ellos mismos suelen intervenir, enmascarados: véase el Swan de *Un fantasma en el paraíso* (1974) y el Sam Bouchard de *Doble de cuerpo*, sobre todo. ¿*Alter egos* del propio De Palma? Sin duda, pero también lo son las otras figuras, que no por nada el cine de BDP es el de la personalidad dividida, el de la totalidad fragmentada.

En el espejo. Un momento de *Hermanas diabólicas*, aparentemente banal, echa luz sobre la clase de relación que De Palma entabla con sus películas. Un personaje ha decidido festejar a su más reciente conquista, regalándole —una decisión que le pesará— una torta recargadamente *kitsch*. Ante la ausencia del pastelero, será la propia vendedora la que inscriba la dedicatoria con la manga de crema. “Mis películas no son trozos de vida, sino porciones de torta, hechas para el disfrute de los espectadores”, decía Hitchcock.

Como su mentor, De Palma fabrica objetos que no disimulan su condición artificial. Pero esto le sirve a la vez como subterfugio para exorcizarse públicamente sin que nadie —ni la crítica ni los espectadores— lo advierta. ¿Qué otra cosa son esos maquinadores de sus películas, artistas de la trama, la deliberación y la puesta en escena, sino proyecciones del autor en sus ficciones? Y esos sanguinarios asesinos de mujeres, ¿no son acaso el brazo ejecutor de una palpitante misoginia? ¿La lubricidad con que la cámara recorre cuerpos femeninos —y, más en general, todo lo que se le ponga adelante— no es la misma con que sus protagonistas buscan satisfacer las demandas de la carne y del ojo? Y por fin, ¿qué representan esos *voyeurs* que pueblan su cine sino una radical, omnívora forma de cinefilia?

Cine confesional, entonces, como pocos. La repostera escribiendo con la propia mano. Escritura en una primera persona que se encubre. Pero De Palma escribe films para ser leídos. Más aun: sus films *contienen* no sólo a su espectador, sino la propia clave de lectura/secuencia de mirada. Un protagonista reducido a situación de pasividad, incapaz de resistir a la tentación de mirar sin actuar, aunque en el edificio de enfrente estén cosiendo a puñaladas a un hombre (*Sisters*) o trepanando a una mujer (*Doble de cuerpo*); aunque estén acuchillando a una mujer amada (*Blow Out*) o serruchando al mejor amigo (*Scarface*, 1983). ¿Hay algo más parecido a un espectador cinematográfico, atrapado por propia voluntad en la gozosa

butaca, proyectando el propio Yo entre los fantasmas de la pantalla pero a la vez impedido de actuar, radicalmente disociado de ese mundo inmaterial, ilusorio?

Vení que te chupo. En su voluntad omnívora —arquetipo, al fin, del realizador cinematográfico— De Palma despliega, mediante todas las operaciones imaginables de puesta en escena, una energía centrípeta destinada a atrapar, retener, succionar al espectador para hacerle vivir la misma experiencia de conocimiento por la que atraviesan sus héroes. Para ello convoca a un genio de la musicalización cinematográfica, el hitchcockiano Bernard Herrmann (y más tarde a su émulo Pino Donaggio), capaz de crear climas encantados para quebrarlos luego con enfáticos mazazos sonoros; para ello se encierra en la cabina de montaje, gobernando la narración a puro corte sincopado y sorpresivo; para ello cambia encuadres, busca angulaciones exageradas, se trepa y viaja en una grúa omnisciente que recuerda a Hitchcock, Ophüls y Sternberg; comprime y dilata el tempo dramático, sobredramatiza objetos y decorados con voluntad expresionista y barroca, intercala oportunos *ralentis*, interpone filtros *flou* delante de su lente, yuxtapone diversos registros visuales, divide el espacio con sobreimpresiones, mascarillas, *split-screens* que multiplican hasta el vértigo todos los puntos de vista posibles sobre una misma acción. Y lo logra. Aunque a veces sus guiones se vean afectados por ciertos descuidos, desbalances, implausibilidades, cabos sueltos.

Flash Forward: De Palma hoy. ¿Qué te ocurre Brian?

¿Qué decir de *Demente*? ¿Que De Palma se repite, se plagia, se roba a sí mismo? ¿Que cita, una por una, todas sus películas anteriores, sus escenas culminantes, incluso los objetos ya usados (el cochecito de bebé de *Los intocables*, por ejemplo), como quien revuelve en el tacho de la basura? Una cosa es volver a territorio conocido para reencontrarse (“en momentos de desorientación, correr en busca de refugio”, aconsejaba Hitchcock) o incluso para autoparodiarse, para reírse de sí mismo —lo que ya de por sí suele ser síntoma de empobrecimiento— y otra muy distinta imitarse la caligrafía, dejando afuera los tormentos y obsesiones, las angurrias y angustias que la animaban y le daban sentido.

Un De Palma vaciado, expurgado, drenado de sangre espesa (*Demente* es, entre otras cosas, un producto *light*, aceptable para toda clase de público) y de fluido vital. Esta demencia sin locura representaría simplemente un llamado de atención, un eclipse pasajero en la inspiración de su autor, si no fuera porque viene justamente a coronar, a llevar al límite una ya larga etapa de progresivo, creciente oscurecimiento. Recuérdese que su último film totalmente logrado (*Doble de cuerpo*, de hecho la *summa*, exacerbada hasta la saturación, de todo su cine anterior) es de hace ocho años, y que a partir de ese momento su rumbo se vuelve errático y su cine —con la única excepción de la satisfactoria *Pecados de guerra*— se ablanda, pierde filo. Palabras como decadencia, agotamiento, vacío, nos dan vueltas en la cabeza como zumbidos. Si fuera así, la obra de De Palma sería ya puro pasado, y esta nota mera investigación arqueológica. ■

Raising Cain (*Demente*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Brian De Palma. **Producción:** Gale Anne Hurd. **Fotografía:** Stephen H. Burum. **Montaje:** P. Hirsch, B. Koehler y R. Dalva. **Música:** Pino Donaggio. **Interpretes:** John Lithgow (Carter, Cain, Dr. Nix, Josh y Margo), Lolita Davidovich (Jenny), Steven Bauer (Jack), Frances Sternhagen (Dra. Waldheim).

Yo no estoy loco (*)

por Quintín

Desde la pieza de su hija, Cain/Carter/Josh/Margo (John Lithgow) observa a su mujer Jenny (Lolita Davidovich) tirada en la cama a través del pasillo y se excita sexualmente. En una escena muy posterior, él está en el dormitorio y ella en el otro cuarto. A través del mismo pasillo, Lithgow la mira furioso. Esta vez quiere matarla. Descubrir esa inversión de lugares es una pequeña satisfacción de las que proporciona el cine.

Jenny se levanta sigilosamente de la cama mientras su marido se afeita en el baño. Caminando en puntas de pie, con aire travieso, abre un cajón para ver si no se confundió el regalo para su marido con el de su amante. La gracia de ese gesto pertenece también en exclusividad al cine. Días después, uno escucha distraídamente el vals "Pedacito de cielo" ("y recuerdo tu gesto travieso después de aquel beso robado al azar") y se imagina a Lolita Davidovich. Homero Espósito también pasa a ser parte del cine.

Jenny cree que se equivocó de regalo porque lo vio en un flashback, pero el flashback resulta ser un sueño. Cuando se despierta, descubre que el sueño le ha revelado lo que en realidad ocurrió: se equivocó de regalo. Parte hacia el hotel de Jack (el amante, Steven Bauer) para verificarlo. Sigilosamente, entra en su habitación, Jack se despierta. Mientras hacen el amor, ella revive el momento en que hicieron el amor en el parque y descubre que el hombre que los observaba era su marido. Sale corriendo en el auto hacia su casa. En el camino choca contra una estatua y el auto termina ensartado en un enorme objeto puntiagudo. Se despierta. Era otro sueño. En algunos de los tantos thrillers pseudo-hitchcockianos que se estrenan todos los días, el relato abreviado de una secuencia contiene su ejecución cinematográfica. Con una ventaja para el relato: el falso suspenso produce una sensación de incomodidad, de apuro para que llegue el desenlace. El mal cine se apoya en la prisa del espectador. En *Demente*, en cambio, nada nos urge. Flotamos con las imágenes, disfrutamos de la mezcla de irrealidad y placer sexual que tienen los sueños eróticos. Son los famosos pedazos de torta de Hitchcock (ver nota anterior). Jenny es médica y se enamoró de Jack cuando iba al hospital para cuidar a su esposa con cáncer. En la noche de año nuevo, Jack y Jenny se besan por primera vez. La pantalla de un televisor muestra a la gente festejando, pero el vidrio también refleja a la enferma que se despierta y ve a los enamorados. De pronto, Jenny lo advierte. Se da vuelta. La mujer sufre un paro cardíaco. Jenny mezcla su función profesional y su estado de ánimo y le pega un tremendo puñetazo en el pecho. La escena es macabra y cómica porque, otra vez, predomina la sensación de travesura. En *Demente*, todo el mundo juega a la escondida. Los personajes pasan de la compulsión a espiar a la fascinación por ocultarse de la mirada de los otros. En su casa, Cain observa a su hija por medio de un monitor de televisión. En la comisaría, se permite una sonrisa siniestra de satisfacción a espaldas de los policías a los que ha engañado. Ese juego infantil, esa simultaneidad del espiar y ocultar, es justamente el cine. Y ahora, basta de contar la película.

Demente es el film más divertido del año. No en el sentido de diversión que proveen los gags de *Delicatessen*, sino más bien en el del chiste de Woody Allen sobre el sexo ("nunca la pasé tan bien sin reírme"). Los mejores momentos (hay de los malos) comparten con el sexo la sensación de flotar en un espacio falto de representación. Cuando uno ve *Obsesión fatal* o algún otro monumento a la trivialidad y a las rutinas sociales, las imágenes pesan, aplastan, con su repetición barata del mundo que dejamos al apagarse las luces.

Demente produce la sensación ligera de la diferencia mediante un primitivo y sofisticado buen humor. La simpatía de Lolita Davidovich, su encarnación del deseo con alegría y sin culpa, su estilo de actuación tan alejado de la mina atractiva convencional contribuyen enormemente a ese propósito. Y también el personaje de Cain, que aparenta encarnar al perfecto asesino psicópata con traumas infantiles del tipo *Henry*. Pero su psicología es tan improbable como convincentes son sus reacciones en cada momento.

Demuestra, una vez más, que en el cine la verosimilitud es chatura y que la realidad se pliega a la imaginación. No olvidemos a la increíble Dra. Waldheim (Frances Sternhagen), expresión última de vitalidad patética. Ahora bien, ¿por qué una película como ésta debe luchar contra un viento crítico que atraviesa tanto los medios convencionales como la redacción de esta revista? Thierry Jouse, en *Cahiers du cinéma* se ocupa de este tema: "Tanto la crítica americana como la francesa han destruido *Raising Cain*, juzgándola excesiva y ridícula, prefiriendo películas que no hacen ninguna ola estética pero que no cometen ninguna ofensa al buen gusto. Si bien a veces está al límite del hundimiento, el film de Brian De Palma no merece para nada este desprecio y brilla con un placer de cine que no es común. *Raising Cain* es, en el fondo, un antídoto regocijante contra la normalización estética general". Al paso que vamos, es posible que esa normalización estética haga que el placer del cine pase de ser objeto de desprecio cultural a motivo de internación psiquiátrica. Cuando en el manicomio pasen películas, ojalá den *Demente* y no *Prospero's Books*... ■

(*) Falso. **Flavia, Noriega** y siguen las firmas.



Para Margaret, con rencor

por Diego Batlle

Ken(neth) Loach hace un cine político que alcanzó su apogeo hace un cuarto de siglo. Pero, a diferencia de directores como Gillio Pontecorvo, Costa Gavras o el chileno Miguel Littin, supo renovarse a tiempo en lo formal sin cambiar sus posturas ideológicas más allá de lo que su propia concepción del mundo le exigió.

Loach es el enemigo cinematográfico número uno que ha tenido Margaret Thatcher y que sigue teniendo el gobierno conservador británico. La credibilidad de su cine y la fuerza expresiva de sus imágenes se han convertido en armas más que eficaces para pelear contra una administración represiva e insensible. Sus películas son profundas, pero directas. El realizador no abusa de un cine intelectual y, aun con los problemas financieros y de infraestructura que complican cada uno de sus rodajes, no ha optado —como los más prestigiosos (entre el público cinéfilo) Stephen Frears o Alan Parker— por cambiar de rumbos y temáticas cruzando reiteradamente el Atlántico.

Riff-Raff es, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, una notable película y, desde lo social, un durísimo y (aunque se trate de términos gastados) conmovedor alegato contra las desigualdades que ha provocado el capitalismo salvaje instaurado por el régimen thatcheriano. *Riff-Raff* habla del desempleo, la ocupación ilegal de viviendas, la droga, la violencia, la desesperanza entre los jóvenes y unos cuantos temas más que definen la Inglaterra de los 80 (y, lamentablemente para ellos, de los 90). En manos de cualquier otro director (y a uno le vienen a la memoria unos cuantos cineastas argentinos) esta película se habría convertido en: 1) un film de barricada, 2) una obra ambiciosa y pretenciosa desde lo discursivo y 3) un bodrio costumbrista. Pero Loach, que evidentemente no se impone límites a la hora de cuestionar la situación sociopolítica inglesa, posee una

excelente formación técnica y una sensibilidad infrecuente a la hora de concebir los personajes de su historia. A estas virtudes les agrega su experiencia como documentalista, que juega como un beneficio extra para sus obras de ficción. En *Riff-Raff*, Loach se centra en el recorrido de dos jóvenes que son tan creíbles, tan “humanos” (especialmente teniendo en cuenta los ridículos arquetipos a los que nos tiene acostumbrados el cine hollywoodense y buena parte del europeo), que uno no puede sino solidarizarse y hasta identificarse con sus conflictos. Stevie (un sorprendente Robert Carlyle) acaba de abandonar la cárcel y consigue un puesto de albañil. Casualmente (como suele ocurrir) conoce a Susan (Emer McCourt), quien sueña con ser cantante y acarrea una seria adicción a la heroína. La historia que continuamente los une y los separa está plagada de situaciones duras y angustiantes, pero es tan real que ni siquiera su dureza le quita realismo o la convierte en un panfleto o en una película efectista. Loach no cree en un futuro mejor o por lo menos no lo deja traslucir en sus películas. Por el momento (y difícilmente cambie a su edad) es un crudo observador de una sociedad en decadencia. Su cine no es para nada amable. Uno se retira del cine con un gusto amargo, con una angustia mayor que la que tenía antes de entrar a la sala, producto de los propios problemas. Pero, a veces, es bueno recibir una lección de cine y jugar un poquito al masoquismo. Sobre todo si dan una película de Loach. ■

Riff-Raff. Gran Bretaña, 92', 1991. **Director:** Ken Loach. **Guión:** Bill Jesse. **Fotografía:** Berry Ackroyd. **Música:** Stewart Copeland. **Producción:** Sally Hibbin. **Intérpretes:** Robert Carlyle, Emer McCourt, Jimmy Coleman, George Moss, Ricky Tomlinson y David Finch.

Ken Loach

Ken Loach es, lejos, el director más polémico de Inglaterra. Censurado y odiado por sus opositores y apoyado con todas sus fuerzas por el ala progresista, su carrera es un ejemplo de coherencia.

Laborista desde hace 30 años (aunque ahora considera a su partido casi de derecha), duro cuestionador de la burocracia sindical que, según él, ayudó a que en la era Thatcher creciera el número de desempleados de 500.000 a cuatro millones, Loach tuvo que resignarse a que sus films casi no se exhiban en los cines británicos y a que la mayoría de sus trabajos para televisión estén censurados. “Ofrecí cortarlos, pero ni siquiera así los autorizaron”, indica. Este admirador de Robert Bresson, Milos Forman y Ermanno Olmi y enemigo público de Peter Greenaway nació en 1936 en un pequeño pueblo cerca de Manchester. Su debut cinematográfico fue con *Pobre vaca* (*Poor Cow*, 1967), con Carol White y Terence Stamp, la historia de una madre soltera. *Kes* (1971) narra las desventuras de un adolescente de 14 años de clase baja que, maltratado en su casa y en la escuela, sólo puede comunicarse con un halcón amaestrado y con un maestro comprensivo. Al año siguiente filma *Vida familiar* (*Family Life*) en la que muestra el caso real de una muchacha soltera a la que sus padres obligan a interrumpir un embarazo. La anulación empuja a la protagonista (Sandy Ratcliff) a un desequilibrio mental que se agrava con el concurso de los psicoanalistas y el desarrollo de su terapia.

Posteriormente vienen varios telefilms y largometrajes —inéditos en

la Argentina— como *Bays of Hope* (1975), *Black Jack* (1979), *The Gamekeeper* (1980), *Question of Leadership* (1981), *Looks and Smiles* (1984), *Fatherland* (1986) y *Fools of Fortune* (1988). Todos estos trabajos tuvieron escasa difusión: *Question of Leadership*, por ejemplo (una serie televisiva sobre la dirigencia sindical), y su montaje *Perdition* (para el Royal Court Theatre) sobre el exterminio de unos 500.000 judíos húngaros durante la Segunda Guerra Mundial fueron directamente prohibidos.

Ya en los 70 sus trabajos para la BBC, como *Cathy Come Home* (la angustiante situación de una madre sin vivienda que descuida a sus hijos) y *Up the Junction* (la vida de la clase trabajadora en un barrio violento de Londres íntegramente filmada en exteriores), provocaron discusiones en el orden nacional y hasta reformas parlamentarias. En 1990 realizó *Agenda secreta* (*Hidden Agenda*) una obra pro-IRA que le significó durísimos cuestionamientos y el año pasado rodó *Riff-Raff*, film por el que recibió el Premio Felix a la mejor película europea de la temporada. *Riff-Raff* (que literalmente quiere decir “chusma”) es, según Loach, “cómica, una especie de sátira de la vida cotidiana, de los amores de la gente que duerme en la calle. Está hecha desde un punto de vista salvaje”. El guión es de Bill Jesse, un marino mercante escocés que trabajó como obrero de la construcción y que murió el año pasado a los 48 años. La reacción que provocó su última película fue la esperada por Loach: en Alemania se compraron 30 copias, en Francia otras 30 y en Gran Bretaña sólo tres. Como dice el dicho: “nadie es profeta en su tierra”, especialmente si se odia profundamente a Margaret. ■

La cámara erótica

Single White Female reitera la bastardización sufrida en los thrillers de los últimos tres años, la repetición de fórmulas efectivizadas desde *Atracción fatal* y la carencia de ideas que desvirtúen recetas utilizadas hasta el hartazgo. El film de Schroeder sirve de ejemplo para definir la absoluta libertad del director para concretar un estilo propio en la primera mitad del relato. Una película de mujeres-voyeurs registradas por una cámara erótica en interiores conectados entre sí. Miradas insinuantes, celos, puertas que siempre están abiertas y un contacto permanente que roza el más logrado erotismo. Una puesta despojada en ambientes amplios para que Allyson y Hedy se conozcan y propongan una relación amistosa, luego quebrada por el pasado de una de ellas. La cámara de Schroeder desnuda a las dos mujeres y nos hace participar como cómplices desde nuestra propia ubicación de voyeurs. Queremos espiar qué sucede entre las dos mujeres, deseamos investigar junto a Allyson y hasta imploramos para meternos en las habitaciones de las dos. Lamentablemente, en un momento, el film se desbarranca a un estúpido juego de gato y ratón donde se acumulan cadáveres, cayéndose en todos los clichés posibles que desarmen la ambigüedad anterior del relato. Aparece la *trampa* como única salida, evaporándose la sabia manipulación propuesta por Schroeder en la primera parte. Trampa y manipulación, dos términos que confunden a los thrillers de la actualidad, aquejados por la deficiente copia del cine de Hitchcock. Como se esperaba, Allyson y Hedy prenden el televisor y aparece *Vértigo*. Esta idea (o esta falta de ideas) merece contemplarse en un futuro trabajo. ■

Gustavo J. Castagna

Single White Female (*Mujer soltera busca*). EE.UU., 1992, 105'.
Dirección: Barbet Schroeder. **Intérpretes:** Bridget Fonda (Allyson) y Jennifer Jason Leigh (Hedy).

Milagro en Nueva York

Qué bella es la suerte

"Tengo una teoría de la vida", le dice un amigo tonto a Frank Pesce Jr. "La vida consiste en que uno nace ¿no?, después uno es niño, después llega a la adolescencia, crece, llega a ser adulto, viene la madurez, la vejez y después uno se muere". "Es lo más tonto que oí en mi vida", le responde Frank Jr. "No, si lo piensas un poco", es la respuesta. *Milagro en Nueva York* produce el mismo efecto que esa tonta teoría. Es la película más simple que vi en mi vida, puede decir alguien. No, si lo piensa un poco. O si uno se deja encantar por esa familia italoamericana, que respira simpatía, amor, broncas bien tanas, encuentros y desencuentros generacionales y un aire scorsesiano, si Scorsese hubiera reemplazado la violencia por la magia. Esa magia es, en realidad, simplemente suerte. La crítica extranjera ha hablado del Capra de *¡Qué bello es vivir!*, pero aquí los ángeles protectores son reemplazados por la buena estrella. Esta es la historia de un suertudo. La historia de su familia, de su calle (la 29th street del título original), de sus amigos, de sus sueños. Lo curioso del film, que exhala todas las virtudes de una buena fábula, es que está basado en una historia real, escrita por un real Frank Pesce Jr., quien también trabaja en el film, interpretando a su propio hermano. Ese halo de docu-ficción, lejos de transformarse en un ejercicio de megalomanía, le otorga a la historia un punto más de verdad emocional. Gallo narra amando a cada personaje y sin desbordarse jamás en la cursilería. Mucho depende también de las extraordinarias interpretaciones de todo el elenco y en especial la del descomunal Danny Aiello, cuya sola presencia dignifica todo film. En este caso, su actuación junto con la de Anthony Lapaglia (el Frank de ficción) son dos de las notas más altas de esta pequeña sinfonía de sentimientos. Ya se sabe: no hay nada más lindo que la familia unita. ¡Grande, Frank! ■

Alejandro Ricagno (un tano)

29th Street (*Milagro en Nueva York*). EE.UU., 1991, 95'. **Dirección:** G. Gallo. **Guión:** G. Gallo y F. Pesce. **Intérpretes:** D. Aiello, A. Lapaglia y F. Pesce.

CINE CLUB LA MAGA

Corrientes 1428
Tel. 40 - 5017

Se ofrece como alternativa para los cinéfilos, y lo hace cuando instituciones similares y prestigiosas inician su receso veraniego.

Desde diciembre, todas las semanas:

- Los martes, a las 20 y 22.30, preestrenos con el apoyo de las más importantes distribuidoras cinematográficas.

Cine Lorca 1, Corrientes 1428.

- Los miércoles a las 22, ciclos de revisión en formatos diversos.

Club de Cine, Sarmiento 1249, subsuelo.

- Los lunes a las 15, ciclos de revisión en video, pantalla gigante, o 35 mm.

Cine Lorca 2, Corrientes 1428.

Otros beneficios

- 50% de descuento en el estacionamiento de Corrientes 1454 durante los horarios de proyección.
- 25% de descuento en la videoteca del Cine Lorca.
- 25% de descuento en el alquiler de películas en el Video del Este (Galería del Este), sin cuota de ingreso.
- Biblioteca circulante de libros de cine.
- Entrega de programa con comentarios del filme a proyectar.

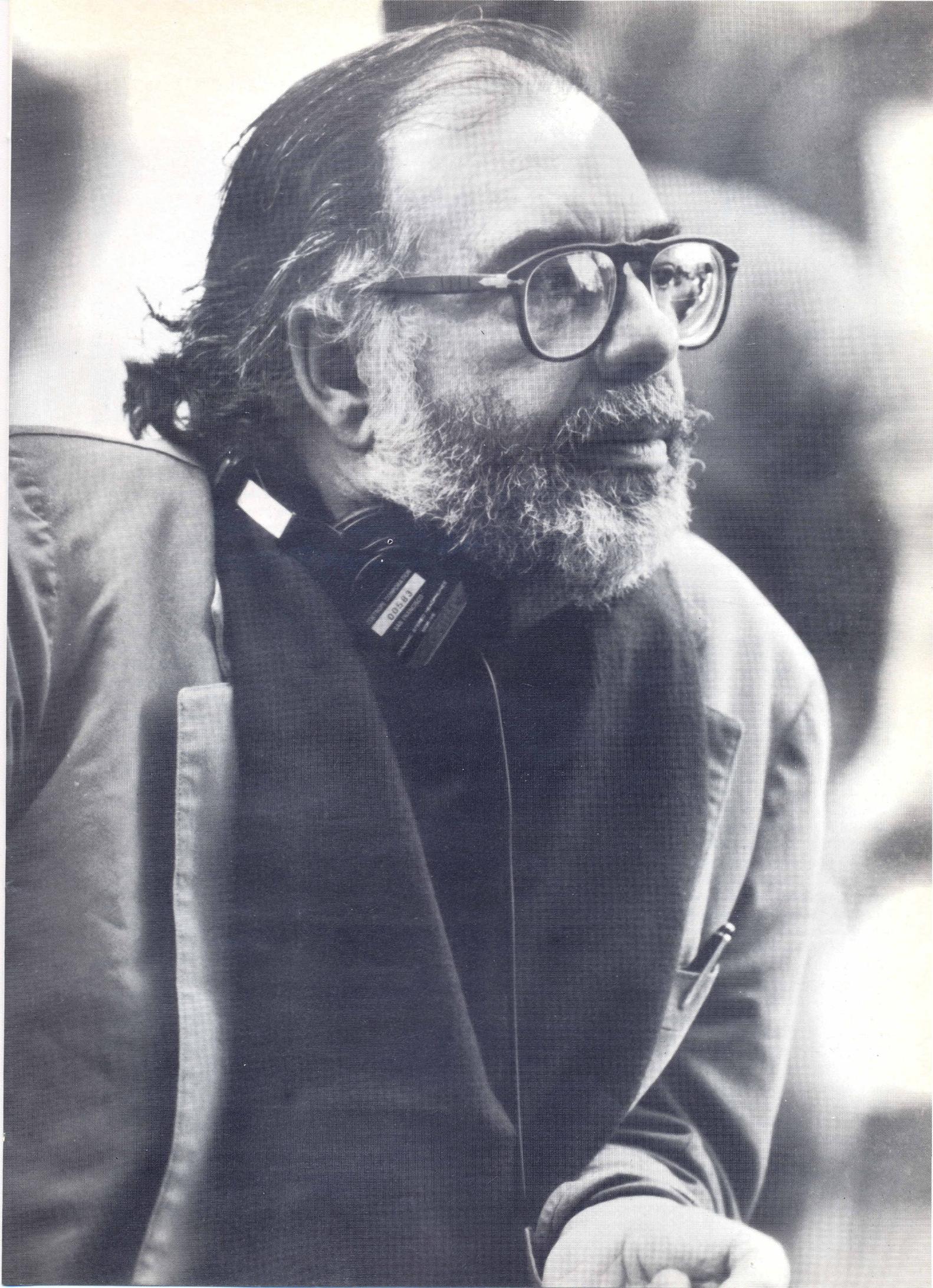
Cómo asociarse

Todos los días, en el horario de 15 a 23, en el Cine Lorca, Corrientes 1528. Cuota mensual: \$ 20. Para mayor información se puede consultar al teléfono 40-5017.

Auspicia



CINE CLUB
LA MAGA



Coppola y sus contornos

por Eduardo A. Russo

"Es como con el vino; el cine se obtiene exprimiéndose a uno mismo." F. C.

Trazar en un par de páginas el perfil de Francis Coppola puede inducir a una especie de estupor: ¿cómo apresar en una síntesis los rasgos significativos de la figura y la obra de quien, de una u otra manera, convoca al exceso? Sin duda alguna, es una de las pocas personalidades surgidas en las últimas tres décadas a la que es posible identificar con el cine en forma indisoluble. El cine es su biografía, su vida es su filmografía.

Nacido el 13 de abril de 1939, Coppola atravesó una infancia cinéfila de modo peculiar. Si sus contemporáneos —Spielberg, Scorsese, Lucas, De Palma, de los que es hermano levemente mayor— se formaron principalmente como espectadores, en esa pasión de ver que modeló a la que en los primeros 70 los cronistas ya llamaban, entre admirados e incrédulos, la generación de los *movie brats* (mocosos del cine), Coppola —reza la leyenda— también editaba sus propias *home movies* y cobraba a sus familiares y amigos para verlas. *Se non e vero...* La cuestión es que la anécdota acaso apócrifa da cuenta de una vocación por el cine que no excluía el contacto temprano con esa dimensión material que solemos englobar bajo el nombre de "producción". El cine como instrumento de poder.

Hijo de Carmine Coppola, flautista de la orquesta de Toscanini, hermano menor de Augusto —Augie—, novelista de cierta repercusión en los últimos 50 y mayor de Talia (Coppola) Shire, Francis creció en un hogar con aspiraciones culturales, ambiciones de triunfo y un nomadismo guiado por la necesidad —mandato paterno del inmigrante— de "hacer la América". Llegado el momento de la elección de carrera, Francis no dudó demasiado. Tras su paso por la carrera de teatro, se inscribió en la UCLA (Universidad de South California, en Los Angeles), que junto a la de New York era el principal centro de estudios académicos sobre cine en USA. Lo hizo en 1960, al inicio de una década especialmente convulsiva en lo que toca a vida universitaria. Sin embargo, no se recluyó en el *campus* de la universidad donde, al decir de su camarada de entonces, John Milius, "nos enseñaban a protestar en cine".

Paralelamente, se formó junto a Roger Corman y la tribu de la American International Pictures.

La influencia de Corman en Coppola fue decisiva. Este

producer-director, instalado —al igual que otro notable de entonces, William Castle— en una posición de bisagra entre la ya entonces vetusta figura del productor de los grandes estudios, y la millonaria presencia de los directores-productores de los 70, creó muchas de las más significativas películas de ese período, desde la clase B. Posibilitó a Coppola filmar su primer largo comercial, *Dementia 13*, en 1963, donde ya pueden advertirse notables *marcas de autor* de lo que sería su producción posterior. Un melodrama de horror gótico, con una familia tensionada por terribles secretos, filmado en un par de días con decorados prestados del film que entonces estaba filmando Corman. En ese mismo año, Coppola obtuvo el premio Goldwyn por su guión *Pilma*, *Pilma* jamás filmado, pero que le valió el primer empleo destacado en la industria. Y el hombre empezó a afianzarse como narrador. Es en este sentido como debemos entender sus reiteradas declaraciones donde se compara con novelistas, o se piensa como "un escritor que dirige". En ese período—que abarca la década del 60— guionó varios films, algunos de ellos aborrecibles —que prefiere no recordar— aunque todos producciones de envergadura en su época. Algunos nombres: ¿*Arde París?*, de René Clément, *Patton*, de Franklin Schaffner —que le valió un Oscar al mejor guión original—, y su mayor pesadilla como guionista: *El gran Gatsby*, de Jack Clayton. Mientras tanto, ya había crecido a dimensiones insólitas. Si antes de *Dementia 13* dirigió otro largo hoy invisible, *Tonight for Sure!*, con su tesis de graduación, *You're a Big Boy Now* cuenta, en 1966, con el *succès d'estime*, que le dio oportunidad de encarar, dentro de la Warner Bros., *Finian's Rainbow*, comedia musical encabezada por Fred Astaire. A ella siguió *Rain People*, película que hasta bien entrados los 80 Coppola consideraba la más cercana a sus sentimientos, incluso desde la idea. Citaba al respecto la siguiente historia: "Vi a Shirley Knight en un festival de cine. Lloraba porque alguien la había maltratado. Me acerqué a ella y le dije: 'No llore. Le voy a escribir una película'. Y ella dijo: '¿De verdad? ¡Qué amable...!'. Y lo hice". Pero la revelación para el gran público llegaría en 1972.

El peso de la tradición

Un par de años antes, en su tan lúcido como arbitrario *The American Cinema*, Andrew Sarris se refería a Francis —aún Ford— Coppola: "Se trata quizá del primer director

razonablemente bien dotado y sentimentalmente adaptado que sale con un currículum universitario cinematográfico". Concluía su breve mención con una advertencia: "Es posible que en el futuro Coppola dé la sorpresa". Esta no tardó en llegar: se llamó *El padrino*. A nadie le quedó la menor duda de que el cine contaba, a partir de allí, con un nuevo clásico. Es el lugar que hasta hoy ocupa —a pesar de cíclicos eclipses vaticinados por el periodismo—. Dos décadas en las que produjo varias obras maestras indiscutibles: *La conversación*, *El padrino II*, *Apocalypse Now*, *La ley de la calle*, *Cotton Club*, *El padrino III*, hasta llegar al *Drácula* de hoy. Es más, cualquier film de Coppola —inclusive los que llevan a eternas discusiones cinéfilas, como *Peggy Sue*, o la pequeña y deliciosa *La vida sin Zoe*— marca el punto de confluencia, en el director, de algunas de las más caras tradiciones del cine americano.

Habitando y dando nueva vida a los géneros, como en *El padrino* y su nueva vuelta de tuerca al *gangster film* y al melodrama familiar, o en la exploración formal de la imagen sonora en *La conversación*, o en esa *summa* cinematográfica que se llamó *Apocalypse Now*, que pasa revista a los 40 años de cine que la precedieron como *Citizen Kane*, de Orson Welles, resume el cine desde Griffith a su época.

Coppola y sus maestros

Desdichado es aquel que no sabe reconocerse como discípulo: Coppola siempre supo esta verdad. Griffith, Welles, son nombres obligados en su cine. Desde sus inicios estuvo más ligado al saldo de una deuda con los grandes que a la ruptura con el pasado: proyecto de una audacia poco pensable en los revoltosos 60. De Griffith a Coppola hay una línea directa, en el afán por contar todo un mundo, o en el uso sistemático de recursos de eterna eficacia, *constitutivos* del cine, como el montaje alternado, esencialmente el mismo en los tres *Padrinos* y en aquella monumental, irreplicable, *Intolerancia* griffithiana.

En Welles el joven Francis encontró conscientemente un paralelo cuando comenzó a ser dulzamente solicitado por la industria. "Hubo un Orson Welles, *wonder boy*, que fue un ejemplo para todos... yo no sólo era uno de los primeros de una generación de jóvenes que se había enamorado del cine, sino también uno de los primeros que se enriqueció de la noche a la mañana...". Ahora bien, si Coppola pudo evitar el destino de *outsider* tan genial como irritativo de su maestro, lo hizo gracias a la habilidad aludida gráficamente por su amigo George Lucas: "Francis es capaz de venderle helado a los esquimales". En cambio, Orson el Magnífico ocupaba su genio en fabricar, incommovible, sus prodigiosos helados, por costosos que le fueren. De Welles a Coppola, además, se produce una notable inversión. En el autor de *Sed de Mal*, el impulso a lo excesivo impregnó hasta sus obras más austeras. En su heredero, hasta el proyecto más monumental se mantuvo dentro de los cánones de una vocación de sistema. A lo sumo hubo penurias de taquilla, pero reducidas a meros episodios. Coppola es la desmesura organizada por cierto espíritu gregario.

Desde su infancia itinerante, pasando por su formación, Coppola fue siempre hombre de clan. Y fue así como aprendió los códigos que le permitieron, a su vez, erigirse en una figura patriarcal. Atento como nadie a ese costado épico de lo social, dos figuras enormes lo acompañan. La primera es la de Sean Aloysius O'Fearná, presunto nativo de Innisfree, Irlanda, mejor conocido como John Ford. Es en honor a él —quien adoptó el seudónimo de Ford, que a

su vez lo tomó del pionero Francis Ford (!), quien había a su turno elegido el nombre en homenaje de aquel otro John Ford, dramaturgo isabelino— que Coppola firmó durante unos cuantos años como Francis Ford Coppola. Si el irlandés fundador diseñó, a lo largo de medio siglo de cine y más de 120 películas, un mundo donde un orden y los sentimientos regían el curso de las cosas, y lo expuso con inigualada economía narrativa, Coppola aprendió la lección que le permite ser un clásico y da a su cine cierta perspectiva *histórica*. Lo que sus personajes hacen encuentra siempre indisolubles lazos con la sociedad que habitan. Algo siempre los liga a los otros, y a la mutua dependencia, inclusive en la recíproca aniquilación. Pero hay otro maestro cercano, otro iniciador en la belleza, de nombre Vincente Minnelli. Es él, junto al sabio Ford, quien contribuye a regular la tentación barroca de Coppola. Hace ya algún tiempo, Cabrera Infante remarcaba, al repasar algunos films del autor de *La herencia de la carne*: "¿Hay un problema, más que un tema común, en estas diferentes películas de Vincente Minnelli? Sí, ese problema se llama familia. Quedará para otro día, para otro autor, dilucidarlo con toda felicidad". Pues bien, hoy no es ese día; tan sólo nos limitaremos a esbozar una afirmación similar cambiando el director. Y de paso, nos trasladaremos a otro punto del contacto coppoliano con los géneros. Si hay alguien que se ha tomado en serio la resurrección de la comedia musical —agonizante desde los 50— ha sido Coppola. Su *Golpe al corazón* es acaso el intento más talentoso de recuperar aquel maravilloso *artificio* con reminiscencias que abarcan desde Busby Berkeley hasta Stanley Donen, pasando, claro está, por Minnelli Avenue. Al respecto, no está todo dicho. Espera a *One from the Heart* una reparación histórica, y acaso sea el anticipo de algo por venir. Con Coppola nunca se sabe.

El anhelo fáustico de Francis Coppola

"Detente, oh minuto!", exclama el Fausto de Goethe. Una cuestión pendiente con el tiempo acecha a todos los que —como Coppola— se obsesionan con el poder. ¿No es eso, acaso, lo que se juega en sus películas más discutidas? Aparte de *Peggy Sue* y de los tiempos en suspensión de *The Outsiders* y *Rumble Fish*, ¿es acaso casualidad que haya elegido el clásico relato popular *La extraña aventura de Rip Van Winkle* para dirigir su capítulo dentro de una notable serie televisiva para chicos? Coppola y el tiempo: tema a desarrollar.

Por último, cerramos provisoriamente este contorno, esperando a *Drácula* y fantaseando su anunciada versión de *Frankenstein*. Posiblemente haya llegado para Coppola la hora de nuevos reencuentros. En el film ya presente, esperamos la tantas veces anunciada como acaso secretamente temida irrupción de lo erótico —latente desde aquellas secretas *nudies* que supo pergeñar en sus comienzos—. En la adaptación del relato de Mary Shelley, el contacto con el romanticismo desafortunado que parece, desde ya, prometer otra obra cumbre del mito cuyo último avatar proveyó, luego de dos décadas de silencio, su mentor Corman, con su *Frankenstein Unbound*. Con un Coppola apenas pasando el medio siglo, esa costumbre suya de repetir que aún no filmó sus mejores películas, incluso cuando suena excesiva, resulta perfectamente creíble, aunque difícilmente imaginable. De eso se encarga él. "Ese es el secreto: los directores de cine eligen sus proyectos por los temas que quieren aprender", destacó alguna vez. Y nosotros, al parecer, seguiremos aprendiendo de lo que Coppola aprende. ■

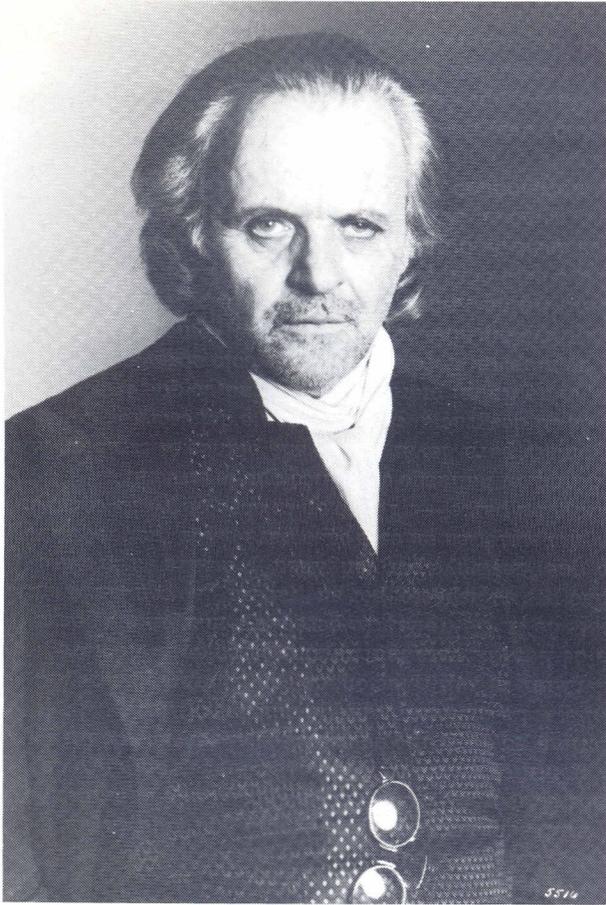
Esperando a Drácula



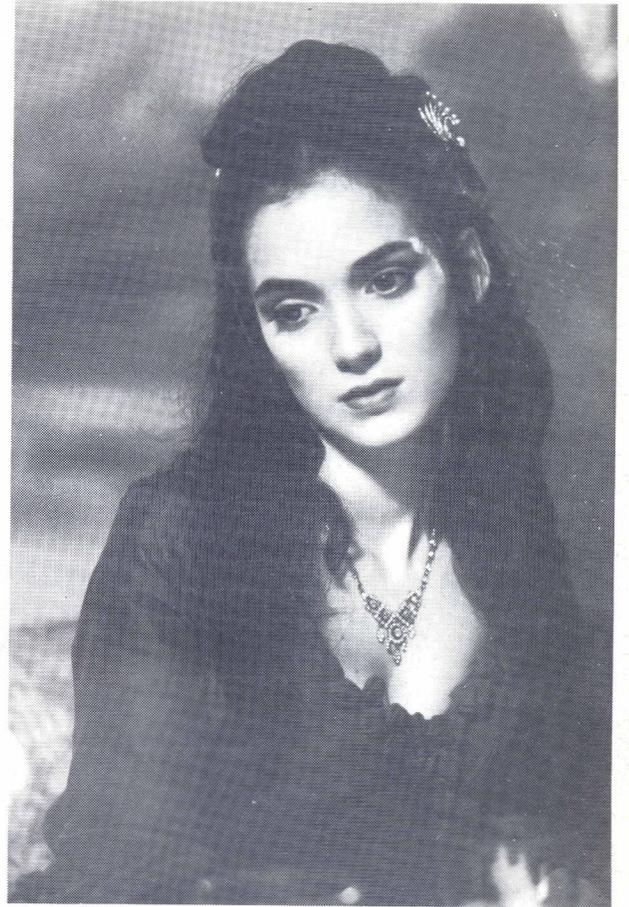
Sadie Frost como Lucy Westenra, una de las víctimas de Drácula



Jonathan Harker (Keanu Reeves) con una de las distintas encarnaciones de Drácula (Gary Oldman)



Anthony Hopkins (Dr. Van Helsing)



Winona Ryder (Mina Murray/Elisabeta)



Winona Ryder y Gary Oldman



Gary Oldman



Después de muerto, nena, vos me vendrás a visitar

por Gustavo Noriega

El tipo se acuesta todos los días a las seis de la mañana. Cuando se pone el sol, se levanta y sale en busca de mujeres. No se le conoce trabajo.

No, no es una descripción de mi sobrino Sergio. Estoy hablando de un personaje construido por la realidad, la leyenda, la novela, el teatro y el cine. Inmortal en la ficción e inmortal en la realidad: Drácula.

Drácula de veras. Siglo XV, en lo que hoy es Rumania. En 1431 nace quien sería conocido como Vlad Dracula, el Empalador. El nombre Drácula proviene de la orden del dragón —*dracul*— que le había sido asignada a su padre. Drácula vendría a significar “el hijo de quien tiene la Orden del Dragón”, pero también “el hijo de Satán”. El sobrenombre “Empalador” era porque a sus víctimas, con un gigantesco palo redondeado en la punta... bueno, las empalaba.

El vovoide Drácula (vovoide es un título de nobleza rumano) vivió hasta los 13 años en *Transilvania* (“la tierra detrás de los bosques”) pero, luego de una de las innumerables invasiones turcas, fue retenido como rehén sin que su padre se preocupara demasiado por su suerte. Estuvo preso durante cuatro años, pero luego gobernó el Sur de Rumania peleando contra sus antiguos captores, los turcos, durante seis. En ese período mató —según consignan algunas crónicas— cien mil personas, un quinto de la población total de la zona. Según algunas historias, gustaba de comer rodeado de cadáveres y moribundos. Mojaba el pan en la sangre de los cuerpos y se lo comía. Gulp.

Drácula en la novela. El personaje que uno tiene en mente cuando habla del conde Drácula no es exactamente igual al de la creación literaria de Bram Stoker. El condenado conde aparece en la novela —de unas quinientas páginas— en la página 28 y prácticamente desaparece en la 72. El resto del libro —compuesto un poco caóticamente por noticias de periódicos y diarios personales— no cuenta casi con su presencia pero sí con la siniestra consecuencia de sus actos. El resultado es altamente desparejo y, en algún lado impreciso —e innegable por su permanencia en el tiempo—, genial. No es extraño que la parte del libro donde figura el conde sea la más interesante. Su fuerte presencia se extraña en los largos párrafos del Dr. Van Helsing, un médico holandés con tantas virtudes que aburre (la presentación lo indica como “filósofo y metafísico y uno de los científicos más avanzados de su tiempo; posee un entendimiento, una mentalidad absolutamente abierta. Está unida a unos nervios de acero, un temperamento frío, una indomable resolución, un autodominio y una tolerancia que elevan la virtud a la categoría de bendición, y al corazón más bondadoso que existe...”).

El conde —diferente del estereotipo creado por Bela Lugosi— es mostrado por el agente de bienes raíces Harker como “un hombre alto y viejo, de cara afeitada, aunque con un gran

bigote blanco, y vestido de negro de pies a cabeza, sin una sola nota de color en él”. Más tarde Harker descubriría que el anciano conde portaba pelos en la palma de la mano y sufría de un pestilente aliento, características sospechosas que lo asocian más con la adolescencia que con la senectud. El otro gran protagonista, innostrado, de la novela de Stoker es el sexo. La presencia de las tres ninfas demoníacas en el castillo y las persecuciones del conde al cuello de Lucy Westenra, el intercambio de fluidos constante (por mordeduras en el caso del conde y por transfusiones en el de la banda de Van Helsing) sugieren una gigantesca orgía, un *ménage à la n*, que la palabrería del metafísico holandés no puede disimular. El sexo, incapaz en la era victoriana de ser presentado en el living de la casa, entra por la ventana de la alcoba con las alas correosas de un murciélago.

Stoker tomó prestadas, además del nombre del legendario vovoide del siglo XV, las tradiciones folklóricas rumanas. De allí vienen las referencias a los poderes del ajo, a la no reflexión de los vampiros en los espejos, al temor de éstos a la cruz, al agua bendita y al efecto reparador de las estacas. En este sentido hay en la novela una interesante ambigüedad. En la página 327, y con su inglés tortuoso, Van Helsing explica: “La rama de rosal silvestre sobre su ataúd le impide salir de él; y si estando descansando en su ataúd se le dispara una bala bendecida, ésta le mata, convirtiéndole en verdadero muerto; en cuanto a la estaca, sabemos ya que le devuelve la paz, y cortarle la cabeza, el descanso” (en el original: “and as for the stake through him, we know already of its peace; or the cut-off head that giveth rest”). El cuerpo de Lucy es atravesado por la estaca para la liberación de su alma, pero al llegar al final de novela sucede algo curioso. Leamos el relato de la muerte de Drácula por Mina Harker en la página 509: “Dejé escapar un grito al ver cómo el golpe le cortaba el cuello; al mismo tiempo, el cuchillo del señor Morris le atravesó el corazón. Fue un milagro: ante nuestros ojos, y casi en lo que se tarda en aspirar, el cuerpo entero se desintegró y desapareció por completo”. ¿Cuchillo? ¿Y la famosa estaca, para qué? ¿Bastaba el decapitamiento del *nosferatu* para su eliminación? ¿Si así es, de qué sirvió el cuchillo después? Un autor ideó sobre esta incongruencia una interesante novelita en la cual —además de postular que Drácula existe y sobrevivió gracias a la impericia de los estacadores— relaciona al antiguo empalador y los símbolos folklóricos con Satán: se trata de *Blood of the Impaler* de Jeffrey Sackett.

Drácula en el cine. Luego de un rodeo por el cine alemán (léase la nota de Guillermo Ravaschino sobre *Nosferatu* en la página 55) y de un paso intermedio muy exitoso por el teatro, Drácula llegó a Hollywood en 1930. La historia comenzaría

un largo recorrido de adaptaciones habitualmente insatisfactorias. La necesidad de reducir la cantidad de personajes —la novela presenta una verdadera turba deseosa, como el vampiro, de alcanzar el cuello y otras partes de la anatomía de la coqueta Lucy Westenra— originaron una verdadera ensalada de nombres. En estos vaivenes, Mina sería Lucy, Harker y Renfield se fundirían en uno, los apellidos de Mina oscilarían entre el original Murray, el de casada Harker, Seward (como la hija del director del nosocomio) y hasta Van Helsing (hija del enemigo del conde). La versión de 1930, dirigida por Tod Browning, mantenía defectos de la novela (es muy superior la parte del castillo del conde) y arrastraba molestias nuevas en la segunda parte, heredera en sus vicios de la obra de teatro, más que de la novela. Si la versión Lugosi inauguraba el modelo del conde prolijo de modales afectados y peinado achatado, la modelada por la compañía inglesa Hammer (*Horror of Dracula*, Terence Fisher, 1958), con Christopher Lee como el conde, traía como novedades el color (en especial el rojo de la sangre) y el sexo (en especial los escotes de las futuras víctimas). Los defectos seguían siendo parecidos y la confusión, creciente. Harker llega al castillo y a la menor sospecha se levanta en la mitad de la noche con una estaca en la mano, como si antes de llegar a Transilvania hubiera visto la película de Lugosi y supiera todo lo que hay que saber sobre vampiros.

Ambas películas generaron una infinita cantidad de secuelas (*Dracula's Daughter*, *Son of Dracula*, *The Brides of Dracula*, *Kiss of the Vampire*, *Dracula, Prince of Darkness*, *Dracula Has Risen From the Grave*, etc., etc.). La conclusión es que son mejores las películas sobre vampiros que las que tratan de adaptar la novela o retomar los personajes imaginados por Stoker. Así, antes que buscar la fidelidad al libro de Stoker, resulta más gratificante ver *Las brujas de Salem* (*Salem's Lot*, Tobe Hopper, 1978) basada en la novela de Stephen King, *La hora del vampiro*, la mejor novela vampírica jamás escrita; *La hora del espanto* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985) y la notable *Cuando cae la oscuridad* (*Near Dark*, Kathryn Bigelow, 1987) de la cual hablaremos en el apartado que empieza acá abajo.

Drácula posmo. Quien más, quien menos, todos han pensado que las ofertas de inmortalidad de los vampiros no eran tan obviamente desdeñables. En la época victoriana las cosas eran más sencillas. El conde era representante del Mal y Van Helsing y su bandita, con su cruz, agua bendecida y certificados científicos, los abanderados del Bien y el Progreso, que para la época eran más o menos lo mismo. La promesa de vivir para siempre, sin aflicciones y succionando cuellos es lo suficientemente buena como para pensarlo dos veces a menos que uno crea en esas cosas. Ahora, los tiempos han cambiado y la sola apelación a estar del lado correcto no basta. En el neowestern vampírico *Cuando cae la oscuridad* —del cual reclamamos su edición en video en cada número de esta revista—, los vampiros son representados como una clase condenada, errante, sin lugar en el mundo, tironeada entre la necesidad de victimizar humanos de noche y una horrenda ftofobia que les hace arder la piel al menor contacto con un



fotón (problema seguramente agudizado por el adelgazamiento de la capa de ozono). Como la pandilla salvaje que filmara Peckinpah, los vampiros vagan nómades, desolados y, casi justificadamente, violentos. La capa lustrosa del conde se convierte en jeans gastados y sucios; los prolijos orificios en el cuello, en matanzas horribles y despiadadas. La oferta es, entonces, limitada. Vampirizarse ya no significa sumergirse en el mundo del Mal (con sus carteles de neón que titilan *Inmortalidad y Sexo - Pasen y vean*) al que sólo puede resistirse por profundas convicciones. Ahora se trata de rendirse a las fuerzas más primarias del hambre y la sed, de renunciar a la pequeña vida burguesa, el hogar, la familia, el cariño de los cercanos y las realizaciones mínimas a cambio del miedo al sol, el desarraigo y la efímera satisfacción de romperle la crisma al prójimo. ■

(Las traducciones y los números de página de la novela de Bram Stoker corresponden a la versión editada por Bruguera.)

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

Comience a Disfrutar...

EL GRAN CINE

NUEVA COLECCION QUE **BLAKMAN** S.A. GARANTIZA
VIDEO NO CONVENCIONAL

PARA EMPEZAR

IL GATTOPARDO



Y EN LO FUTURO, LOS TITULOS MAS ESPERADOS POR UD.

CALIDAD DIGITAL

SUBTITULOS ELECTRONICOS

Y además...

UNA JOYITA DEL DOCUMENTAL ARTISTICO

OLYMPIA POR LENI RIEFENSTAHL

LOS JUEGOS OLIMPICOS DE 1936 EN BERLIN

UN DOCUMENTO POLEMICO Y MAJESTUOSO

EL DEPORTE OLIMPICO Y EL ARTE CINEMATOGRAFICO UNIDOS EN

UNA MEZCLA SOCIAL Y POLITICAMENTE EXPLOSIVAS

PIDALOS PERSONALMENTE, POR TELEFONO, VIA FAX O POR CORRESPONDENCIA

BLAKMAN S.A.
VIDEO NO CONVENCIONAL

AYACUCHO 509 (1026) Bs. As.
TELFAX: 49-4503/4895 - TEL. 46-2721

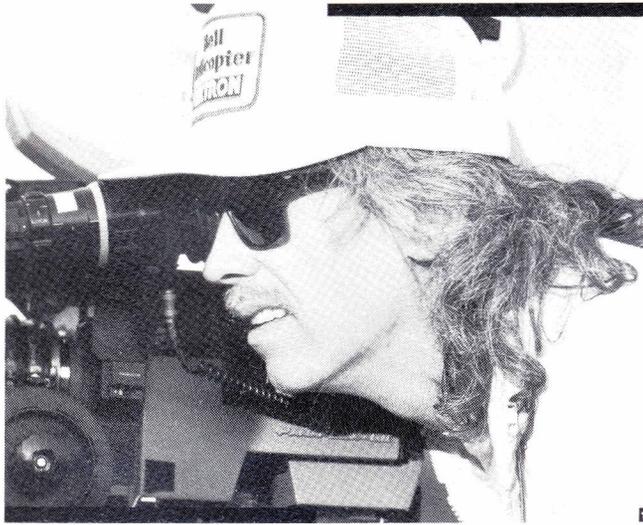
INFORMESE SIN COMPROMISO SOBRE OTROS VIDEOS DE COLECCION

Sigue el terror

Un dibujo, 5 directores y muchas fotos



5 directores de terror: John Carpenter



John Carpenter, el terror cinéfilo

Cinefilia B. John Carpenter pasó su adolescencia en los cines disfrutando los films B, en especial, aquellos títulos relacionados con el terror y la ciencia ficción. En *The Thing*, Carpenter cita *El planeta prohibido* de Wilcox y el original de Hawks-Nyby, dos referentes fundamentales en sus propias películas según el cruce de géneros que, en varias ocasiones, proponen sus historias. La insistente subvaloración de la serie B es recuperada por el cine de Carpenter a partir de los 70 con *Halloween*, *The Fog*, *The Thing* y *Prince of Darkness*, cuatro ejemplos que señalan la resurrección del género.

Presentación. Cada comienzo de sus films informa sobre un problema, un enigma a resolver y una resistencia física ante la pronta invasión. Carpenter se vale de un montaje cortante que le sirve para que tomemos un inmediato conocimiento de los personajes y nos situemos en sus clásicos exteriores vacíos. Los títulos de presentación de *Prince...* y *The Fog* terminan a los quince minutos de película, suficientes para que intuyamos la presencia de algo que viene a inquietar la tranquilidad de un lugar determinado. Carpenter nos resume al principio la cercanía del invasor y la preocupación del grupo frente a una situación inesperada. Un rostro sorprendido como el de Pleasence en *Halloween* y *Prince ...* comprende que no queda otra salida que luchar para sobrevivir. Personajes destinados a entrar en acción como Laurie (Jamie Lee Curtis) en *Halloween* y Wayne (Adrienne Barbeau) en *The Fog* entienden la posibilidad de transformarse en sobrevivientes luego de cruzar la etapa del sufrimiento. "El destino nunca cambia", se escucha en el colegio de *Halloween*, mientras Laurie mira por la ventana y descubre a Michael Myers.

Efecto. En Carpenter se materializa la instalación del miedo que nosotros compartimos pero que desconocen las futuras víctimas. Un instante previo que se nos transmite en imágenes comprende una mínima transición anterior a la ineficacia del efectismo. Michael Myers, los marinos del Elizabeth Dane, la horrenda criatura de *The Thing* y la presencia maligna en *Prince...* están muy cerca de los personajes, casi a sus espaldas, como si fueran borrosas figuras colocadas fuera de foco. En *Halloween*, una de las amigas de Laurie muere estrangulada por el cable del teléfono cuando antes habíamos visto la cercanía de Myers; la otra también es ahorcada en un auto cuando segundos

antes sospechaba por un ruido; Wayne en *The Fog* tiene tras suyo a uno de los tripulantes del barco y no lo sabe y Mac Ready (Kurt Russell) en *The Thing* comparte más de una imitación de sus compañeros de la base antártica. En los films de Carpenter, el miedo se corporiza detrás o cerca de los personajes. Una escena de *The Thing* aclararía el concepto. El grupo debe someterse a un análisis sanguíneo para dilucidar la posibilidad del contagio. Los personajes están atados a las sillas ante la vigilancia del líder Mac, quien en más de una oportunidad calzará un sombrero para explorar los exteriores del lugar. Uno de ellos, rápidamente, sufre la invasión en su cuerpo ante la desesperación de los otros. Carpenter nos sacude con esos segundos que median entre la cercanía de la muerte y el momento en que se produce el contacto. Sin insinuar jamás el desborde efectista, hoy su cine parece atenuado, casi sutil, dentro de las tipificaciones actuales del género.

Espacio. Claramente delimitados, los espacios físicos en Carpenter entregan una franca oposición entre un "afuera" invadido por Myers, los centenarios personajes de Elizabeth Dane, los marginales de *Prince...* y la "cosa" proveniente de otro planeta, contrastando con los refugios utilizables como única vía de salvación. Semejante elección espacial contempla la formación del grupo, característica esencial de los films de Hawks y tomados por Carpenter a partir de *Assault...* Sin embargo, la eficacia grupal en Hawks se encuentra disgregada en los films del género de Carpenter. Laurie enfrenta a Myers, Wayne a los marinos del barco, y los científicos de *The Thing* poco a poco son eliminados. En Hawks, la resistencia grupal aparece a partir de los códigos del western, mientras que en Carpenter ancla en las consideraciones del terror que, como se sabe, codifica sus constantes de manera muy distinta. La acumulación de muertes en los films de Carpenter disuelve las posibilidades de integrar un grupo, provocando la aparición de un personaje que se transformará en el centro de la acción. Mac en *The Thing* es el caso extremo.

Estilo. Carpenter es un autor de imágenes apoyado en una cámara que nunca se inclina por el estatismo. El plano secuencia inicial de *Halloween* abarca una lograda resolución formal con un enigma que se nos presenta en los primeros minutos de la película. Ahí se encuentra el mejor Carpenter, resolviendo situaciones al narrar con una cámara que, en ocasiones, suplanta la escasa importancia de los textos. Tal vez, allí se aclara su permanencia dentro del género. ■

Gustavo J. Castagna

Filmografía John Carpenter

- * Dark Star (*Alien Cosmic*), 1974
- * Assault on Precinct 13 (*Asalto al precinto 13*), 1976
- * Halloween (*Noche de brujas*), 1978
- Someone is Watching Me (*Alguien te está mirando*), 1978
- Elvis, 1979
- * The Fog (*La niebla*), 1980
- * Escape from New York (*1994: Fuga de Nueva York*), 1981
- * The Thing (*Enigma de otro mundo*), 1982
- * Christine, 1983
- * Starman (*Starman, el hombre de las estrellas*), 1984
- * Big Trouble in Little China (*Escape del Barrio Chino*), 1986
- * Prince of Darkness (*El príncipe de las tinieblas*), 1987
- * They Live! (*¡Sobreviven!*), 1988
- Memoirs of an Invisible Man (*Diario de un hombre invisible*), 1991

(*) Disponible en video



Sam Raimi, el gran enciclopedista

Con poco más de treinta años de vida y cuatro films en su haber, podríamos definir a Sam Raimi como el “gran enciclopedista” del cine de terror actual. Sus películas resumen treinta años del género de horror norteamericano a partir de una fórmula original: unir historias clásicas —como las que alimentaron a los films clase B de los sesenta— con elementos característicos —como la abundancia de sangre— del cine de asesinatos masivos de los setenta y ochenta. Esta particular filmografía nació de la mente de un “amante de las películas de horror” que abandonó sus estudios de historia y literatura para filmar su opera prima: *Diabólico* (*Evil Dead*, 1983). A primera impresión *Evil Dead* parece ser uno de esos films donde un grupo de jóvenes se ve acosado por un “algo sobrenatural”. Sin embargo, Raimi supo darle una vuelta de tuerca a esta historia tan agotada por las series de *Halloween* o *Martes 13* e incorporar el escenario de la casa y del bosque como actores en la película (algo que Poe había insinuado en la literatura con “La caída de la casa Usher”). Además, la tragedia de Ash (Bruce Campbell, actor fetiche de Raimi) no es ya ver cómo mueren sus amigos sino saber que ellos están condenados en el infierno y que ése será el destino que le espera. El Destino Manifiesto e Inmutable. El segundo largometraje de Raimi fue *La fiesta del crimen* (*Crimewave*, 1985), escrito junto con los hermanos Coen. Esta alianza auspiciosa fue malograda por los cambios introducidos en el film por la productora Embassy. El resultado fue un engendro, una película que no llega a ser ni una parodia del género de terror ni una mezcla ingeniosa de humor y horror. Tal fue el fracaso personal de Raimi que terminó renegando del film. Su revancha llegó dos años después, cuando Dino de Laurentiis financió *Noche alucinante* (*Evil Dead 2*), una nueva versión de *Evil Dead*. Raimi reescribió el guión junto con Scott Spiegel y reforzó la trama en la desgraciada epopeya de Ash (nuevamente Bruce Campbell). El film se pobló de referencias clásicas, tanto literarias como cinematográficas. En *Evil Dead 2* conviven el Sheridan Le Fanu de “El fantasma de una mano” con el John Carpenter

de *La cosa*. El mayor presupuesto con que contó Raimi le permitió mejorar el aspecto técnico de la película. El manejo de las cámaras —que en algunos travellings recuerda al Kubrick de *El resplandor*— y los efectos especiales colaboraron en crear el clima pesadillesco que inunda la obra. Además, Raimi pudo concretar la combinación de humor y terror que había intentado en *Crimewave*. En este aspecto hay que destacar la parodia de *Rambo* a cargo de Campbell. Todos estos elementos convirtieron a *Evil Dead 2* en uno de los films de horror más importantes de los 80. Lamentablemente, una de las mejores escenas de la película, la del viaje espacio-temporal de Ash, está mutilada en la versión que se conoció en la Argentina.

En el 90, Raimi realizó *Darkman*, *el rostro de la venganza* (*Darkman*) sobre una historia propia y producida por los estudios Universal. *Darkman* es el relato de la mutación de un científico (el Dr. Westlake) en monstruo luego de ser víctima de un grupo de mafiosos al servicio de un capitalista. La historia, aunque muchos críticos y el propio Raimi la han relacionado con *El fantasma de la Opera* de Leroux, está mucho más cerca de *El hombre invisible* de H. G. Wells. Un personaje marginado por la sociedad por su aspecto, por su “rareza”, se convierte en un ser que “destruye por venganza” y utiliza su invento —una piel sintética en este caso para estar “dondequiera y en ninguna parte”—. Tanto en la obra de Wells como en la de Raimi, el hallazgo científico que le sirve al protagonista para llevar a cabo sus planes es también la causa de su desgracia. Si el personaje del escritor inglés muere, el de Raimi pierde su identidad, lo que es otra forma de muerte. Pero *Darkman* no sólo abreva en *El hombre invisible* sino en otros clásicos, como la versión de *Frankenstein* de James Whale. Por otra parte, Raimi supo sumarle a esta obra elementos de la estética del comic y algunas dosis de humor. Y en lo profundo de *Darkman* aparece, como en *Evil Dead*, el tema del hombre sin salida, aprisionado y manejado por las circunstancias adversas.

Tanto Ash como *Darkman* podrían ser proyecciones del mismo Raimi, apresado en medio de la jungla del cine norteamericano que le impide desarrollar con mayor libertad una carrera en la que hasta ahora ha mostrado ser —tal como lo demuestran las alucinaciones de *Darkman* y algunas escenas de *Evil Dead*— un director capaz de reproducir en imágenes las partes más oscuras del alma. ■

C. Adrián Muoyo

Filmografía Sam Raimi

- * *Evil Dead* (*Diabólico*), 1983
- * *Crimewave* (*La fiesta del crimen*), 1985
- * *Evil Dead 2* (*Noche alucinante*), 1987
- * *Darkman*, 1990
- Evil Dead 3*, *Army of Darkness*, 1992

(*) Disponible en video

5 directores de terror: Wes Craven



Craven. La paranoia y el sueño

Una paranoia cada vez más psicodélica caracteriza al cine de Wes Craven, nacido en Cleveland, Ohio, en 1949. En *The Hills Have Eyes* de 1977, *gore* realista que aún mantiene un sabor de *road movie*, reconocemos de inmediato la imposibilidad absoluta de este director de gozar de los amplios espacios de la naturaleza de su país. Estamos en un desierto de colinas rocosas, horriblemente caluroso de día y frío de noche, usado para pruebas atómicas y habitado por horribles caníbales provistos de radio portátil y equipo militar robados. En este lugar terriblemente cerrado a pesar de toda su amplitud, se tortura física y psíquicamente a una familia de "inocentes" viajeros americanos, compuesta de padre y madre ridículamente turísticos, dos hijas, hijo y género con bebé, atrapados por otra familia de absurdos psicópatas.

Sin embargo, se comprende que Craven está buscando *algo más* que estas asquerosas visiones de carne quemada y medio devorada. Lo fabuloso asoma a pesar del tema realista. Después de la cruel matanza del padre y de la madre, además de la hija casada, aparecen los típicos "ayudantes" de la fábula. El perro fiel mata a dos miembros de esa familia monstruosa y, al final, la hermana-caníbal, deseosa de cambiar de vida, ofrece un cochinito envuelto en una tela a su hermano-caníbal, que ya tiene listo el cuchillo de carnicero, y entrega el bebé al joven padre, marido de la hija asesinada, quien muy pronto tomará su merecida venganza.

Craven está fascinado por el terror de jóvenes o adolescentes que quedan virtualmente sin padres, como en esta película, y se preparan a luchar, en sus propias casas, contra el monstruo que en el fondo proviene de sus cabezas. En *Nightmare on Elm Street*, de 1984, como en un musical que atrae a los personajes a zambullirse en el frenesí rítmico, todos bailan con el monstruo en su propia casa, bodega o dormitorio, sin posibilidad alguna de salir del infinito sueño de horror. La fuga, otro motivo clave de la cultura americana, es pura ilusión. En este mundo de hijos únicos y de tanta soledad, donde no viene ninguna protección de los obtusos padres policías y madres borrachas, es fatal que se

vaya hacia el *bogey man* para indicar la urgencia de la regresión. La canción del ogro mata-niños de las fábulas de nuestra niñez ha sustituido a los antiguos *long tales* de la frontera. El monstruo vuelve para matar a los niños adolescentes y proviene de su propio gran sueño de escape y evasión. Para estos jóvenes soñadores cuenta sólo su propio mundo exclusivo de sensorialidad, como en el caso de Glen, siempre atado a sus auriculares y con el televisor a pocos centímetros de su nariz, es irónica la manera de su muerte, con la vorágine que se abre en su misma cama y él junto con sus auriculares, estéreo y televisor precipitándose en su paranoico país de Oz donde ya no lo esperan enanitos de mil colores, sino el pequeño Freddy Krueger con polera a rayas, sombrero manoseado y grotesca máscara de sangre; lo espera, en otras palabras, el clown de la utopía de infancia enfermiza a la que él queda fijado, algo que hemos visto muchas veces en la cultura americana, desde *Halloween* de John Carpenter a *It* de Stephen King.

Sin embargo, para asistir al final del "viaje americano", tenemos que ver los últimos tres films de Craven: el espléndido *The Serpent and the Rainbow* (1988), con su Haití de historieta o tarjeta postal, donde se glorifica un cuerpo de citas adolescentes con la evocación de monstruos típicos de la Marvel Comic, con brazos prensiles y elongables a la manera de Spiderman. *Shocker* (1989), donde la lucha final se realiza dentro del espacio igualmente adolescente del televisor, y donde la gran revelación es que el ogro de turno, ahora gran mago de la televisión, es el mismo padre desconocido de Jonathan, joven héroe de la historia. Actúa también un padre adoptivo bueno y desde luego impotente, un enésimo policía inepto que no puede impedir la matanza general de tanta gente buena, incluyendo a su propia esposa e hijos y la novia de gran corazón de Jonathan. Así, llegamos finalmente a la fábula declarada que es *People Under the Stairs* (1991), donde protagonizan una pareja de "padre y madre" falsos, caníbales y torturadores, con un Hansel negro y una Gretel que es al mismo tiempo una Alicia (en un país de feísimas y sucias maravillas), a quien la ayuda un muchacho "que está entre las paredes" y que se parece a un Peter Pan a quien han cortado la lengua. ■

Luigi Volta

Filmografía Wes Craven

- * Last House on the Left (*La última casa a la izquierda*), 1974
- * The Hills Have Eyes (*La colina de los ojos malditos*), 1977
- * Summer of Fear (*El verano del miedo*), 1978
- * Deadly Blessing (*Extasis mortal*), 1981
- Swamp Thing, 1982
- * Nightmare on Elm Street (*Pesadilla en lo profundo de la noche*), 1984
- * Deadly Friend (*Obsesión fatal*), 1986
- * The Hills Have Eyes 2 (*Medianoche de terror*), 1986
- * Chiller (*Congelado vivo*), 1987
- * The Serpent and the Rainbow (*La serpiente y el arco iris*), 1988
- * Shocker (*Shocker, 100000 voltios de terror*), 1989
- * People Under the Stairs (*La gente detrás de las paredes*), 1992

(*) Disponible en video

5 directores de terror: George Romero

Romero, un vivo entre los muertos

La iglesia quería quemarla", George Romero, sobre *El día de los muertos*

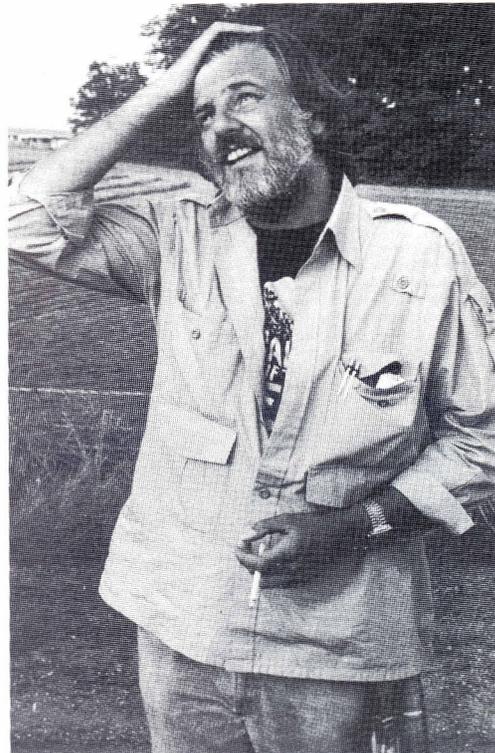
George Romero, nacido en Pittsburgh en el año 1940, no tiene nada que ver con sus más amadas criaturas, los zombies. Pasó su infancia en el Bronx filmando cortometrajes en Super-8, la mayoría basados en ideas sacadas de unas agradables revistas —*Vault of Horror*, *Tales From the Crypt*, *Shock*, etc., donde el destripamiento y mutilaciones varias eran moneda corriente— de la famosa marca editorial EC comics (la influencia de estas revistas se vería posteriormente en la mayoría de sus films).

Cuentan las malas lenguas que en 1954, cuando tenía sólo 14 años, fue arrestado por lanzar un muñeco encendido desde la terraza de un edificio del Bronx. "¡Pero estaba haciendo una película!", fue lo que dijo a los policías. El film: *The Man From the Meteor*.

Varios años después se gradúa en publicidad, fundando su propia agencia. En 1968 se decide a filmar una película de horror: *Night of the Flesh Eaters*.

La muerte en este jardín. *Night of the Living Dead* fue el título definitivo. Este film contiene todas sus obsesiones, la muerte no es tal, no es un paso al descanso definitivo, tampoco al soñado paraíso, ni al infierno tan temido; es el sufrimiento de la carne. Romero parece decir que la muerte, tal como nosotros la aceptamos, no es el último paso, es un estado anterior, cuyo único objetivo es odiarnos por vivir y tratar de llevarnos con ellos: *Night of the Living Dead* (y el resto de la trilogía: *Dawn of the Dead* y *Day of the Dead*), *The Crazies* (gente *zombificada* por culpa de un derrame de desechos en un río cercano), *Martin* (un vampiro, qué otro mejor ejemplo de un muerto en vida), *Knightriders* (en esta película yo fui el muerto en vida, ya que me dormí a la hora y me despertaba esporádicamente para ver si había terminado), *Creepshow* (el capítulo *Something to Tide You Over*), *Monkey Shines* (un hombre por culpa de un accidente queda parapléjico, sólo mueve su cabeza —otro muerto en vida—, por razones de espacio no me explayaré sobre esta película, pero quiero dejar en claro que es uno de los títulos más interesantes), *Two Evil Eyes* (donde Romero dirige el capítulo *The Case of Mr. Valdemar*; si hay dudas, remitirse a las obras completas de Edgar Allan Poe, a mí me daría vergüenza explicarlo), *The Darkside* (la película todavía no se estrenó pero las fotos de Timothy Hutton que vi se parecen más a un zombie de *Day of the Dead* que a *Daniel*). *La noche de los muertos vivos* es una película extremadamente sucia, desde la fotografía hasta el terrible final fuera de todo *happy end* de los que Romero no descrea. Llega a asustar de verdad con su blanco y negro y su cámara en mano rabiosa, en terribles paseos por comilonas zombie, apoyada por una banda de sonido minimalista que lo convierte en un film que podría definirse como documental-asfijante.

Asfijante es la casa de la cual es imposible salir con vida, también lo son las relaciones: el negro, que en un momento de la película parece el ser más equilibrado, pero con el avance de metraje se descubre como persona dominadora que no admite otra opinión que no sea la suya. (Una de las tantas cosas que se dijeron sobre el film es que era un alegato antirracial, por el supuesto protagonismo del negro, pero la verdad es que fue el único actor que consiguió —



dadas las características físicas de la persona buscada— que cobrase tan poco por un protagonista.) Romero dijo cierta vez: "Todo lo que me interesa son las relaciones humanas en casos extremos".

Película terrible pero con final feliz (para Romero), ya que con un costo de \$174.000, ganó en poco tiempo \$3.000.000.

I was a teenage Dracula. En 1978 realiza su segundo gran éxito (no monetario), *Martin*, película terriblemente triste y sombría —como su protagonista—. Romero practica la poesía del horror, mostrándonos la vida de un joven vampiro, un vampiro que sufre al matar; no se nota el placer *hammeriano* en su cara al morder el cuello de una dama. *Martin* inyecta a la víctima antes de beber su sangre para que no sufra y la consuela diciéndole que no le va a doler. *Martin* no tiene colmillos, bebe la sangre practicando una incisión en sus víctimas. *Martin* sufre, porque quizá preferiría estar muerto.

Romero deja de lado —sólo por un rato— el horror puro y directo, para ofrecernos una cuota de realismo, en una película de lento andar, casi un poema de horror social. ■

Camilo Rodríguez

Filmografía George Romero

- * *Night of the Living Dead (La noche de los muertos vivos)*, 1968
- * *There's Always Vanila*, 1972
- * *Jack's Wife*, 1973
- * *The Crazies (Contaminator)*, 1973
- * *Martin (Martin, el amante del terror)*, 1978
- * *Dawn of the Dead (Muertos vivos, la revancha final)*, 1979
- * *Knightriders (Caballeros de acero)*, 1981
- * *Creepshow*, 1982
- * *Day of the Dead (El día de los muertos)*, 1985
- * *Monkey Shines (Monerías diabólicas)*, 1988
- * *Two Evil Eyes (Dos ojos diabólicos)*, episodio de *The Case of Mr. Valdemar*, 1991
- * *The Darkside*, 1992

(*) Disponible en video

5 directores de terror: Dario Argento

Figuras ensangrentadas en el paisaje del inconsciente

A él denle simplemente una puerta o una ventana, un corredor o una calle desierta (si llueve y es de noche, mejor), una chica que espera algo que teme (misterioso y desconocido) y, sin apelar ni a una historia ni al retrato psicológico de ese personaje, hará un film fantástico acabado, de intensidad apenas tolerable. La chica, se podría apostar la cabeza, morirá perforada, tajeada, mutilada por un verdugo al que sólo se le verán las manos (enguantadas de negro). Como suele ocurrir en tragedias y melodramas, aunque felizmente esta película no será ni una cosa ni la otra, esa muerte resultará necesaria, inexorable. Y Dario Argento, siempre tan dispuesto a vulnerar al espectador, filmará ese martirio con un esplendor formal que rozará por instantes la pura abstracción, consiguiendo —como pocos realizadores del género— revelar la belleza de lo horrible. Ciertamente, dicho sea con ánimo celebratorio, Dario Argento aprendió muy bien la lección de la bañadera (y otras lecciones, de Hitchcock y de otros maestros) y hace rato que está en condiciones —con perdón de la expresión— de dictar su propia cátedra. En su caso, los presuntos discípulos, delfines que él mismo apadrina —Lamberto Bava, Michele Soavi— a duras penas disfrazan su impotencia con excesos chapuceros de efectos gore, involuntariamente paródicos.

Volare, filmare. El chico Argento supo tempranamente del valor de la luz en el estudio fotográfico de su madre, la brasileña Elda Luxardo, donde también se familiarizó con gente de la farándula. Para completar el cuadro, su padre Salvatore Argento, productor cinematográfico, influyó decisivamente sobre sus relaciones con un arte que empalmaba idealmente con sus apegos musicales, plásticos, literarios. Pero antes de enfermarse de cine viendo unas seis películas por día con el pretexto de hacer crítica, Dario Argento fue el tipógrafo adolescente de Paese Sera, y su amor por las letras que forman las palabras que forman los libros, años más tarde, lo declaró en el cine, en su cine. Después de reinventar películas desde la crítica, comenzó a inventarlas como guionista. Tuvo un arranque de lujo al participar en la escritura de *Erase una vez en el Oeste* (Sergio Leone, 1968) en compañía de Bernardo Bertolucci (Argento reivindica como propia la escena del ahorcamiento donde se revela el secreto del hombre de la armónica), pero los dos años siguientes se debatió entre guiones por encargo y retoques a guiones ajenos.

El pájaro de las plumas de cristal, sobrevolado por los espíritus de Frederic Brown y Mario Bava, estaba listo para cantar el acompañamiento de las llamadas funestas del primero de una fantástica serie de asesinos extremadamente virtuosos en el empleo de hachas, cuchillos, navajas, tijeras, tacos aguja y cualquier otro objeto punzante y cortante. Pero el productor Goffredo Lombardo, corto de vista y de olfato, pretendió poner ese guión en manos de Terence Young. Afortunadamente, papá Argento se hizo cargo de la supervisión y Argento Jr. pudo dirigir. Necio sin remedio, Lombardo intentó durante el rodaje hacer a un lado al novato. Pero Argento se salvó por una cláusula del contrato, y su Pájaro voló lejos, inaugurando con enorme suceso de público un bestiario al que con el tiempo se sumarían gatos, perros, murciélagos, cuervos, gusanos, ratas, y en el que aún faltan esas hormigas que

admira tanto y sobre las que prometió años una película.

Nel rosso, dipinto di rosso. Aunque la resolución del misterio recurrente —de quién son las manos enguantadas— fuese todavía más rebuscada e inverosímil, aunque quedaran todavía más cables sueltos en la menos perfecta de sus películas, a quién le importaría.

No a los espectadores que han sabido disfrutar con la tensión de la incertidumbre, con la vacilación de la espera que Argento domina con infalible maestría. En oportunidades, hasta se tiene la sospecha de que los asesinatos se le podrían adjudicar a otro personaje y la película en cuestión seguiría sosteniéndose con la misma bravura, porque no cobra sentido desde el final, al menos no totalmente. Y porque la oscura seducción de ese misterio, presente y a la vez escamoteado, provoca un anhelo creciente que la revelación final inevitablemente disuelve.

Raramente Argento se interesa por el pasado (salvo que le venga bien para las explicaciones finales) de sus personajes, y mucho menos por el futuro. Las escenas de la vida cotidiana le son ajenas, no recurre a ellas para contraponerlas a lo extraordinario, lo anormal. Sus pesadillas ensangrentadas, asoladas por la lluvia y el fuego, resbalando por pasillos y avenidas del inconsciente, se abstienen de heroínas que van al mercado a buscar tomates y albahaca para la salsa de los spaghetti. Las chicas de Argento —las más— nacieron para morir cruelmente, bellamente, por curiosas e imprudentes. Sólo se salvan las que no sueltan el hilo de Ariadna y van hasta el final, en la calle Escher, atravesando bosques de Magritte o empujando a tiempo un racimo de cucuruchos metálicos. ■

Moira Soto

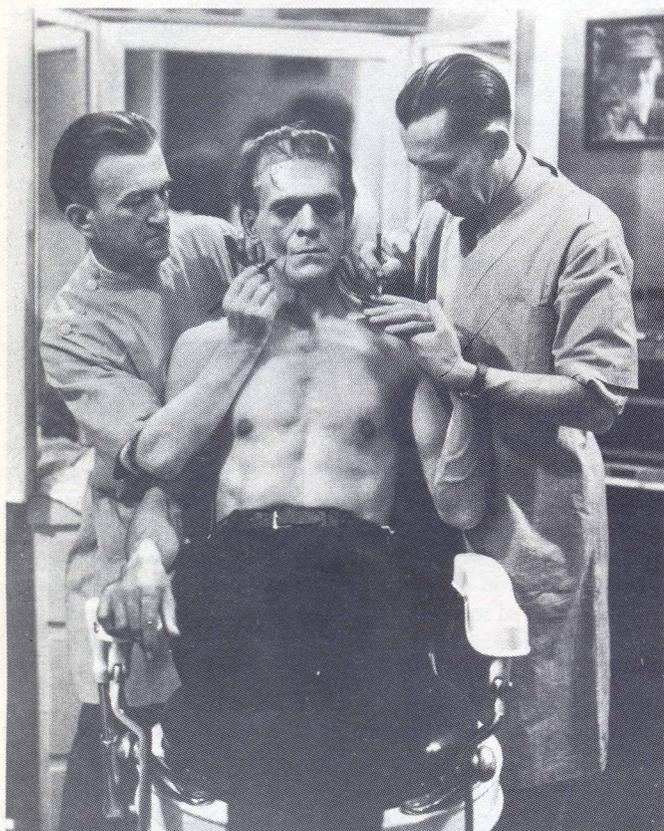


Filmografía Dario Argento

- * L'uccello dalle piume di cristallo (*El pájaro de las plumas de cristal*), 1969
- * Il gatto a nove code (*El gato de las nueve colas*), 1970
- * Quattro mosche di velluto grigio (*Cuatro moscas sobre el terciopelo gris*), 1971
- Le cinque giornate, 1973
- * Profondo rosso (*Rojo profundo*), 1975
- * Suspiria, 1977
- * Inferno (*Infierno*), 1979
- * Tenebrae (*Tinieblas*), 1982
- * Phenomena (*Creepers*), 1984
- Opera (*Terror en la Opera*), 1988
- * Two Evil Eyes (*Dos ojos diabólicos*), episodio de *Black Cat*, 1991

(* Disponible en video)

Las caras del terror



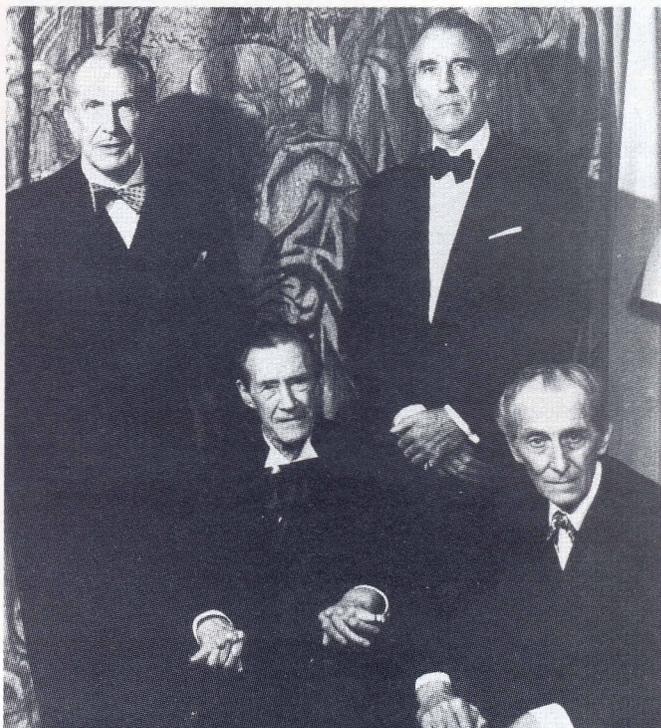
Boris Karloff, *Frankenstein*



Boris Karloff, *La momia*



Linda Blair, *El exorcista*



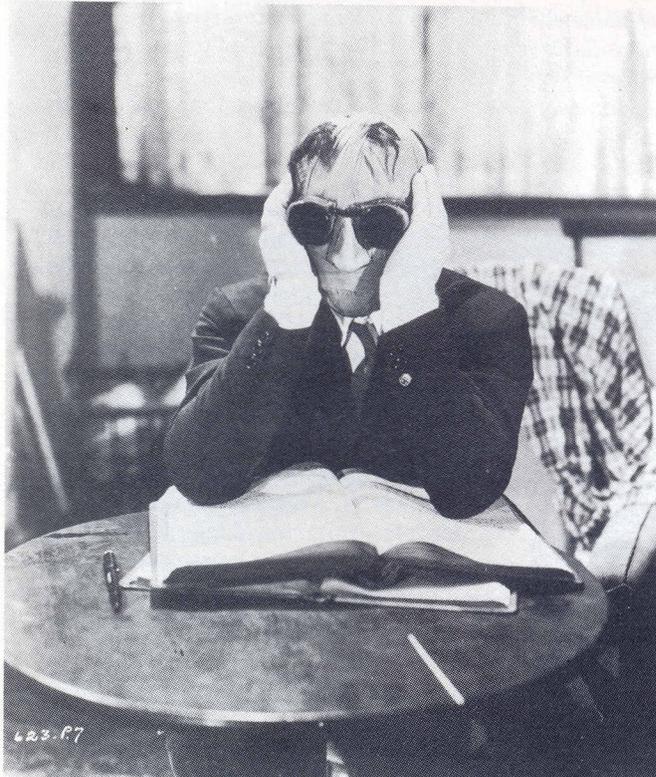
Vincent Price, Christopher Lee, John Carradine y Peter Cushing, *House of the Long Shadows*



Lon Chaney, *El fantasma de la Opera*



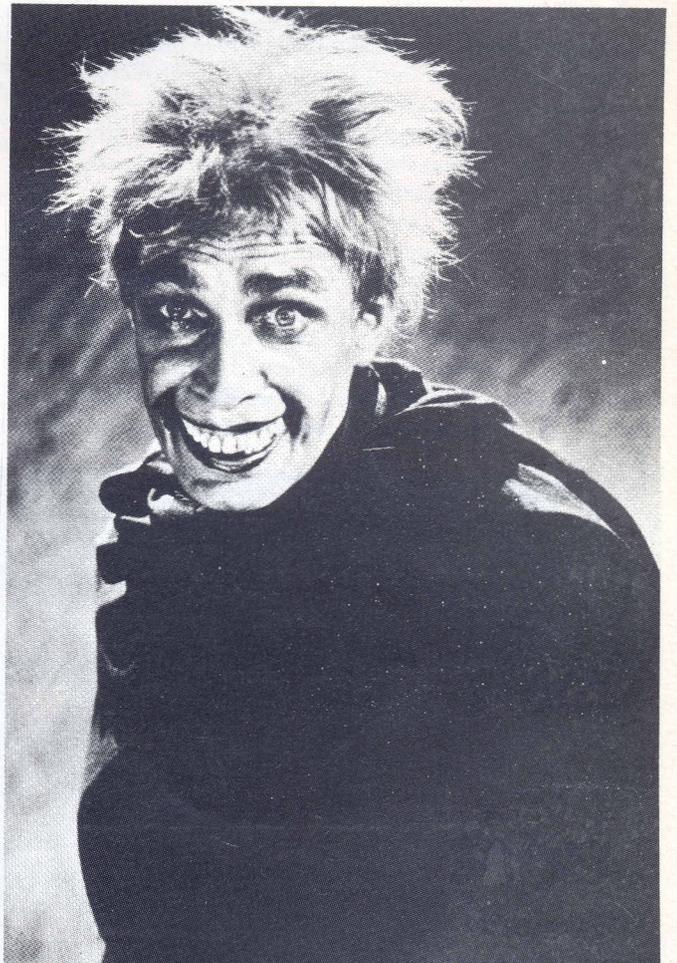
Fredric March, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*



Claude Rains, *El hombre invisible*



Bela Lugosi, *El hombre lobo*



Conrad Veidt, *El hombre que ríe*

El cine es el mayor jeroglífico

Estuvimos con Leandro Katz, poeta, plástico y cineasta argentino residente en Nueva York. Quintín y Tarruella entraron en éxtasis iluminatorio con su película y decidieron cotejar sospechas y descubrimientos con el artífice de tales visiones americanas. ¡Agárrense!...

Estos son algunos fragmentos de una charla que tuvimos con Katz durante su visita a su país de origen, en agosto 92, para presentar *Mirror on the Moon* en la sala Lugones. *El Amante* y *Fierro* fueron los únicos medios locales que se ocuparon de su paso y del film. La demora en publicar este dossier se debe al tiempo perdido aguardando la disponibilidad del cassette *Mirror*, ya que queríamos verla otra vez para despejar interrogantes idiomáticos: es muy hablada —en inglés— y la copia no venía con subtítulos. Recuperemos el tiempo y a Katz.

Vos te fuiste de la Argentina allá por el 61 y te radicaste en EE.UU. en el 65. Contáanos un poco tu trayectoria...

En el pasaporte hay un agujero así y uno se pregunta: ¿y dónde estuvo? Me fui con unos amigos —a dedo— a Perú y luego seguí de largo. Viví cinco años en Latinoamérica. En Perú, Ecuador, Colombia, Costa Rica, Guatemala y México. En los lugares que me quedé y trabajé más fue en Perú, Ecuador y México. En Perú trabajé con Javier Sologuren que tenía una prensa de poetas. Yo y un amigo —Florencio Malatesta— trabajamos con Sologuren haciendo ediciones “plaquetas” de poesía, eran cosas muy lindas, objetos que se desplegaban en cartones raros... Luego nos fuimos al Amazonas, pasamos varios meses y conocimos al editor de un periódico local. Tengo ediciones limitadas de poemas impresos en Tupiza (Bolivia), en Lima, en Iquitos (Amazonia, Perú), en Ecuador. Me reuní con poetas ecuatorianos y armamos un grupo que se volvió famoso que se llamaba *tzánzicos*, “los reducidos de cabezas”. Trabajé con poetas como Euler Granda, Ulises Estrella, Marco Muñoz... Hicimos ediciones y las primeras *performances* —

eran como happenings—. Es interesante porque ahora un historiador inglés que estaba trazando la trayectoria de los artistas haciendo libros visuales, se da cuenta de que estábamos haciendo algo que, precisamente, comenzaban a hacer los artistas visuales en EE.UU. Fue el comienzo del “libro de artistas” que comenzó en los 60 con los *conceptualistas* en Los Angeles, con gente en Londres, etc. Era el poeta que había dado el paso hacia las artes visuales, porque comenzaba el movimiento del arte conceptual: se usaba el lenguaje, texto e imagen combinados.

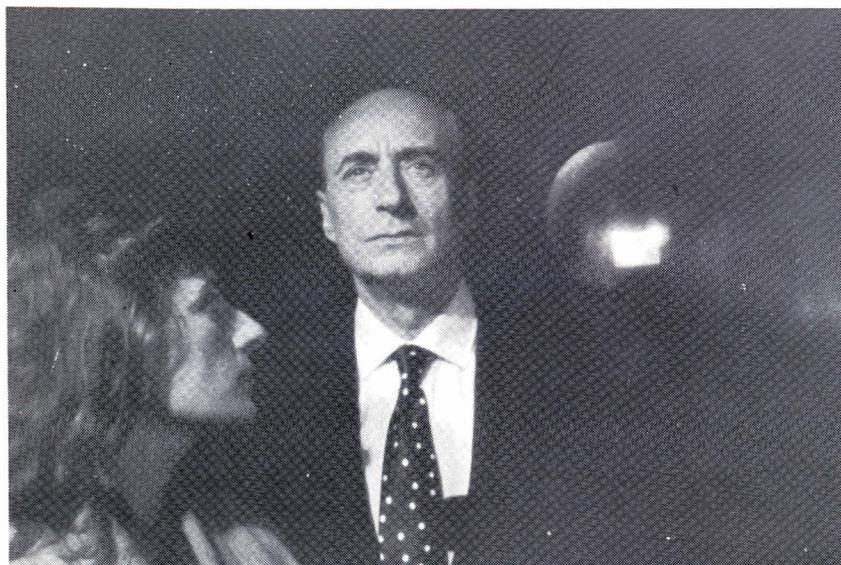
(...) Me interesé mucho por los mayas debido a que estaba interesado en la combinación texto-imagen. Los mayas habían logrado integrar... Habían creado una especie de fenómeno de ideogramas y de fonemas. El misterio de los jeroglíficos mayas era la pregunta: si era un sistema fonético, ideográfico o pictográfico; si eran cosas que representaban cosas o si eran cosas que representaban ideas o si eran expresiones fonéticas que representaban sonidos y eventualmente palabras. El descubrimiento fue que representaban todo eso. Es un sistema que cambia de estrategia constantemente. Por eso me acerqué a los mayas; primero, fascinado por los lugares y, luego, dándome cuenta de que yo, como poeta-artista estaba tratando de hacer algo similar a lo que ellos hacían: expresar ideas desde gestos que variaban entre gestos racionales y gestos adivinatorios, gestos fonéticos y gestos sensoriales.

¿Cómo entra el cine?

... Y el cine es el mayor jeroglífico, ¿no? *Espejo en la luna* es como crear un jeroglífico. El jeroglífico es un cuadrado que contiene significado. En ese cuadradito donde hay cosas talladas y qué se yo, está comprimido un significado que tiene variantes, etc. Y, en ese sentido, me fascinaba el jeroglífico maya; es más, el jeroglífico es un cuadrado y está rodeado de elementos que modifican el significado del interior del cuadrado. Están *fuera de campo* del cuadrado. (...) Esa manera increíble de dar distintos contextos al significado es fascinante. No creo que logren traducirlos. Están hechos desde la conciencia de otra cultura, de otro período y de otra mentalidad. (...)

¿Borges no llegó a saber nunca nada de esto?

Creo que sí. Pero ya cuando yo hacía la escisión, cuando hice el trabajo basado en



“Emma Zunz”. Había tratado de conseguir permiso a través de Kodama y luego de Luisa Valenzuela; pero luego me di cuenta: ¿por qué le estoy pidiendo permiso a un autor para hacer algo que es más que nada un homenaje, pero que no es una adaptación de la obra? Ahora estoy trabajando con Piglia; me acerqué a Piglia a decirle: mirá, estoy desde hace dos años soñando con hacer uno de tus cuentos, pero te advierto, no vengo acá a “adaptar” una cosa. Si no: te pido permiso y me dejás hacer lo que yo hago, que es entrar un poco dentro del cuento, como el prisionero ése que se escapa a la isla en *La invención de Morel* y que entra a la casa donde está la invención de Morel, y ahí él ve todas esas cosas, como yo entro al cuento de Borges y en el cuento de Borges comienzo a abrir puertas. Encuentro lo que siento que ha estado como posibilidad que ha presentado Borges, el escritor. En “Emma Zunz” la posibilidad se planteaba como la relación entre el semen y el dinero y la relación entre la política y el sexo. (...)

En el caso de *Espejo en la luna*, ¿cuál es el punto de partida borgiano? ¿Algún texto en particular o es...?
Sí, muy perfectamente. El título sale de Borges, al final de la enunciación de “El Aleph”, en los párrafos finales, cuando dice: “el espejo que Luciano de Samosata depositó en la luna”, y luego dice: “Historias reales, punto 1, página 36”, y vos vas a las bibliotecas de todos los EE.UU. a buscar a Luciano de Samosata y no aparece, es una ficción de Borges. Esas cosas típicas de Borges (risas). (...) Cuando el viejo, al final, antes de cavar un hoyo en el jardín se va y lo ve a Julian saliendo y yéndose en el auto; cuando se acerca al escritorio y ve las transcripciones que había hecho Julian dice: “la Rosa de Cobre, la Rosa de Cobre...”. En inglés “the Copper Rose, the Copper Rose”. Y la Rosa de Cobre es de *Los siete locos*. Entonces, andá a que alguien se dé cuenta de cuál es la referencia. Ahí tendría que haber un “llamado al pie de página”. Toda la película debería tener “llamadas”...

Las “llamadas” de Borges, en general, son falsas...
Las “llamadas” de Borges son falsas. Acá no son “llamadas”, son referencias al paso. Hay cuadros en que yo armo el cuadro y el cuadro es idéntico a algo de Buñuel o Dreyer. Cuando el tipo está caminando por la casa por primera vez, vos vas al *Vampiro* de Dreyer, que luego cito. (Katz nos cuenta luego cómo filmó la escena.)

Me estaba empezando a pasar que se me estaba escapando la película; y ya hoy la tengo que ver de nuevo...

Mirá, yo a veces recuerdo momentos y me digo: “Ah, esos momentos, increíble, pero ¿yo hice eso?”.

¿Puede ser que haya otra cita de otra película, un pedacito, un fragmento?

Sí y ¿sabés cómo fue filmado eso? Me gustaría parar la película y contar cómo lo filmé. Está filmado en agua. No es un efecto especial. Cuando ves la imagen y cómo se repliega, como si vieras el reflejo en agua... ¿te acordás de lo que digo? Es uno de los sueños, cuando veo la cara de ella flotando que va girando, que va girando, aparece una imagen en la cual una mujer levanta la mano así...

Ah, *El perro andaluz*...

Sí, está filmado en agua. Lo proyecté en la pared, abajo de la proyección puse una palangana de agua con tinta china para que fuera negra. Entonces revertí la película: la proyecté al revés de manera que cuando veas el reflejo la veas al derecho. Filmé el reflejo de agua y con un

cuentagotas le tiraba gotitas... (...)

Es como una reconstrucción del cine

¡Es el cine! Yo amo el cine, odio el efecto especial electrónico. Eso yo no lo manejo, se pueden hacer tantas cosas...

Es volver a Méliès...

¡Es volver a Méliès! ¡Es volver a la magia del cine! Es hacer exactamente lo que hacía Méliès. Ponerles buzos negros, meterlos en una caja para que las cabezas estuvieran para abajo (risas).

***La Flor Azteca... El hombre de la cabeza de caucho...* Nos llamó la atención que hay una narración clásica en la cual aparecen por momentos escenas como ésta, mediante las cuales se introduce la cosa experimental...**

¿En el texto?

La narración clásica parece llevada por el relato del personaje narrador, esa especie de Donald Pleasence obsesivo, y por la iluminación que es maravillosamente clara, a diferencia de mucho cine experimental que hay que ir adivinando qué pasa... La iluminación, es un tipo de iluminación que se ve mucho en el cine de origen anglo-norteamericano, australiano y canadiense. Es un tipo de iluminación casi fantástica pero muy definida...

Claro, es definida. No lo hacés con poquito, lo hacés con un montón de watts. Hay que trabajar así, sobre todo cuando sabés que la película va a terminar en video, en un tubito de televisión. Ahora hay un estilo, no sólo de separar los planos a través de la iluminación, sino de separar los colores. El propósito es crear un mundo tridimensional y ponerlo en un mundo bidimensional. O hacés una cosa gráfica que no tiene volumen o creás la sensación de volumen a través de la luz. Al trabajar en cine tenés que trabajar con los colores opuestos. (...)

Hay una cosa con el color: por ejemplo, cuando Julian se pone a mirar una acuarela enmarcada — que me pareció de Sam Francis (era de Suzanne Harris)— se me ocurrió que estaba tratando de decodificarla, de encontrar un sentido a través de los colores... partir de una abstracción para llegar a una realidad, porque está buscando una clave más real, dentro de un código “científico”, “antropológico”...

El es el “amante rechazado” y es un poco el “amante rechazado” como lo describe Roland Barthes: el amante empieza a ver significado en todo, el amante posesivo, loco, celoso, obsesivo. (...) A través de los objetos y de las imágenes, él reconstruye una teoría de dónde está ella, de quién es ella, de qué han hecho con ella.

También hay una busca arqueológica de la pasión...
Exacto, y en ese sentido, el texto es muy importante. (...)

Hay una relación entre el sentir de la abstracción representada fuertemente por todos esos libros y códigos. Hay toda una formalización de algo pasional: el mundo de las antorchas de Quetzalcoatl y todos esos instrumentos científicos, esas reglas de cálculo con letras que me dejaron totalmente fascinado. ¿Existen esas cosas?

Es criptografía. Leí sobre criptografía y creé la regla que es la regla del Saint-Cyr. Es una regla que usaban durante la primera guerra mundial y la de secesión para comunicarse entre ejércitos. (...) Las vocales se eliminaban y la A

comenzaba en la Z. Hacías un alfabeto circular y sabías que todo estaba transpuesto un carácter. Entonces, cuando él (Julian) está descifrando las cosas, encuentra sentido. Encuentra direcciones para empezar. El dice: “hay una calle Luna en la ciudad”. Entonces yo busco esto: alguna dirección que me va a llevar a algún dato. Y se va a la calle Luna 473. Yo estaba en ese pueblo de Nueva Inglaterra donde las calles se llamaban Luna, Palmera, Girasol. Me pareció encantador y dije: lo voy a usar esto. Son los pueblos de Lovecraft. Las casas son una locura, están llenas de misterio, son hermosas...

Tienen una luz que no es muy de Lovecraft, a quien uno asocia con algo más sombrío.

Es hitchcockiana.

Claro, la luz es hitchcockiana, la realidad de Lovecraft. Te parece que los verdes son muy oscuros, que hay algo raro que pasa... Hay algo raro que pasa...

La “aparente normalidad”...

Es que es una hipernormalidad, ésa de Nueva Inglaterra.

Y hay un clima raro, te das cuenta cada vez que vas a otro país. Al venir acá mi hija y yo, te das cuenta de que hay un clima muy especial en la Argentina. No me acordaba de eso. Es una humedad, pero hay una especie de generosidad de la naturaleza... (...)

Una de las fascinaciones de la película es que a su vez está hecha como una investigación, un continuo descubrimiento... El tema que trata es también cómo está hecha.

Claro, la película se revisa a sí misma y descubre cosas...

Es una especie de *Historia universal de la infamia* que va asociando cosas continuamente...

Claro, es una búsqueda, ése es el sentido experimental. Yo odio la palabra experimental, todo el mundo odia la palabra experimental, es una palabra desacreditada. Quiere decir mal iluminada... (...) Lo que me sucede a mí es que no tengo dinero para pagarle a la gente, en general. Había un sistema, en New York, que el período de Reagan arruinó completamente, que era un sistema maravilloso para artistas: la ciudad de NY daba un salario a artistas y realizadores jóvenes para trabajar y ayudar a independientes. (...)

¿Los ideogramas son hechos en el transcurso de la película o son previos?

Son previos, es la reproducción. Había casos en que había que hacer el ideograma después de encontrar la casa de la locación. Yo quería tener sentido: si él iba a Luna 343, yo quería saber qué era Luna 343... (...)

Hay toda una cosa con las ruinas...

Claro, es la ruina de la familia, la ruina de la casa, el secreto en el sótano. Todos esos elementos que salen de “El Aleph”. (...)

La relación de la guerrillera con Beatriz no me quedó clara...

Corrigan sospechaba que había una relación. Todos sospechaban que ella tenía un mundo... Una especie de conexión misteriosa... Ella dejaba vestigios tan misteriosos, aparecía y desaparecía... La conexión que hace Corrigan: “nunca se me ocurrió, Beatriz/Lombriz, alguna conexión había entre ustedes dos”. (...)

Beatriz es el foco misterioso, el personaje

misterioso, cuando los demás son investigadores obsesivos.

Obsesivos y solipsistas, interesados en sí mismos, narcisistas. No están realmente interesados en ella. Están interesados en los vestigios que ella deja...

Cuando dice: “la razón para seguirla era más fuerte que el amor”. Y eso, ¿qué es: “algo más fuerte que el amor”?

Sí, ¿qué puede hacer? ¿qué será? (risas).

Mi mujer me decía en el cine: “pero no hay nada más fuerte que el amor...” (risas)

Yo creo, como audiencia, que ellos sospechaban, y lo dice Corrigan, que ella había encontrado —en la misma manera que Borges habla de “El Aleph”— una entrada hacia la eternidad, donde ves a todo el mundo, donde ves a todo el mundo simultáneamente: presente, pasado, futuro. A través de los signos mayas ella había entrado a una hiperrealidad. La única manera en que podían explicar esos libros y esas desapariciones de ella, es pensar que había logrado una especie de eternidad...

La fisura del universo...

Claro, el padre le dice en esa entrevista que tienen esa noche —Julian y el padre—, cuando hablan del insomnio: “yo creo, inclusive, que él está acá”. Y él le dice: “pero ¿de qué me estás hablando? Lo estás haciendo sonar como una historia de fantasmas”. El diálogo de insomnio lo tomé de una entrevista que le hizo uno de los traductores a Borges en la cual hablan del insomnio.

Uno de los grandes insomnes...

¡Insomnio! El insomnio es una gran cosa. A la noche es el momento en el cual hay que estar despierto. Tomé la respuesta de Borges y la incorporé al diálogo. Ahí es Borges hablando. (...) Ya ves que no es una relación de adaptación, es una relación de adoración, de amor, de odio al padre, es una relación muy fuerte. Es una relación de diálogo, con Borges. Una relación con la memoria de mi infancia en la Argentina. No es tan simple, es complicado.

Es una película muy argentina...

Es muy argentina... (...)

Katz habla largo rato de su trabajo con los actores: Warrilow, Stefan Brecht, Bérénice Reynaud y de los distintos planos de voces del film. Luego, hablando de semejanzas cortazarianas y de *La noche boca arriba*:

Es un cuento hermoso. Un inglés lo tomó e hizo una pavada. Es uno de esos ingleses exagerados... No es Greenaway, sino el otro. El inglés que hace cosas...

Jarman...

Ah, creo que fue Derek Jarman. La hizo con trajes... Muy exagerada, muy decorativa... Muy de personajes de ópera con vestimentas mayas que salían del guardarropas...

Muchas plumas...

Muchas plumas y “dorados” y qué se yo... No no hay ninguna relación, sólo que el cuento es brillante. (...) La única cosa que me recuerda a posteriori a Cortázar es la calidad un poco *Rayuela* que tiene *Espejo en la luna*. En *Rayuela* podés regresar a la página 125. En el cine —a menos que lo hagas con video— no podés ir y ver la escena 47 y decir: “Ah, tengo que regresar a la 115”. ■

Entrevista realizada por Rodrigo Tarruella y Quintín.

Transcripción: RT.

Katz People

por Rodrigo Tarruella

"El poema es la única noticia que permanece." (Ezra Pound)

Leandro Katz parece ser una de esas personalidades cuya existencia vital —en constante mutación y busca creativa— hace inseparables sus obras de todos los demás aspectos de la vida. Poeta en los 60 (ver entrevista), editor y traductor, colaboró en la fundación de AIRON y en el Encuentro Americano de Poetas Nueva Solidaridad, celebrado en México durante el 65, junto a Sergio Mondragón, Margaret Randall, Thelma Nava, Miguel Grinberg, etc. La revista *El corno emplumado* —una de las publicaciones organizadoras de esta reunión— lo describía así: "ha recorrido todos los países latinoamericanos dando recitales y vendiendo sus collares, anillos, fistles, máscaras, etc. Utiliza en su artesanía todo tipo de semillas, metal, madera". El fervor americano corría. En *Poetas norteamericanos* (editado en el Cuzco) hay traducciones tuyas de Paul Blackburn, el provenzalista. Luego, una novela (*Es una ola*, Sudamericana) y libros de arte: *Auto-hipnosis*, *La leche de la amnesia* y *El libro quemado*, inspirado en los códigos incinerados por el arzobispo de Landa. Actualmente, termina *The Catherwood Project*, sobre la expedición Catherwood & Stephens (1850) a las ruinas mayas (4 años de trabajo para Katz, fotos, 44 templos, reconstruyendo la expedición). Nada se pierde, todo se transforma, y Katz se larga al cine con igual intensidad: cortometrajes (12), profesor de cine, *The Visit*, *Splits*, *Mirror on the Moon*...

Hemos visto *La visita* y *Espejo en la luna*, no así *Splits*, variación sobre "Emma Zunz". *La visita* es un extraño corto en *Black & White* sobre perseguidor y perseguido. Predominan artificios de fotos fijas y descomposición del ritmo. Ecos de Lovecraft y Santiago en Manhattan, con un aire de *New American Cinema*, pero más "negro" y lúgubre, de acuerdo con la época. Lo que realmente nos encantó fue su *Espejo lunar*, interés confirmado por la charla con su auditor. *Mirror* figura entre lo mejor que he visto este año, junto a *Down by Law* (Jarmusch), la *Zulay* de Prelorán y la *Monika Ertl* de Baudissin (ver nota en el próximo número). Todos estos films, además de sus diferentes grados en independencia y marginalidad, tienen un aspecto común: son interrogaciones sobre América. El espacio que habitamos y sus tiempos que se bifurcan.

Espejo (16 mm, color, 100'), filmada en New York, Nueva Inglaterra y Yucatán, es un *thriller* arqueológico y antropológico, una misteriosa y laberíntica historia de amor, obsesión y fantasmas que combina Borges y Dreyer con Godard, Prelorán, los trabajos de Catherwood, las estelas (mayas) perdidas del conde Waldeck y ecos cortazarianos. El relato del film está llevado por el diario del arqueólogo Corrigan, demiurgo narrador a la busca del enigma Beatriz (Viterbo). *Espejo* tiene distintos niveles de voces, según cae el relato de Corrigan sobre lo que vemos. Otros obsesionados por Beatriz y los enigmas mayas, buscan sus rastros: el joven Julian y el viejo Nicholas. Katz contó con David Warrilow (intérprete de Beckett, *Días de radio*, *Barton Fink*) para Corrigan, Stefan Brecht —hijo de Bertolt, actor, poeta y ensayista— como Nicholas, el australiano Andrew Sharp de



Julian y la redactora de *Screen*, *Libération*, *New York Times* y corresponsal de los *Cahiers du cinéma* en NY, Bérénice Reynaud, como la fantasmática Beatriz. El cellista y compositor David Darling (un solo en *Hasta el fin del mundo*, Wenders) hizo la música.

Mirror es el trabajo de un poeta y artesano, investigador de las culturas cruzadas americanas. Katz pasa de Manhattan a Yucatán, de componer planos que recuerdan trabajos de Saul Steinberg o algunos collages de Rauschenberg a ubicar interrogantes sobre una posible conexión entre la heroína de "El Aleph" (y sus resonancias de Dante y Poe) y una guerrillera guatemalteca, asaltante de reliquias arqueológicas y terror de los mayólogos (la Lombriz). *Mirror* es un trabajo hecho con rigor increíble, compuesto de tantos planos y de una riqueza textual que requiere varias visiones. Su laberíntica estructura abierta de *Historia universal de la infamia*, ofrece interrogantes y misterios sin resolver. Katz es capaz de correr con un equipo de 17 personas al pueblo más cercano (en New England, la lovecraftiana), sólo para incluir un plano del cartelito señalando una Borges Street. De la misma manera que eligió resolver simbólicamente un sacrificio de "corazón arrancado" (con grabados y sombras) y descartar el sanguinoliento "balde con achuras" que lo hubiera desbarrancado en el más craso naturalismo y en Greenaway (a quien detesta tanto como nosotros), respetando así su continuidad estilística.

Dos básicas a señalar: 1) a diferencia de mucho cine de pintores que cae en el rubro "cine de plásticos", centrados en el audiovisual, el entramado de diapositivas y las terribles estampitas (el "mirá, parece un cuadro", etc.), Katz hace *cine*. Como artista, aprendió un lenguaje y código cinematográficos.

2) En tiempos que corren de *separatividad* impuesta por el capitalismo salvaje, que alguien persista en hacernos ver *la misteriosa relación entre todas las cosas*, nos llena de alegría. Fatalidad de los poetas, que siempre vieron más allá que los políticos y economistas. Adelante Leandro. ■

Mirror on the Moon. Dirección: Leandro Katz. **Música:** David Darling. **Intérpretes:** David Warrilow, Bérénice Reynaud, Stefan Brecht y Andrew Sharp.

La lectora

Selección de textos: Flavia de la Fuente

Serge Daney (1946-1992)

El 12 de junio de 1992 Serge Daney murió de sida. Ex director de Cahiers du cinéma, crítico de Libération, fundador de la reciente revista Trafic, Daney fue uno de los elegidos que trascendió la rutina de su oficio para elaborar un pensamiento sobre el cine tan amplio y personal como profundo. Del vacío que deja su muerte testimonian estos textos de Wim Wenders y Manoel de Oliveira. En los párrafos extractados del propio Daney, tal vez se deje entrever su estilo de escritura. Daney publicó cuatro libros: La rampe (1983), Ciné Journal (1986), Le salaire du zappeur (1988) y Devant la recrudescence des vols de sacs à main (1991). Era además un agudo comentarista de tenis.

Un guía

No tengo nada más que decir a propósito de la muerte de Serge salvo que me enfurece. Me enfurece que esa voz inteligente, apasionada y justa deba callarse, mientras que millares de otros pueden continuar sometiéndonos a sus opiniones miopes y a sus impresiones al gusto del día. Sin los ojos incorruptibles de Serge, el nivel de la crítica cinematográfica va a bajar (aun más), inevitablemente. (No hablo en especial de Francia, hablo simplemente de la crítica.) Si ya hoy nos falta, cuánto lo vamos a extrañar en diez años, cuando nos demos cuenta de que únicamente

Serge habría podido ser un guía en este laberinto de imágenes, y que ningún otro ha podido tomar su lugar. *Merde alors.*

Wim Wenders (Berlín, 20 de junio de 1992)

Secreto

Serge Daney era de aquellos que se consagraron de alma y corazón al cine. No valía solamente por la pasión que hacía de él uno de los más grandes amantes del cine; no valía solamente por su cultura y por su conocimiento "afilado" tanto de las películas viejas como de las nuevas que se hacen y se hicieron en todo el mundo; no valía solamente por su inteligencia y la sutileza de

su penetración para apreciar las obras y la personalidad de los realizadores.

No valía solamente por su espíritu ecléctico, enciclopédico y abierto, tanto respecto del cine del Norte como del Sur, del de Occidente como del de Oriente; pero más allá de todo esto, en sí mismo ya admirable, él se distinguía por un poder de "invención" capaz de arrancar de un film e incluso de un solo plano el secreto más oculto e inesperado, como sorprendiendo al cine en el interior del cine,... sin que sus pies jamás abandonen la Tierra.

Manoel de Oliveira (Oporto, 19 de junio de 1992)



Textos extraídos de *Cahiers du cinéma* N° 458.

Fotos: pág. 34, Serge Daney y pág. 35, Serge Daney con Nicholas Ray.

Daney habla



François Truffaut: (...) Hay dos Truffaut. Dos autores para una obra doble. Un Truffaut-Jekyll y un Truffaut-Hyde, que desde hace más de veinte años, pretenden ignorarse. Uno es respetable y el otro oscuro, uno serio y el otro perturbador. El Truffaut-Jekyll [*Los 400 golpes, Jules et Jim, El último subte, El niño salvaje, La noche americana*] les gusta a las familias. El las afirma. Hay toda una serie de films firmados "François Truffaut" que no son más que la tentativa más o menos lograda de *reconstruir* familias. Proyecto extraño, bien lejano del "familia te odio" que uno había creído oír (erróneamente) en su primer film (*Los 400 golpes*). (...) El Truffaut-Hyde es todo lo contrario. Asocial, solitario, apasionado, frío, fetichista. Tiene todo para asustar a las familias porque las ignora totalmente al estar absolutamente ocupado en vivir pasiones exclusivas y privadas. Así es que hay toda una serie de películas firmadas "François Truffaut" centradas en parejas extrañas y estériles, que despiden un fuerte olor a cadáver o a incienso. Parejas formadas por un hombre y una efigie: mujer viviente o muerta, imagen de mujer, desfile de mujeres, muslo de mujer. Las películas de esta serie fueron siempre semifracasos comerciales y la casa Truffaut y Cía., preocupada por la imagen de su marca, trató siempre de que la rama Hyde no saliera muy seguido. *La piel dulce, El hombre que amaba a las mujeres, La chambre verte*, pertenecen a esta serie... Truffaut-Hyde y Truffaut-Jekyll

se encuentran en *La mujer de la próxima puerta*.

(...) En *La mujer de la próxima puerta*, el arte de la puesta en escena se ha vuelto lo suficientemente amplio y libre para hacer convivir en el mismo aliento a Hyde y a Jekyll.

John MacEnroe: Mírenlo en los peloteos. Es todo lo contrario de Borg. Borg es un móvil que no debe detenerse jamás: su movimiento de piernas, su manera de recuperar con pequeños pasos la línea de fondo, de moverse constantemente. Esa presencia impresiona a todos sus adversarios. Salvo a MacEnroe. Entre dos golpes de raqueta, durante un período de tiempo que puede ser infinitesimal, el americano se desacomoda, se desarticula, se ausenta. No hablo de su espíritu, más vivo que el del zorro, hablo de su cuerpo y de ese trozo de inconsciente que pasa a su cuerpo. Es tan orgulloso. Es tan orgulloso que parece siempre un poco sorprendido de ver que la pelota vuelve. La pelota, para él, es el otro, menos el adversario que la adversidad: lo que lo obliga, para nuestra alegría, a enfrentarla.

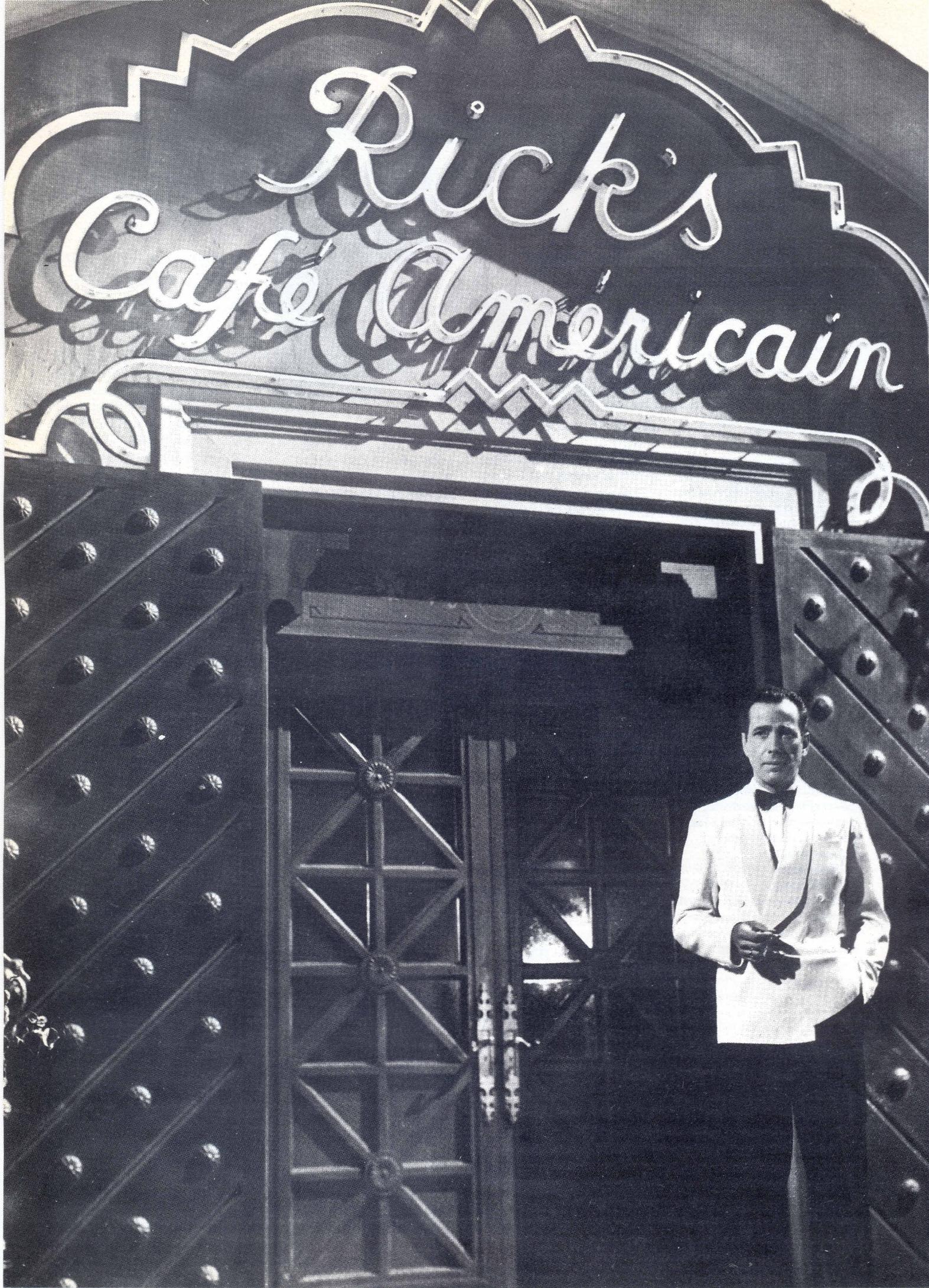
Jacques Tati: El único que, desde Keaton, logró hacer reír a la mayor cantidad de espectadores mostrando las cosas *descomponiéndose*. El análisis como producto de una síntesis furiosa. Necesitaba para ello la inteligencia del público, como un trapecista necesita una red... Porque sus ataques contra el mundo moderno y el conservadurismo estrecho de sus propósitos no deben

encubrir que a ese mundo moderno Tati lo filmó mejor que nadie. Más aun: en parte él lo inventó.

Hitchcock: Uno de los motivos para volver a Hitchcock es terminar con esa etiqueta de "maestro del suspenso". Por dos razones. Primero, Hitchcock es un maestro a secas. No es un comerciante de sopa, como decían algunos, sino el que encontró la distancia adecuada (en una especie de exilio interior) para saber exactamente de qué estaba hecha la sopa. Y si la sopa no podría ser más que norteamericana, el saber sobre la sopa es universal. Gracias a Hitchcock. Segundo, porque eso "del suspenso" no quiere decir nada. ¿Qué suspenso? El suspenso hitchcockiano vale sólo para Hitchcock y no se parece a ningún otro. No hay recetas, porque son inimitables.

Coppola: Lo bueno con Coppola es su conciencia de inscribirse en la Historia del Cine, la grande. Lo cansador con Coppola es su conciencia de que —como profeta más bien amargo— le ha tocado un momento muy difícil en esa misma historia del cine. Es por eso que sus últimos films son un poco torpes. Es por eso que deprimen a la crítica americana (más bien profetófoba, ver Welles). Es por eso que, a pesar de todo, nos interesan prodigiosamente (después de todo, es Europa la que se ha propuesto escribir la Historia del Cine). ■

Textos extraídos de *Ciné Journal*, Serge Daney, Cahiers du cinéma, 1986.



Gran Hotel Casablanca

por Quintín

Afiche. “No es una película. Es un afiche”, repite Gustavo Castagna. Parece que no le gusta mucho *Casablanca*, pero la frase nunca me queda clara y se niega a explicarla.

Bergman. Ingrid. “Cada vez que veo *Casablanca* me pasa lo mismo que a Dana Andrews en *Laura* y me da vergüenza enamorarme de una persona muerta tiempo atrás”. Confesiones de Noriega.

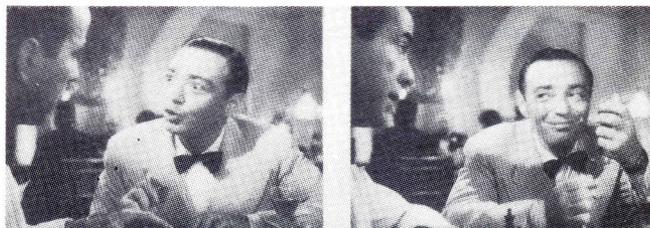
Curtiz. Michael. Nacido en Hungría como Mihaly Kertesz. Cincuenta años de cine, más de cien películas. Suele ser considerado un *artesano* de Hollywood. Con este término, opuesto al de *artista*, se suele designar a los realizadores que poseían cierta habilidad y un talento limitado. *Luz y sombra*, *Dodge City*, entre otras, indican que Curtiz era más bien un canalla. Este esclavo del estudio procesaba mecánicamente los guiones, encadenaba lugares comunes como un fabricante de chorizos. Curtiz, por lo que muestran sus films, no creía en el cine, le era éticamente ajeno. Le daba todo lo mismo. Ver *Casablanca* desde la óptica de otros films de Curtiz destruyó en mí treinta años de veneración. El brillo de *Casablanca* está en los diálogos, en una corriente subterránea de simpatía que disfraza el drama de la guerra en un torneo de frases ingeniosas de salón. Y en los actores, en la concentración increíble con la que actúan cada escena, en su predisposición para encarnar esa simpatía. Muchas escenas están bien, pero la confusión de Curtiz entre ambigüedad e inconsistencia se traduce en el film en una sucesión de escenas en las que los mismos actores encarnan personajes diferentes, desconectados, que sostienen una pirotecnia verbal tan efectiva como irresponsable.

Eco. Umberto Eco (el que de todo se hace ídem) también escribió sobre *Casablanca*. Atribuye su éxito a la confluencia en el film de todos los mitos de la historia de la literatura. Termina diciendo: “Dos clichés provocan risa. Cien clichés conmueven”. Disparates. Ver las películas de Sandrini.

Finales. La leyenda dice que estuvo a punto de rodarse un final alternativo, en el que Bogart se va con Bergman. ¿Dejar al marido para irse con el amante, en un film de Hollywood de la época? Por favor.

Gallegos. Ediciones Jucar, Madrid, publica una versión de la película en fotos, con más de 1400 cuadros. En la traducción del texto se aclara que los famosos salvoconductos del ejército alemán (el McGuffin de la trama) están firmados por el general ¡¡¡De Gaulle!!! Se dice que en la versión de la misma editorial de *El zorro del desierto*, Rommel comanda las operaciones del ejército inglés.

Humedad. Con motivo de los cincuenta años de *Casablanca*, la Warner decidió reestrenarla en todo el mundo. En Buenos Aires fueron muy pocos a verla. Uno de ellos fue nuestro colaborador Emilio Bellon, que viajó especialmente desde Rosario. “Es maravillosa”, comentó, “todos los personajes tienen los ojos húmedos”.



Laszlo. Convocando el patriotismo de las multitudes, ganándose el respeto de sus adversarios en la guerra y en el amor, con pinta de haberse escapado, más que de un campo de concentración, del casino de Montecarlo, el personaje de Paul Henried es el cornudo más admirado de la historia del cine.

Leyendas. A la leyenda de *Casablanca* se agrega la leyenda de la filmación de *Casablanca*. Todos los años se escribe un libro nuevo que trata de develar el misterio de la autoría de cada línea del guión definitivo. Los mellizos Epstein, Howard Koch (guionistas acreditados), Casey Robinson (no acreditado), Hal Wallis (poderoso productor) son algunos de los nombres en danza. Estas confusiones provienen en parte de que la película se comenzó a filmar sin el guión terminado. Cada detalle de preproducción (si Ronald Reagan figuraba en los papeles para hacer de Rick Blaine o acaso de Victor Laszlo) es pasto de historiadores y críticos. Nuevas anécdotas de rodaje se desentierran o se inventan en cada publicación. Una buena: Bogart, Henried y Rains amenazaron al director Curtiz con retirarse del rodaje si seguía maltratando —como era su costumbre— a los actores secundarios. Otra buena: Peter Lorre conectó un micrófono cuando Curtiz —otra de sus costumbres— se volteaba a una minita en un rincón del set, como en la escena de ficción en *MASH*. El último libro en la materia se llama *Round Up the Usual Suspects. The Making of Casablanca* (“Arresten a los sospechosos de siempre”), escrito por un tal Aljean Harmetz.

Mura. Era un número 8 de Independiente. Su hermana, Corinne Mura es la actriz que hace de guitarrista. Camilo dice que es uno de los mejores personajes secundarios de la historia del cine. A partir de esta revelación sorprendente, partió hacia Europa para entrevistarla.

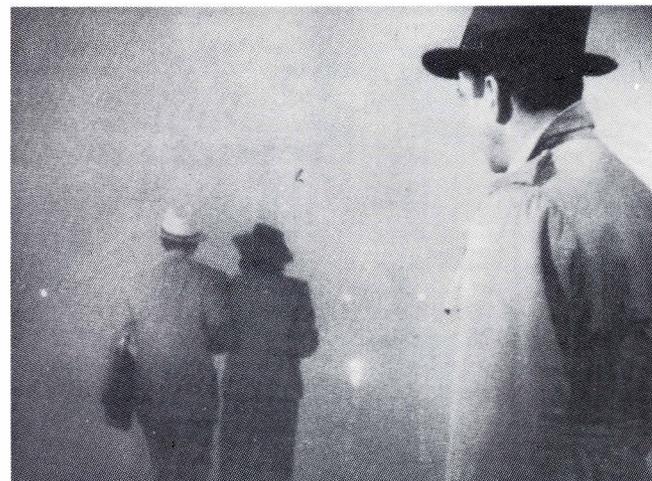
Renault. En *Film Comment* de mayo-junio de 1991, Peter Hogue escribe una “visión herética de *Casablanca*”. Entre otros cuestionamientos, sobresale el del personaje de Claude Rains. ¿Cómo es posible que ese hijo de puta, chupamedias de los alemanes, cómplice de la tortura y el asesinato, que cambia visas por relaciones sexuales, sea tratado como un personaje simpático, no sólo al final, sino durante toda la película? La respuesta es que tal vez se trate del primer hijo de puta part-time.

Rick. Todos vienen a Rick's. La pregunta es ¿por qué? El personaje de Bogart ha quedado en el imaginario colectivo como el tipo duro y cínico que tiene el corazón herido por un desengaño amoroso. Victor Laszlo le pide que le venda los salvoconductos. Bogart se niega. Laszlo: “¿Por qué?”. Bogart: “Pregúntele a su mujer”. Además de duro y cínico, Blaine era un botonazo. Papelón. Bogart (y Hawks) arreglarán el problema en *Tener y no tener* a la que algunos distraídos describen como “una *Casablanca* sin garra”.

Rito. Mi viejo me inició en el rito de ver *Casablanca* cada vez que la pasaban por televisión. Su escena favorita, por supuesto: la de *La Marsellesa*, que tal vez le recordara las épocas en que cantaba el himno francés en las manifestaciones contra Perón.

Sarris. Andrew, crítico. “El más feliz de los accidentes felices y la excepción más decisiva a la teoría del *auteur*”.

Wilson. Dooley. Es Sam y no sabía tocar el piano. Todo el mundo se pregunta por qué la famosa frase “Play it again, Sam” no figura en la película. En realidad, esa escena se filmó. Pero cuando Bogart le dice: “Play it again, Sam”, Sam le responde: “Sí, bwana”. ■



Llegó la timba a la revista

Concurso

1er. Aniversario

Escriba ya a *El Amante* (Esmeralda 779 6º A, 1007 Capital) 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.

De paso, ¿alguien sabe de qué película es esta foto? ¡Contesten!



El Cine Según...

José Pablo Feinmann

¿Cómo empezó tu relación laboral con el cine?

Publiqué *Ultimos días de la víctima* en diciembre de 1979 en plena dictadura militar. Tenía un pasado militante en la JP, había escrito libros sobre política, así que tenía el rabo entre las patas. Me sentía incómodo. Incómodo de que mi nombre volviera a circular porque estaba escondido, muy retirado. Pero igual largué la novela, que tuvo algunas tímidas críticas en el 80. A mediados de ese año me llamó José Martínez Suárez. Ahí comienzo a hacer el guión de *Ultimos...* con él y aprendo mucho. Era mi primera relación con el cine.

Tampoco habías escrito ficción.

No. *Ultimos...* es mi primera novela. Había escrito ficción a los 6, 7 años pero nunca había publicado. En el 80 hago el guión de la novela con Martínez Suárez. Era un guión muy cuidadoso con indicaciones de planos, travellings. Descubrí que me gustaba. Lo primero que me dije fue “ya no voy a poder ver más una película como la veía antes. Ahora cada vez que vea un exterior voy a pensar: exterior, parque, día. Se acabó mi virginidad en el cine”. Un poco pasó así pero después conseguí abandonar esa especie de vicio. Trabajamos durante tres meses, hicimos el guión y todo este trabajo se muere, se queda en el cajón. Pasó un año y en septiembre del 81 se produce el éxito de *Tiempo de revancha*. Aquí es donde los astros juegan un poco a mi favor. Yo era un escritor que andaba por ahí con un pasado oscuro que trataba de ocultar, con libros negados y una novela de la cual estaba muy orgulloso, que había andado en ciertos círculos. Pero no era un tipo que había trascendido hacia cierto nivel de reconocimiento. Lo cual necesitaba urgentemente porque estaba casado con María Julia Bertotto, que sí era reconocida. A todos los lugares donde iba era el señor Bertotto. Me moría por ser alguien en la vida. Y quien me hace ser alguien en la vida es Adolfo (Aristarain). Adolfo tiene el gran éxito de *Tiempo de revancha* y Aries le pide otra película. Y Adolfo contesta que no tiene libro. Entonces alguien le entrega *Ultimos días...* Adolfo se enloquece con el libro, le gusta muchísimo la historia y me llama por teléfono. Ahí comenzamos a trabajar con Aristarain, firmo contrato con Olivera. Aries me compra la novela por una cifra razonable pero lo que más quería era que me filmaran el libro y no ganar plata con él. Entonces Adolfo me pidió que colaborara con el guión y yo me sentía más seguro por la experiencia del trabajo con Martínez Suárez. Trabajamos sobre la novela y Adolfo propuso un sistema de laburo que me pareció bastante sorprendente: cada uno trabajaba en su casa y desarrollaba determinadas secciones de la historia. Después nos intercambiábamos la información y de ahí hacíamos el montaje final. *Ultimos días...* ya era una novela de corte muy cinematográfico, muy visual. Se podía leer y verla a la vez. Finalmente se termina el guión. El mérito es principalmente de Adolfo. Digamos que la totalización final le pertenece.

El guión tiene diferencias con la novela...

Hay muchas diferencias. Y éste es un tema enorme. Qué le pasa a un escritor cuando un director le agarra la novela. Qué es lo que le pasa a un guionista cuando va a colaborar con el

director. Yo creo que el guionista se tiene que poner a trabajar para el director porque es el que va a filmar la película. Además los directores tienen frases terminantes en los diálogos con los guionistas. Por ejemplo: “no lo veo”, “no lo voy a poder filmar”. Adolfo tiene una muy especial, que es típicamente de él: “no me lo creo”. Cuando Adolfo dice “no me lo creo”, se acabó. La novela era mía pero la película iba a ser de él. Una cosa muy aconsejable es no estar con la novela ahí como un objeto religioso al cual hay que respetar y seguir. Se debe respetar su esencia, su espíritu, pero no hay que esclavizarse a la novela porque si no la adaptación va muerta.

¿Un personaje puede estar descrito aceptablemente para el que lo lee y no llegar a convertirse en un personaje cinematográfico sin el agregado de algunas características? O, planteándolo al revés, ¿es más necesaria la descripción del personaje en la novela que en el cine?

El cine tiene la ventaja de que vos ves al personaje. Y no solamente es el personaje sino también es el actor. Un actor que tiene una historia porque frecuentemente estás acostumbrado a verlo. En ese caso el actor añade cosas al personaje. Si el actor es bueno no te va a imponer su personalidad encima de la del personaje. En literatura el personaje aparece y la descripción tiende a ser mínima. En el cine se añaden detalles. Una cosa que dijo Luppi sobre Mendizábal era que el personaje tenía que usar una traba. Era una buena idea porque daba la imagen de un personaje trabado, en conflicto. Esto en cine se ve inmediatamente y en esto colaboran mucho los directores de arte. Un vestuarista de talento añade muchísimo a este punto. Yo estoy muy acostumbrado a ver a mi mujer, que es escenógrafa, hacer esta tarea. El director de arte que hace escenografía o vestuario, a partir de la idea del director, dice que tiene que ir vestido de tal color, tiene que usar un anillo. Entonces ahí se va construyendo el personaje entre distintas personas del equipo. Pero el director es el que da la imagen final del personaje. Yo creo en el cine como equipo pero el director es la cabeza. No creo que esto le dé un autoritarismo de tipo fascistoide como para imponer su criterio sobre todos los demás, sino que si es un buen director va a estar muy amplio, muy abierto, para recibir las buenas sugerencias que le hace su equipo.

¿Cómo te sentiste al ver el trabajo terminado?

Bueno, siempre hay una sensación de extrañamiento en el autor de la novela. Generalmente se sienten muchas, por decirlo suavemente, “traiciones”. Pero hay que ir aprendiendo a lo largo de este oficio que no son traiciones sino que son la expresión de otros libres puntos de vista sobre lo que uno como autor ha creado. Cada uno tiene —y sobre todo el director— la posibilidad de dar un punto de vista muy marcado sobre el personaje. Y el actor también. Hubo polémicas sobre eso, si la novela era mejor que la película. Si la película traicionaba a la novela... Yo participé en esas polémicas. En ese momento, lo hinché a Adolfo con algunas bromas crueles. Pero esta actitud era fruto de mi inexperiencia.

¿Y ahora a la distancia cómo lo ves?

El resultado es que es un excelente film del cual yo estoy muy contento. Es una muy buena adaptación de la novela. Claro que siempre creo que podría ser mejor, pero también creo que la novela habría podido ser mejor. Creo que hay un orgullo muy grande de los autores. Hay autores que pretenden que no les modifiquen los diálogos y esto es un disparate. Hay que olvidarse de los diálogos, crear nuevos. El adaptador no puede estar sujeto a los diálogos de la novela. Yo tengo una experiencia catastrófica, en este sentido, que fue la adaptación de *Luna caliente*, que hice con el malogrado Roberto Denis, quien dirigió muy mal la película. Cuando adaptábamos la novela, Denis estaba obsesionado por un pacto que había hecho con el autor para respetarle textos. Entonces yo estaba haciendo algunos diálogos y él me decía "dejá esos diálogos". Y yo me negaba; le decía que si el adaptador era yo, tenía que escribir mis propios diálogos. "¡No, pero yo le prometí al autor dejarle algunos!", me dijo Denis. Entonces dejé algunos de la novela junto con otros escritos por mí y fue un desastre. Porque es la mezcla de dos cosas que no tendrían que haberse mezclado.

¿Qué pasa con los actores: "traicionan" el guión, lo quieren decir de otra manera?

Sí, absolutamente. Los actores argentinos tienen una enorme tendencia al naturalismo. Todo lo intentan decir de un modo muy realista y muy natural, con lo cual apelan a muletillas como "sabés una cosa", "qué querés que te diga", "entendés", que las repiten una y otra vez y desvirtúan algunas veces la sequedad que puede tener el texto. En descargo de los actores, hay algunos que dicen los textos de tal modo que quedás enormemente agradecido. En todos estos años hay algo que aprendí: no hay texto que soporte un mal actor. Un mal actor te destruye el más hermoso de los textos. Y cuando los textos de uno los dice un buen actor uno siente una gratitud muy grande. Yo, por ejemplo, estoy escribiendo guiones para *Luces y sombras*, el ciclo de Barney Finn, y en algunos textos que me ha dicho Solá, a mí me surge una gratitud muy grande porque digo "qué hermoso sonó, qué bien que salió". Y salió bien porque es un gran actor.

Precisando un poco el tema del naturalismo, ¿qué es lo que a uno le molesta de los actores del cine y del teatro argentino?

A mí me sigue molestando algo de *La guerra gaucha*. Cada vez que veo esa película me molesta la asimetría entre un lenguaje culto, donde los personajes hablan en pretérito perfecto, contrapuesto con un realismo absoluto de las imágenes, del vestuario, de las costumbres. No hay una creación mítica de la guerrilla del Norte argentino contra los españoles. No hay la construcción que hicieron los yanquis con el western. El western no es en absoluto naturalista. Cuando uno ve los retratos de Remington uno dice "uh, así era un cowboy, ¿cómo, no son como John Wayne?". Y no, pero sí a la vez. El cowboy es John Wayne. Lo otro es una especie de dinosaurio, de elemento arqueológico. Entonces lo que noto en el cine argentino es, por un lado, la utilización durante muchísimo tiempo de un lenguaje "culto", un lenguaje que pretendía estar expresando una obra de arte, un lenguaje del arte. Y, por otro lado, hay un

realismo que no hace una construcción mítica del pasado argentino. En los últimos años, se pasa a una especie de cotidianidad, un realismo exacerbado donde la muletilla es lo que define el estilo callejero, hay una exaltación del barrio, de los muchachos, de la barra, donde el tú queda reemplazado por el "sabés una cosa", "che, qué querés que te diga", "escucháme pibe". El problema es que no se habla constantemente así. Y ese estilo ha quedado mucho en los actores argentinos. Se ve mucho en los ciclos televisivos, donde eso hace estragos. Y hay actores a los que les sale constantemente.

Siguiendo con el desarrollo de tu carrera, ¿qué pasó después de *Ultimos días...*? ¿Te convertiste en un guionista profesional?

Muchos piensan que el guión es muy bueno y suponen que puedo escribir otros. El primero que me llama es Desanzo para hacer *En retirada*, una película del 84. Yo les tengo que confesar a esta altura que no tengo una filmografía muy brillante. *En retirada* creo que estaba bien, pero a la otra que hicimos con Desanzo —*Al filo de la ley*— no le fue bien. Ibamos a hacer un divertimento y a la película no le fue bien. No sé si es buena o mala. Después de *En retirada* hice *Luna caliente*, que era una catástrofe. Hice otra, *Tango Bar*, que era interesante. Después hice dos películas con Olivera para Corman. Una es muy buena, muy interesante. Se llamó *Toca la muerte por mí* y circula aquí en video. El título original de la otra es *Two to Tango* que fue una remake de *Ultimos días...* Esa salió muy mal. Todos trabajamos sin convicción. Trabajaba el guión acá e iba a los EE.UU. a terminar con las correcciones, con las sugerencias. Y ahora se está por filmar la tercera versión de *Ultimos...* en Francia.

¿No hiciste un papel en *La muerte blanca*?

Hice un papelito. Fui de visita al set y Olivera me dijo "¿no querés hacer de destilador de cocaína?". Me acuerdo que era una escena que pasaban Ranni y Luppi. Era silenciosa y ellos tenían que hacer como que hablaban. Y cuando pasan al lado mío Ranni le dice a Luppi: "qué mal andan los escritores, mirá lo que tienen que hacer". Después tuve una experiencia muy interesante que muestra cómo trabaja el guionista. Vino Eduardo De Gregorio de Francia con un guión. La película se llamó *Cuerpos perdidos* y ganó todos los premios en el último festival de Santa Fé. Era un guión muy largo, entonces me lo dieron a mí para que rehiciera todos los diálogos. Ya estaban en filmación y venían a mi casa a buscar las hojas. Yo estaba escribiendo y mandando las hojas a filmación, lo cual era bastante delirante. Pero si vamos a analizar, el guionista es un escritor por encargo. Uno escribe guiones para ganar dinero. Después los guiones no son parte de la obra de uno porque el guionista es un escritor que no tiene obra. La obra ha desaparecido en una película en la que finalmente dice "un film de" otro señor. El guionista entonces es un escritor en disponibilidad. Aquí hay un guionista, lo quieren contratar y lo contratan. Muy frecuentemente le ofrecen una idea. "Mire, queremos un guión sobre tal cosa". A mí me propusieron una vez que haga una historia sobre "una piba que se coge todo y se queda con el poder". Eso fue todo lo que me dijeron. Y ahí volví a mi casa e hice uno de mis mejores guiones. El guión figura en

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

BLAKMAN
VIDEO NO CONVENCIONAL

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

Edición • Sonorización • Subtitulado
MULTICOPIADO

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

mi libro *Escritos para el cine* y se llama "Judith o el placer de los dioses". No se filmó nunca pero con esa indicación un tanto brutal hice uno de mis mejores guiones.

¿Qué pasa con *Ni el tiro del final...*?

Yo creo que hay una conjura que me hacen los directores argentinos. Cada año aparecen uno o dos que me proponen filmar la novela. Y nunca se filma. Creo que es una especie de chiste que han organizado los directores.

¿Y ahora en qué estado está?

Este año vinieron dos directores a proponerme filmarla. Y en este momento se han borrado los dos. Así que ahora estamos en cero hasta el año que viene en el que va a aparecer otro director para proponerme filmar la novela.

¿Tenés un casting en la cabeza?

Geena Davis para hacer Susy Rivas. Porque Susy Rivas es un personaje que comienza como una zoncita y termina transformándose en una mina del carajo. Geena Davis haría eso maravillosamente. Después Solá o Víctor Laplace.

La astucia de la razón parece mucho más difícil de filmar.

Sí, mucho más difícil. De ésa no tuve ninguna oferta. Al contrario, nadie la leyó.

¿Y la última, *El cadáver imposible*?

Sería interesante ver cómo se puede filmar esta novela. Es un tanto experimental. Como se trata de un narrador que le cuenta a un editor una historia disparatada, imposible, habría que ver cómo se lleva esto al cine.

¿Cómo se une esa trayectoria de filósofo, ensayista, con las profesiones de novelista y guionista?

Yo siempre quise escribir novelas. Incluso en los años en que estaba en filosofía y escribía ensayos, me moría de envidia por los tipos que se animaban a escribir novela. Pero tenía miedo, no me sentía capaz. Creía que no tenía ideas. No se me ocurría nada interesante. Entonces siempre volvía y me refugiaba en el ensayo, que era algo que manejaba bastante bien y en donde me sentía seguro. Sin embargo yo había escrito muchos textos entre los 10 y 19 años y cuando entré en filosofía creía que ya sabía escribir pero me faltaban ideas. Necesitaba grandes temas para escribir. Bastante ingenuamente creía que metiéndome en filosofía iba a encontrar los grandes temas para escribir la gran narrativa. Y meterse en la carrera de filosofía es algo muy apasionante. Yo la empecé en el año 63 y la terminé en el 73. Era un clima bárbaro: los años 60, la irrupción de las cátedras nacionales, la militancia juvenil. Fue una etapa muy fascinante y ahí comencé a escribir sobre el peronismo y sus intérpretes, me metí en la revista *Envido*, escribía volantes para la militancia. Yo en ese entonces creía



que la historia pasaba por aquí, que acá se decidía el destino revolucionario del mundo. Eso me limitaba para escribir novelas. El campo de las ideas tenía tal efervescencia que yo pensaba que no tenía que perder el tiempo en escribir ficciones cuando estábamos viviendo una gran ficción nosotros mismos. En realidad, nosotros estábamos construyendo una ficción porque el Perón que construimos era un Perón ficcional. Lo que no sabía, y tampoco lo sé ahora, era cómo era el peronismo real.

Claro que los escritos de ese momento no eran papers, no tenían que ver con los conceptos que manejaban las cátedras universitarias. Ustedes construían un mito Perón como los norteamericanos construían un mito John Wayne.

Bueno, yo durante esos años seguía viendo cine norteamericano, nunca dejé de verlo. Compartimos una anécdota con Adolfo, lo que pasa es que él la contó primero porque siempre le hacen los reportajes antes que a mí. Yo también vi en secreto *El ocaso de los Cheyennes* y no se lo dije a nadie en la facultad. Era el año 64, antes de la efervescencia revolucionaria pero en pleno momento de Sartre, etc. Y yo que en ese momento me iba a ver *El ocaso de los Cheyennes*, no podía decir que todo eso me deslumbraba. El paisaje fordiano, la agonía de los indios me conmovía muchísimo y además tenía pasiones más subalternas como la que tenía por Richard Widmark. Fui fanático de su filmografía desde pibe. Lo cierto es que tuve que ver la película en forma oculta. Yo padecía bastante el cine de los sesenta. Padecía mucho esas películas de Antonioni y Godard, había que decir que a uno le gustaban.

¿Por qué había que decir eso? ¿Cuál era el paradigma del gusto cinematográfico en esa época?

Era la cultura, la seriedad, "las películas reflexivas que abundaban sobre la condición humana". Había que ver a los grandes directores: *La noche*, *La aventura*, *El desierto rojo*. A mí todo eso me seducía muy poco. Por televisión seguía viendo *La flecha rota*, *El rata*, películas de Samuel Fuller, *La jungla de asfalto*. En fin, películas que marcaron mi vida. Lo mío era muy clandestino. Además, en el 68 yo no me había recibido pero ya era docente. Daba Hegel, Kant y cómo iba a decir que yo encontraba el fundamento del existencialismo trágico en películas como *Mientras la ciudad duerme* donde me parecía que la muerte de Sterling Hayden era una de las meditaciones más profundas del pasaje del hombre sobre la tierra. Si decía eso me mataban. Claro, entonces uno tenía que hablar de Antonioni, de *El eclipse*, una película horrorosa. No obstante, ya a comienzos de los setenta fui a ver *Madigan*, una película de Siegel de 1968. Fui a verla muy manifiesto, sin importarme lo que me dijeran. Y después vino *Harry el sucio*, y toda esta filmografía de Siegel que retomaba un poco el policial negro de los 50.

¿Hay alguna relación entre "construir el peronismo" y esta mitología de género del cine norteamericano?

Sí y esto es muy interesante. Yo siempre viví admirando a los villanos. En el cine a mí me gustan los villanos. Me gusta Robert Mitchum en *Cabo de miedo*, me gusta Richard Widmark en *El beso de la muerte* cuando tira a la viejita por la escalera. Me gusta Robert Ryan en *Encrucijada de odios*, me gustan los villanos de Arthur Kennedy y los de Lee Marvin en los 60. Me gustaban los villanos, tenía fascinación por ellos porque el villano es la dinámica de la historia. No hay una historia hasta que no aparece un villano. Entonces, para mí Perón era el villano de la historia argentina. El Perón que nosotros descubrimos hacia fines de los sesenta es el gran villano de esa historia. Es el tipo abominado, excluido bajo un exilio forzoso que a la vez era adorado y admirado por los desplazados, los oscuros, los negros. Perón termina siendo una mezcla de Richard Widmark, Robert Ryan, Arthur Kennedy y

Lee Marvin que me fascinó mucho. Pero en realidad, yo no confiaba en Perón en sí mismo. Decía muchas cosas que me hacían sospechar, como “yo quiero para la argentina una democracia como la suiza”. Ahí me daba cuenta de que él no era tan villano como yo creía. Entonces en ese momento vino la tarea del guionista-filósofo que consistió en elaborar una historia del peronismo acorde con la imagen del movimiento villano de la historia argentina. Al fin y al cabo, como decía Cooke, el hecho maldito de nuestra historia es el peronismo. Ahí comencé a tratar de hegelianizar al peronismo porque Hegel siempre me fascinó debido a que en su obra hay un gran reconocimiento de lo negativo como motor de la historia, de que son al fin y al cabo los villanos los motores de la historia. En ese momento se mezcló todo: la capacidad fabuladora que me venía del cine la apliqué al peronismo y realmente fue un esfuerzo enorme de fabulación. Había que fabular mucho para construir el Perón que nosotros construíamos en los setenta. Yo sostenía muchas polémicas con la izquierda no peronista porque tenía un sentimiento de bronca debido a que ellos tenían algo así como la ciencia de la revolución. Y yo sentía que la ciencia de la revolución estaba por un lado y el pueblo estaba por el otro.

Y en ese entonces, ¿cómo era la “ciencia del cine”?

Durante los años sesenta no se ve prácticamente cine norteamericano, que en esa época está pasando por una grave crisis. Quiebran los grandes estudios, llegan menos películas... Hay una gran oferta de cine europeo en Buenos Aires. Y es toda la izquierda culta la que queda deslumbrada por los grandes directores del cine europeo y no tiene memoria o reniega de la memoria de las grandes películas norteamericanas, de las cuales tipos como Godard no han renegado nunca. El acartonamiento fue de la izquierda peronista y de la izquierda no peronista. Pero en la izquierda peronista creo que hubo una gran sensación de omnipotencia y una gran creencia de poder transformar una realidad que se estaba construyendo teórica y ficcionalmente. Después vinieron los grandes golpes con esa realidad, vinieron los finales trágicos. Como Ezeiza.

Esos villanos del cine que vos admirabas no tenían poder, eran más bien villanos de la oposición. En el 73 aparece la posibilidad de que los villanos sean villanos desde el Estado. ¿Ahí todo esto no deja de tener gracia?

Exacto, ahí todo esto deja totalmente de tener gracia porque cuando el Perón villano, execrado por la oligarquía argentina, llega al poder comienza a darle manija a otros villanos que ya no tenían ninguna seducción para mí. Eran villanos brutales, fascistas, matones baratos. Perón le da manija a toda la villanía que pretendía arreglar cuentas con nosotros, los que justamente habíamos admirado a Perón por ser un villano de los nuestros. Y en ese momento vimos que Perón pasó a jugar de villano del lado de los otros. Yo nunca me olvido que la primera vez que tuve miedo en la Argentina fue después del 12 de octubre del 73, después de la subida de Perón al gobierno.

¿Qué películas te influyeron en la escritura?

Las películas que marcaron gran parte de los libros de ficción que escribí son las películas de los grandes villanos de los 50. La que más me marcó fue *Night at the City*, de 1950, que ahora



El Sr. y la Sra. Bertotto

se hace una remake con Robert De Niro y Jessica Lange. Era la película del gran final trágico, porque en esa película a Richard Widmark lo busca todo el hampa londinense por una serie de cosas terribles que hizo. El se esconde en un lugar y la chica lo va a buscar. Entonces Widmark le dice: “Cuánta plata te robé”, porque él le abría la cartera y le sacaba plata constantemente, “pero ahora te la voy a devolver toda”. Lo que pasaba es que ofrecían mucho dinero por él. Entonces sale con ella, la empuja, le dice que corra, ella lo hace y él la persigue y le grita “Judas, me vendiste”. Ahí sale de un rincón un matón que lo destroza y lo tira al río. Y la imagen final es la de Herbert Lom que tira el cigarrillo al río. Ese final tremendo, negro, realmente marcó mi vida a los 7 años. De ahí que yo tenga tendencia a los finales terribles, negros.

Curiosamente esto se engancha bastante bien con la primera película de Aristarain, *La parte del león*.

Claro, retoma la imagen del perdedor, del tipo que está condenado a perder.

Tenés una atracción por las películas que terminan mal. ¿Alguna vez escribiste finales felices?

No, ninguna de mis novelas tiene final feliz.

¿Te gusta alguna película que termine bien?

Bueno, *Johnny Guitar*. El final feliz me parece un delirio pero me gusta que termine bien. Se quieren tanto y es tan hermoso lo que le dice él que es bueno el final feliz. Pero después de esta película no hay otra en la que me guste. Tengo una gran fascinación por los finales trágicos porque son los finales finales. Son los finales que más terminan.

¿Qué opinión tenés del cine actual?

Tolero medianamente algunos bodrios terribles. Las películas de Schwarzenegger no me disgustan. Me gustó muchísimo *El vengador del futuro*. Otra película que me gustó mucho es *Batman vuelve*.

Me gusta particularmente lo que hace Michelle Pfeiffer, me parece un personaje descomunal. Ahí hay un villano. Gatúbela es un villano sin esperanzas. Eso se ve cuando Batman al final le dice “vamos a la baticueva, vivamos juntos” y ella le contesta “¿cómo voy a vivir con vos si no puedo vivir conmigo misma?”.



O sea que el cine actual de Hollywood no te molesta.

No, hay cosas que me gustan mucho. Por ejemplo, Walter Hill. Todo lo que filma, yo lo veo. A Greenaway no me lo banco. Ahí hay un heredero de los 60 en cuanto a pretensiosidad y ampulosidad. "Guarda que ahí viene el mensaje serio", parece decir su cine.

¿Hay algo del cine denominado "culto" que te guste, que te conmueva?

Sí, Fellini, por ejemplo. *Amarcord*. Algunas cosas de Bergman. No muchas. *El séptimo sello* tiene demasiados símbolos. En otra película, con Liv Ullman haciendo psicoanálisis (*Cara a cara*), me reí mucho. Una de las películas más cómicas de la historia del cine. Me gustan otros directores también, como el caso de Visconti. Los neorrealistas.

O sea que vos tenés dos profesiones, la de filósofo y la de escritor de ficción, y te molesta la intención de decir cosas trascendentes con la ficción...

Sobre todo cuando las cosas trascendentes no están narradas, no pasan a través de la ficción. Una de las cosas que más me revientan es el discurso erudito por sobre la imagen. Hay una película de Tarkovski donde el protagonista tarda diez minutos en levantarse de la cama. En ese lapso Fuller ya te había contado muchas cosas. Y después hay momentos donde los personajes empiezan a hablar de cuestiones metafísicas pero en realidad empiezan a banalizar. Esto es bastante risible. No es necesario que un personaje se ponga a hablar con otro de la muerte, de la trascendencia, de la angustia. Eso ya lo han hecho muy bien los filósofos por escrito. Si en la película hay un pensamiento filosófico hay que hacerlo pasar a través de lo narrativo. De lo narrativo como imagen. No jodan.

¿Qué opinión tenés de dos directores que si bien son norteamericanos tienen influencias europeas, como es el caso de Welles y Kubrick?

Lo que más me gusta de Kubrick es *Casta de malditos*. Es una película descomunal. Y ésa no tiene influencias europeas. La gran influencia es *Mientras la ciudad duerme*, incluso en el cast con Sterling Hayden. Ahora, sobre Orson Welles, confieso que no soy fanático de su filmografía. A mí me parece que *El ciudadano* está bien pero de ahí a hacer ese mito es algo exagerado. *El ciudadano* es la gran película sobrevalorada de la historia del cine. Todo el mundo te dice que es la película más grande de la historia del cine y yo no lo creo. A mí nunca me emocionó. A mí me gusta emocionarme en el cine. De Welles me gustó mucho más *La dama de Shanghai*. Al final, cuando Rita Hayworth muere y le dice a Orson Welles "dáme mis saludos al amanecer", me parece extraordinario. Pero no hay nada así en *El ciudadano*. Hay grandes alardes técnicos aunque narrativamente no tanto.

¿Por dónde pasa hoy el paradigma ético del intelectual,

algo que en los 60 estaba muy claro?

Yo eso lo sigo teniendo claro. Creo que el paradigma ético pasa por no formar parte nunca de los estamentos del poder. El poder acepta al intelectual como funcionario o como técnico, nunca como intelectual. Esto es así porque el intelectual se define por la mirada crítica, que es la mirada que te aleja y te hace tomar distancia. Esta postura te impide fundirte con el poder. Si vos te fundís con el poder ya sos parte de él y no sos un intelectual. Yo no creo en los intelectuales funcionarios. Pude haber sido funcionario, no lo fui y no lo voy a ser, y si llego a ser funcionario vienen y me putean.

La desmovilización de las masas que caracteriza a estos últimos años ¿puede ser una de las causas por las cuales no se hace cine político como antes? ¿Hay temor por la escasa concurrencia que podrían provocar las películas políticas?

Hay un retraimiento de lo que podemos llamar las masas. También hay una actitud de desencanto por parte de ellas. Con Alfonsín se retornaba a la democracia y había un momento de gran esperanza. Había fuertes temas como la denuncia de las atrocidades de la dictadura. Pero ahora llevamos muchos años de democracia y de desengaños en democracia. Estamos muy desengañados de nuestra clase política.

¿Qué opinión tenés del cine político de la época alfonsinista?

Me gustó *La historia oficial*. Es una película bien hecha y que dice lo que quería decir. Eso me parece bien. Después, *Los días de junio* me pareció una muy buena película. Muy buena y muy poco valorada. Me gusta más que *La historia...* Está mejor filmada y tiene un excelente guión.

Hubo un tiempo en que el tema de los desaparecidos estuvo muy en boga...

Sí, se convirtió en algo casi folclórico. Es terrible cuando se manosea una cosa así. Se la vuelve tan trivial y tan común que el espectador termina por aceptarla como una especie de juego, de convención. Eso es lo terrible que tiene el manoseo de temas tan dramáticos como ése. Otra película que me interesó fue *La amiga* de Jeannine Meerapfel. Después no rescato muchas más películas.

Y de los últimos tiempos, ¿qué te interesó del cine político?

Un lugar en el mundo es una gran película política. Tiene todo lo que podés respetar de un director de cine que recoge una tradición personal. Es una película muy personal que cuenta la historia de la formación intelectual y artística de su director. Ahí está *Shane*, está todo John Ford, está el Oesterheld del Sargento Kirk. *Un lugar...* es una película que rescata la figura de un tipo que todavía cree que en este mundo hay algo por lo que luchar, hacer algo. Ahora, la escena del incendio es vanguardista, iluminista y antidemocrática, pero uno se pregunta, ¿por qué no? Es el rescate del viejo héroe de las películas de cowboys que llega a un pueblo con una serie de problemas, los soluciona y luego se va. Es el caso de *Shane*. Shane era un héroe, él resolvió los problemas de los granjeros sin la participación de los granjeros. En *Un lugar...* Luppi asume el papel de Shane. Yo creo que Dominici, el personaje de Luppi, hace bien en provocar el incendio.

Hay una diferencia importante con Shane. Dominici no resuelve el problema.

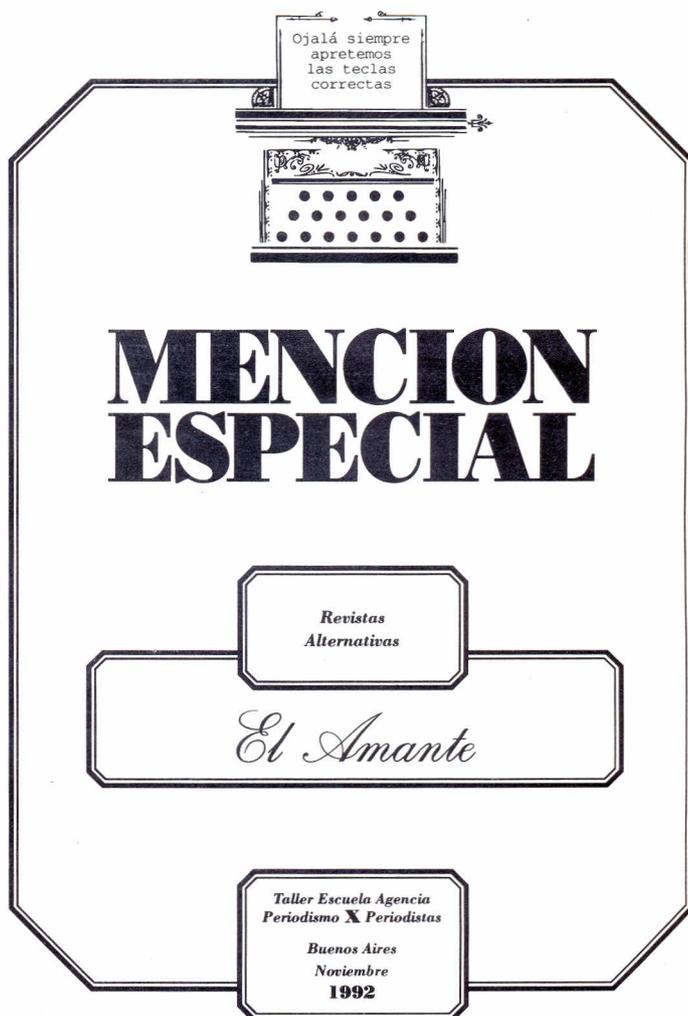
Es cierto, no resuelve el problema pero también es cierto que vivimos otra época donde los problemas del pueblo ya no se resuelven con un incendio. Ni Shane resolvería los problemas de los pueblos de hoy. ■

Reportaje: C. Adrián Muoyo, Quintín y Gustavo Noriega. Fotos: Nicolás Trovato.

El Amante premiado



Momento emotivo: Quintín recibe el premio de manos de Carlos Ferreira, Flavia se esconde y Noriega ensaya para la remake de *Mi pie izquierdo*.



T.E.A. (Taller Escuela Agencia) otorgó sus premios anuales a la producción periodística. El Amante recibió el Estímulo a la “mejor revista alternativa”. Este regalo aniversario nos hizo muy felices. Hasta nos aplaudieron y todo.

Kinski, la ira del yo

por Alejandro Ricagno

Klaus Kinski, *Yo necesito amor*, Tusquets, Barcelona, 1992, 412 págs.

El género biográfico es en sí mismo tan tramposo como el *cinéma vérité*. La autobiografía es la consagración final de esa impostura, tal vez sea éste el género de ficción por excelencia. La autobiografía de un actor oscila siempre entre la confesión velada y el ejercicio exhibicionista y vanidoso. Algunos libros de memorias constituyen un catálogo de datos y fechas y anécdotas. Otros aspiran a una categoría más literaria. Y todos producen una curiosidad basada en la promesa de una verdad de un personaje más o menos público que el espectador (ahora convertido en lector) ha visto siempre sumergido en un mundo de ficciones. La autobiografía de un actor promete ser el backstage de la vida de un mentiroso profesional.

De la biografía de un actor, aparte de satisfacer las ansias cholulas del público, se espera al menos conocer el tipo de trabajo que éste ha encarado a través de su carrera con los papeles y las obras y los directores que le han tocado en suerte (o desgracia).

Si ese actor se llama Klaus Kinski, el cinéfilo avisado se relame de antemano pensando, mal que le pese a Klaus, en Werner Herzog. Es cierto que Kinski ha filmado hasta su muerte cientos y cientos de películas, muchísimas de ellas descartables (¿alguien recuerda *Veneno* o *Schizoid?*), pero su nombre y su rostro quedarán siempre asociados a los personajes extremos que desarrolló junto a Herzog. Ese director imbécil, descerebrado, paralítico y criminal, Kinski dixit.

Si, como dicen, el estilo es el hombre, el de Kinski es el del exabrupto, el del estallido de cólera, el del insulto. Ningún director se salva de las cataratas de adjetivos denigrantes que Kinski despliega con el mismo histrionismo exacerbado que lo destacó en las pantallas del mundo. Más que de recuerdos o de anécdotas, *Yo necesito amor* es un despliegue de aullidos, gritos, protestas y patoterismo. No hay cronología en estas aventuras del gigante Kinski en el país de los enanos mentales. Que son, según él, la mayoría de la especie humana.

El resto de la especie lo componen las mujeres, al parecer grandes receptáculos de semen kinskiano. El sexo, el inacabable ejercicio diario del sexo con todo tipo de féminas es el otro centro del libro. No casualmente la edición de esta autobiografía en su versión españolísima (llena obviamente de chochos, magreos y coños que se corren) está publicada

en la colección *La sonrisa vertical*, residencia ibérica de la literatura erótica. Aunque también, si hemos de creerle a Klaus, sería más digna del libro Guinness de los records. Durante páginas y páginas asistimos a la maratón orgiástica del germano por los más diversos rincones del mundo. Putas, actrices, y actrices putas, adolescentes lolitas, azafatas, madres e hijas. Leyendo con incredulidad creciente tal desfile, uno sufre la repentina tentación de guardar bajo llave a la nona, hasta que recuerda que el fatigado Kinski ya hace tiempo que yace, tal vez por primera vez en su vida, solo y en paz. Las películas y las putas se suceden una tras otra, y la elección de los rodajes pasa antes por las posibilidades que ofrece un encame con algunas de las compañeras de trabajo, que por el prestigio del director o los guiones ofrecidos. Qué distinto habría sido el *Casanova* de Fellini, si en lugar de Sutherland el protagonista hubiera sido Kinski. Probablemente la clasificación del film no hubiera bajado de una doble X. *Yo necesito amor* no es libro para cinéfilos, ni para buceadores de datos (no existen ni las fechas ni la cronología). No está dividido en capítulos, ni tiene filmografía ni índice de nombres famosos. Es un eterno *continuum* que oscila entre la desesperación, el grotesco, lo patético y lo ridículo. El efecto es un efecto de saturación y sin embargo se lee como una novela de aventuras (¿amorosas?), en la que la meta final parecería ser una comunión con las fuerzas de la naturaleza. El aire de los personajes románticos alemanes sobrevuela el *Sturm und Drang* de ciertos pasajes. "Yo llevo dentro de mí los verdaderos paisajes. (...) Llevo todos los mares dentro de mí, y todos los astros. Soy música. Soy una ópera. Un aria. Una sinfonía. Soy notas. Soy la novela. Soy poesía. Soy la fábula. Soy la supresión del tiempo. La supresión de los sexos. La supresión del bien y del mal. Llevo dentro de mí los paisajes de planetas enteros. (...) Soy las venas hinchidas de las rocas y el grito del hielo" nos dice en los tramos finales, con un aire entre goethiano y whitmaniano. Esos desconcertantes y esporádicos raptos líricos, junto con interminables referencias a su pequeño hijito Nanohi, son los claros donde se respira otro aire no motivado por la ira o el rencor. Momentos de brisa en la tormenta de un personaje que a fuerza de ser otros necesitó gritar: Este soy yo. ■



Director: Tomás Abraham

2

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

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Trece maneras de volver al tema y una fe de erratas

I

Al estilo que prefiere Quintín donde nada se justifica hay que adaptarse.

II

¿Por qué en *El Amante* se atreve a decir: "A mí no me gustó *El cocinero...*" o "A mí me gustó *El príncipe...*" y conviven diferentes opiniones?

III

En algunas tardes los cines de Lavalle parecen templos abandonados.

Pero no me atrevo a imaginar un mundo donde sólo se dispara en pantallas con Mad Dog McCree.

IV

Cuando los que dicen que todo lo que no sea Greenaway

y todo lo que no sea Lynch no sirve se quedan angustiados, les encantaría que Barbra en *El príncipe...* o Annette en *Una segunda oportunidad* les dieran una mano.

V

Gracias Noriega por hablar de lágrimas derramadas en salas. A mí me pasó lo mismo en el Maxi 2 con la nueva de Yves Robert. Aunque en el Maxi 1 y la nueva de Godard no pasó nada.

VI

No sé si prefiero la estética de los gangsters o la de la frontera, *El padrino 1* o *Fort Apache*.

VII

Todo se puede ver de infinitas maneras. A mí me gustó *1492* y no me gustó para nada. Y me gustó *Las reglas del juego*

de Altman aunque no me gustaron ni el juego ni las reglas.

VIII

"Cabecita negra." "A ella se la vio espléndida." El racismo argentino. Las mujeres argentinas. Temas.

IX

Si a Truffaut se lo obliga a contar su historia con Bisset, si el criterio que se impone es la honestidad absoluta, si se ruega a los cineastas a ser coherentes con los sueños, ¿cuántas películas quedan?

X

¿Cómo olvidar la escandalizada en boletería cuando abandoné *El acorazado Potemkin* después de los escalones imitados por De Palma en *Los intocables*?

XI

Si la condena fuese inapelable

elegiría el placer de morir a balazos en el decorado de *Senso*. Aunque a Visconti le parezca innecesario.

XII

Sombras en pantallas. Colores transmitidos. Sonidos dibujados. Imaginadas emociones: pesadas en sus latas, livianas como el aire al ser proyectadas.

XIII

Cinco de la madrugada en la calle del cine Lavalle al trescientos pule y pule su nota un bien-te-veo.

La fe de erratas

Karma de distraído... "Caparrós abarca y a la vez trasciende el periodismo", dije, y no me di cuenta de que se tipeó "a veces trasciende".

Julian Cooper

Sres de la revista *El Amante*

Luego de escribirles dos veces sin ver publicada mi carta, y recordando el dicho "La tercera es la vencida", me decidí a escribirles esperando que el dicho se cumpla.

Me pareció un poco injusta la crítica al Cristóbal Colón de Ridley Scott. Reconozco que la trama es una simplificación de la historia verdadera, y que faltan detalles muy importantes en la película, como, por ejemplo, señalar el origen de los marineros que acompañaron a Colón en su viaje, pero creo que el film se puede ver como una entretenida película de aventuras, ya que no creo que sea aburrida.

Muchas gracias por el artículo dedicado a Gus Van Zant, y agradecería aun más saber dónde puedo conseguir *Drugstore Cowboy*, que sé que fue editada en video pero me es imposible hallar un lugar que la tenga. ¿No saben si alguna distribuidora planea estrenar *My Own Private Idaho* alguna vez en Argentina? En todos los números de la revista coincidía algunas veces y otras no con los redactores. Con el único con el que nunca coincidí (excepto en su nota sobre Greenaway y su opinión de *Arma mortal 3*) fue con Quintín. Ahora me doy cuenta de que es casi imposible que yo coincida con alguien que pone como actor arruinapeli-culas al gran Laurence Olivier.

Me gustaría que calificaran las siguientes películas, así me formo una idea más acabada de sus gustos cinematográficos:

	Cam	Ricag.	Noriega	Q
<i>Toro salvaje</i> (M. Scorsese)	10	8	8	8
<i>La ejecución</i> (S. Frears)	7	7	7	5
<i>Taxi Driver</i> (M. Scorsese)	9	9	9	9
<i>Simplemente sangre</i> (J. Coen)	9	9	9	6
<i>Sin salida</i> (R. Donaldson)	6		7	6
<i>Educando a Arizona</i> (J. Coen)	8	7	8	9

Muchos saludos.

Natalia Jacovkis

P.D: ¿Para cuándo un informe sobre Scorsese y otro sobre Frears?

P.P.D: En cuanto a la polémica sobre *El ciudadano*, sólo puedo decir que adhiero fervientemente a las furibundas cartas que recibieron.

Sres. de *El Amante Cine*:

Respondo la carta de la Srta. García Guevara acerca del artículo que con su firma apareciera en el N° 6 ("García Lorca y el cine"). Si dicha nota fue escrita para una cátedra, debería haber entrecomillado toda la profusa información proveniente del libro

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

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 812-6931

de

de Rafael Utrera.

Si dicha nota fue escrita para una cátedra, debería haber transcrita fielmente y con entrecomillado todos los párrafos copiados del texto de Rafael Utrera y no limitarse a cambiar unas pocas palabras.

Si dicha nota fue escrita para una cátedra debería figurar la bibliografía utilizada.

Y si *El Amante* no publicó dicha información en el N° 6, de ser eso cierto la hubiera publicado en el número siguiente, cuando aparece la señalización de la Srta. Traverso que, gracias a la elegancia con que informó el caso, ahora se le llama "La lectora que se apresuró a publicar su descubrimiento", en trasnochado estilo sarcástico. Todo esto no fue una "suspiciosa gratuita", como termina diciendo la Srta. Guevara. todo esto fue una evidencia puesta en claro. Cordiales saludos.

Martínez Suárez

La postal de Martínez Suárez



Amigos: con la nota de "videodromo" (amadas, admiradas, deseables), han cumplido con creces la propuesta que hacen en la nota editorial (N° 8): "cruzar pensamientos apasionados que vayan desde la erudición a la frivolidad". ¡Lo consiguieron! Cordiales saludos.

Nota 1: ¡No vuelvan a preocupar a la masa lectora tardando tanto entre número y número! Provoca ansiedad.

Nota 2: Se viene el N° 10. ¿Qué tal si publican un índice general, bien completo, en el 11?

Nota 3: Preciso el artículo de Oubiña sobre Jarmusch, aunque falte algún renglón en el final por error de composición, ¿no?

Norberto Imbert

LA TRIBU

UNA RADIO NO COLONIZADA
FM 88.7 MHz

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

Queridos amantes:

Por razones de tiempo, dos cositas nada más: una: *París Texas* es una de mis películas favoritas. Un deslizamiento de tinta adjudicó la calificación 7 en el número anterior, cuando en realidad le puse diez. *El gran calavera* merece entre 9 y 10. Dos: me reí mucho con la carta de lector caníbal Gordone, pero debo hacerle algunas objeciones: 1) la lista de "infravaloradas" es una mezcla atroz. Si Mike Nichols es el heredero de Lubistch hay que avisar al instituto Goethe que envíe un curador psiquiátrico. 2) No recuerdo haber hecho mención nunca de "la doxa bang-bang". Prometo incluir esta maravilla en alguna nota futura. 3) En el país de Neustadt y la media neurona (por no mencionar las manzanas cortadas en el balancín) al lanzamiento de la palabra "erudito" —como a la de "intelectual"— respondo poniendo la hermesbaby sobre la mesa (de cedro). Muy buena la nota de Quintín sobre *The Player* y el caligrama de Noriega sobre *Ritual de la serpiente* (la película debe ser espantosa). Muy linda la carta de Víctor Birman. Muy interesante todo lo de Cooper. Se le perdona que no perciba a Godard. Una buena frase: "Después de ver una película como ésta a uno le dan ganas de llevar el cerebro al laverrap". Más cosas sobre el número 8 en otra vuelta.

PD: Fe de erratas: en el dossier terror del número 9 ("24 películas de terror") la aparición de un "y" en lugar de un "que" cambia todo el sentido de la nota (sobre *Invasion of the Body Snatchers*, de Siegel-Mainwaring), afirmando todo lo contrario de lo que señala la película, y todas mis notas. Donde dice "profetizó la Amebalandia actual y pretende el olvido", debe decir: "la Amebalandia actual que pretende el olvido."

En esta época de amnesia masiva y fomentada, la memoria es el recurso de los resistentes (cf. *Invasión* y *Las veredas de Saturno*, esas dos obras capitales de lo que somos y de lo que fuimos). Recordemos que el budista Borges, maestro invocador del Leteo, viejo y zorro heraclitiano, ejerció siempre una memoria digna de Funes y los elefantes. Como dijo otro de nuestros grandes poetas: "la poesía nos da la continuidad de la especie humana" (Gelman). Poesía, memoria y metáfora son lo mismo.

Tarruella



Anuncie en *El Amante*
Llámenos al 322-7518
de 13 a 19 hs.

EL AMANTE VIDEO

Nueva sección

Video a última hora:

Hoy alquiler: Noriega

Sábado, siete de la tarde, vienen Pepe y Laura a cenar y a ver algo en video. Como escribo en una revista de cine, me mandan a elegir una película a mí. Preferiría ir a comprar la pizza.

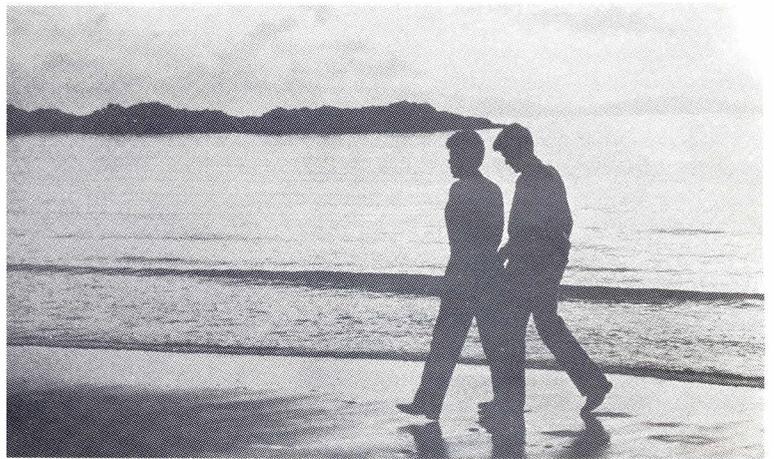
Empiezo a elegir de entre los anaqueles vacíos. De novedades ni hablemos, sólo queda *Retroceder nunca, rendirse jamás, de entregar ni hablemos III*. Experimentar mucho no se puede porque Laura tiene ataques de narcolepsia, especialmente frente a mi televisor.

Vamos a lo seguro. Las que me encantaron y volvería a ver varias veces. Pero que además no se alquilan porque ya se editaron hace algunos años y no tienen el rótulo de ¡Novedad!

En *Acción* quedó nada menos que **Demasiado fácil** (*The Big Easy*, Jim McBride, 1987). La trama policial es algo convencional (Ellen Barkin es la policía interna encargada de barrer con la corrupción, Dennis Quaid el policía distraído del cual se enamora), pero dos o tres cosas la hacen diferente. Barkin es la mujer con nariz de boxeador más sexy del mundo y la química con Quaid funciona. Pero lo más importante es que todo transcurre en New Orleans, lugar donde la joda no parece tener fin y que posee una de las músicas étnicas más lindas del mundo: el *cajun*, cantado en un francés torcido con acompañamiento de acordeones, cucharitas y tablas de lavar.

Me voy al stand que dice *Comedia*. ¡Aleluya!, nadie alquiló **Local Hero** (Bill Forsyth, 1983). Las películas de Forsyth (por lo menos las dos que vi, ésta y la extraordinaria **Housekeeping** que no está en este video) transcurren muy plácidamente, la gente es rara y gentil, nadie grita, todos tienen gracia y las situaciones son absolutamente improbables. Esta transcurre en un pueblito costero de Escocia que una multinacional quiere comprar para extraer petróleo. Si la hubiera dirigido Solanas el pueblo se habría levantado en armas, pero acá los moradores hacen lo imposible para convencer a los compradores ¡de que compren lo antes posible!

Me la van a tirar por la cabeza pero yo me elijo una de terror. De entre los bodrios del género aparece como un diamante la mejor película de Wes Craven, que después se hizo millonario con las *Freddies*. Es



Arriba:
Local Hero

Abajo:
**Ellen Barkin en
Demasiado fácil**

La colina de los ojos malditos (*The Hills Have Eyes*, Craven, 1977). Típica historia (que empezó con *2000 maníacos* y siguió con *Deliverance*, *Southern Comfort* y *The Texas Chainsaw Massacre*) de la familia normal que hace el giro incorrecto con el auto y se ve enfrentada a una banda de caníbales mutantes forajidos, mostrando en la respuesta una ferocidad que la civilización mantenía escondida. Trabajan un montón de desconocidos y un pelado que debe ser, en la vida real, un canibal mutante forajido. En *Clásicos* están casi todas, sobre todo si son en blanco y negro. La gente debe tener miedo de desteñirse. Papita para el loro, puedo elegir un par. Una es la inmortal **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). Una de las cumbres del cine policial negro con varios de sus esquemas: la viuda negra manipuladora (Barbara Stanwyck), el incauto que cae en sus redes (Fred MacMurray) y el suspicaz que investiga (el genial Edward G. Robinson, que es capaz de hacer apasionante la venta de seguros). La película empieza con un MacMurray malherido que dice, a modo de confesión, frente a un grabador: "Sí, yo lo maté. Lo maté por dinero y por una mujer. Me quedé sin el dinero y me quedé sin la mujer. ¿Qué bien, no?". A pesar de empezar tan arriba, la historia no cae nunca, enhebrada por los mejores diálogos de la historia del cine.

Otro blanco y negro: **Larga es la noche** (*Odd Man Out*, Carol Reed, 1947). Cuando se habla del director inglés Carol Reed se habla siempre de *El tercer hombre*, y se olvida esta extrañísima película que transcurre a lo largo de una noche. Es la persecución de James Mason, un terrorista irlandés que robó torpemente un banco y fue herido. Los perseguidores lo hacen por una infinidad de motivos, cada uno diferente del del otro. Final conmovedor, voy a hacer llorar hasta a las plantas. En *Aventuras* (anaquel pequeño si los hay) encuentro **El hombre que sería rey** (*The Man Who Would Be King*, John Huston, 1975). Sean Connery y Michael Caine son dos soldados de la Inglaterra imperial que deciden llegar hasta Kafiristán, un remoto reino de Asia, y convertirse en su nobleza. A lo largo del viaje y en su desenlace demuestran ser no sólo dos flemáticos chantapufis, sino dos hombres íntegros, valientes y dignos. La pareja protagonista hace pensar que son insuperables aunque el proyecto original, demorado muchos años, incluía a Clark Gable y Humphrey Bogart.

Me voy. Al pasar manoteo **El joven Manos de Tijera** (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990). No me fijé en qué stand está. ¿Comedia? ¿Drama? ¿Terror? ¿Ciencia Ficción? Podría estar en cualquiera y debería estar en todos. Creo que ya la vieron mis invitados, ya hablamos en la revista, pero no me puedo contener. Hay gente que no la vio. Hay gente que supone que es algo para chicos o una estupidez y no la alquilan. Por favor véanla. Dénle una chance.

Llego a casa, comemos la pizza y pongo un video al azar. Laura se duerme pero no es mi culpa. Recién estábamos viendo los anuncios. ■

Gustavo Noriega



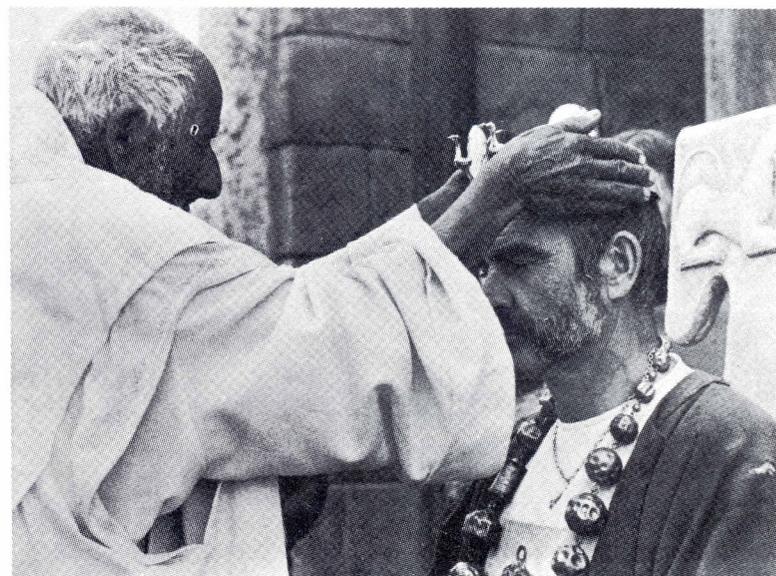
Barbara Stanwyck y Fred MacMurray en *Pacto de sangre*



Joyce Monroe y Johnny Depp en *El joven Manos de Tijera*



James Mason y F. J. McCormick en *Larga es la noche*



Sean Connery en *El hombre que sería rey*

Boccaccio 70



Ver un film en episodios obliga a caer en varios preconceptos: a) reiterar el término "desparejo" como posible calificación, b) entender que, salvo casos puntuales, los directores fueron invitados a participar por un productor o bajo una idea común elaborada de antemano y c) concluir que ninguna de estas breves historias sintetizan lo más recordable de cada realizador.

Acaso *La ricotta* de Pasolini, incluido en *Rogopag*, pueda jugar como única excepción. Al mismo tiempo, enfrentarse con una película de sketches ofrece una serie de posibilidades para pasarla lo mejor posible: 1) disfrutarlos como si se estuvieran leyendo cuentos, 2) una vez terminados, quedarse con el recuerdo de los mejores y 3) no ver ningún film en episodios. *Boccaccio 70* reúne los seis puntos anteriores, además de conformar una maratón visual para llegar a una visión completa. Son más de tres horas que por momentos parecen más de diez al haberse agregado *Renzo y Luciana* de Mario Monicelli, capítulo que el jerarca Carlo Ponti descartara en un principio para su difusión al exterior. Sin embargo, *Boccaccio 70* tiene la particularidad de registrar una época determinada del cine italiano pautada, por un lado, por la confirmada separación del neorrealismo por parte de Fellini y Visconti y, en franca oposición, por la visible decadencia del movimiento y de Vittorio De Sica, tal vez su autor más representativo.

Las tentaciones del Dr. Antonio agrupa las clásicas obsesiones de Fellini, junto a uno de los temas que más le interesan: las diferencias entre lo insignificante (el moralista Antonio) y lo sobrenatural (Anita Ekberg, primero un afiche publicitario y luego una mujer-gigante de carne y hueso). Como siempre ocurre en Fellini, el movimiento dentro del plano es constante y la simultaneidad registra varias acciones al mismo tiempo. Siempre desde la puesta

Italia, 1961, dirigida por F. Fellini, L. Visconti, V. De Sica y M. Monicelli, con Anita Ekberg, Sophia Loren y Romy Schneider.

del autor, como ocurre en la escena jugada en la plaza donde Antonio recita un discurso a los boy-scouts mientras detrás suyo aparecen las primeras partes del cartel. Primero los pies, luego las piernas, más tarde el cuerpo y, finalmente, el rostro de Anita. Esta idea de la inmensidad en la mujer felliniana converge en la "real" aparición de la actriz, quien no interpreta un personaje sino que actúa como un ícono de aquellos años. En esos momentos, el episodio de Fellini roza las constantes del género fantástico.

El capítulo de Visconti es una ejemplar muestra de narración en un solo ambiente y en una sola secuencia. *El trabajo* sintetiza la trama en un diálogo interminable, falsamente teatral, según la elección en la puesta del regisseur Visconti. Una abundancia de textos solamente engañosa que deja contemplar la cantidad de detalles por el seguimiento de la cámara. *El trabajo* conjuga una vertiente documentalística sobre Romy Schneider (¿quién dijo que Visconti no sabía filmar rostros femeninos?) con un equilibrio sobre la representación teatral (los mayordomos ordenan el escenario como si se tratara de un entreacto) para, finalmente, alcanzar un acabado perfecto en su resolución visual, donde un primer plano de la condesa Poupeé informa más que una explicación verbal. Visconti encierra en una habitación al matrimonio aristocrático, sustentándose en una cámara-investigadora que acompaña el crecimiento dramático del relato.

Sin dudas, el mejor episodio de *Boccaccio 70*.

Si Fellini tenía al afiche Ekberg y Visconti documentaba el llanto de Romy Schneider, Vittorio De Sica en *La rifa* contó con las carnes exportables de Sophia Loren. El sketch entrega la cara demacrada del neorrealismo, perimido su valor estético de años anteriores, y ahora sólo limitado como postal turística para el exterior. Había pasado más de una década desde *Ladrón de bicicletas* y *Milagro en Milán*, y De Sica empezaba a divagar en las consideraciones burguesas del movimiento. En *La rifa* sólo quedan las costuras del neorrealismo: desfiles, procesiones, insoportables canciones, personajes que avanzan en grupos, el cha-cha-cha como melodía musical fechada, una cita visible a *Ladrones...* y la arqueológica utilización del "zoom". El episodio resume las concesiones de estos particulares films "cooperativos". El neorrealismo jamás limitaba su interés a una figura protagonista. En *La rifa*, la historia pasa absolutamente por Sophia Loren y su anatomía vestida de rojo, comiendo sandía y sacándose la ropa hasta donde lo permitiera su productor-esposo.

En cuanto a *Renzo y Luciana*, aunque sea una sola vez, habría que darle la razón a Carlo Ponti. ■

Gustavo J. Castagna

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

American Me

Hace muchos años, un productor de Hollywood dijo el célebre: "Cuando quiero un mensaje, voy a la Western Union y pongo un telegrama". En el transcurso de esos años, el monopolio de los mensajes fue quedando en manos de la Western Union y desapareciendo de las pantallas de cine. Todo el mundo parece convencido de que cuanto más se acerca una película al mensaje, más se aleja del arte. *American Me* es absolutamente didáctica. El mensaje es el siguiente: "No hay esperanza para los mejicanos de Estados Unidos mientras crean en la delincuencia organizada". En *Con ganas de triunfar*, Edward James Olmos anticipaba esa faceta didáctica interpretando a un profesor de matemática que convencía a sus alumnos de que ponerse a estudiar era su única esperanza en la vida. Aquí hace de Santana, un jefe de la mafia chicana del Este de Los Angeles que comprende demasiado tarde que su aprendizaje carcelario lo preparó para un mundo de poder y de violencia que le ocultó la vida. Pero mientras su película anterior era casi un cuento de hadas, ésta es sórdida como pocas. La demostración de la incompetencia vital del personaje es una escena en la que se alternan planos de la primera relación sexual de Santana con una mujer con otros de la violación a un preso que él ha ordenado y que transcurre simultáneamente. La secuencia de la cárcel termina con un asesinato y la otra con la evidencia de que Santana sólo puede satisfacerse penetrando analmente a la mujer con violencia, que es todo lo que sabe en la materia. La mujer le dirá después: "Eso es todo lo que sabés hacer y los chicos del barrio crecen admirándote". Pero Santana es un gangster reflexivo. Se ablandará, error fatal, pero no perderá su dimensión heroica, como Cagney en *Angeles con la cara sucia* (Curtiz, 1938), que aceptaba fingir temor ante la muerte para mantener a la pandilla en el buen camino. Pero, por suerte, *American Me* está muy lejos de la moraleja oficialista de Curtiz. Se parece más bien a *Los dueños de la calle* (Singleton, 1990), en la descripción de otra comunidad de Los Angeles castigada por el racismo y la pobreza. Pero no se parece del todo. Lo que distingue a Olmos es la cercanía y el cariño con la que mira su comunidad. Una cercanía que Singleton apenas roza y que Spike Lee ni siquiera intenta, en su apuesta por triunfar como ídolo de los medios. Esa cercanía se manifiesta en el cuidado para reproducir un lenguaje que mezcla el inglés y el castellano, con frases en verso, un lunfardo que se ostenta orgullosamente a lo largo de toda la película. Pero, sobre todo, en una descripción del barrio que rara vez se

INTERMEZZO

Música, libros, cine y teatro

Martes y jueves 13 a 14 hs.

Radio Cultura FM 97.9 MHZ

EE.UU., 1991, dirigida por Edward James Olmos, con Edward James Olmos, William Forsythe, Pepe Serna y Evelina Fernández.

aleja de los primeros planos, como si todo se mirara desde adentro y la narración fuera parte de lo narrado. El mensaje se transforma así en un susurro o una confidencia, en un diálogo en la intimidad de una cultura. Esto distingue a *American Me* de la tradición iniciada con *El padrino*. Con todas sus referencias étnicas, la saga de los Corleone no deja de ser una tragedia americana. Cuando Santana y su socio desafían al mafioso italiano que arregla el jardín —como Marlon Brando, en su casa opulenta—, la imagen muestra el contraste entre ambas realidades y grita un telegrama que la Western Union no está acostumbrada a transmitir: "Muchachos, esto no es para nosotros". Una música rara para el oído de los gringos, acostumbrados a que las películas étnicas sean versiones subalternas de las *career movies*: esas fábulas en las que se relata la ascensión de un marginal hacia las cumbres del sueño americano. ■



Edward James Olmos

Quintín

**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, jueves 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 - 6° P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. Prov. 953-3948

Tres hijos del diablo *Three Godfathers*

"Mi nombre es John Ford y hago westerns."

3 padrinos es una joyita, una película formidable pero una obra menor dentro de la descomunal filmografía del Monument Valley del cine. Desmerece si la comparamos con *Wagonmaster*, *Liberty Valance*, *Quiet Man*, *Searchers*, *Viñas de ira*, *She Wore a Yellow Ribbon*, *Pasión de los fuertes*, *Hombres de mar*, *El último hurra*, *Drums Along the Mohawk* y *Donovan's Reef*, sólo algunos de mis Fords favoritos. En cambio, brilla de eternidad si la comparamos con las anémicas, descreídas, descentradas y pretensiosas iconografías que el cine ofreció en los últimos 30 años. Ni qué hablar si sus ecos o latidos son confrontados a la contaminante basura visual que la suicida cultura tecnoindustrial segrega hoy. Degradada, ella.

Sólo un genio como Ford pudo conducirnos —como sabio baqueano— por la floja cuerda (sin red) tendida sobre los terrenos pantanosos y ciénagas del *kitsch* confesional y alegórico, estilo estampita sacra o cromo y emocionarnos con su maravillosa humanidad y sabiduría de la vida y el cine. Esta versión de los Reyes Magos ya había sido interpretada por el propio Ford en el mudo, Boleslavski y Wyler, entre muchos otros. Veamos:

Sobrevivencia. Como en casi todos los *westerns* o en la Serie Negra (la narrativa épica del capitalismo salvaje), como en Aldrich, Prelorán, Herzog o Mann —a esta altura, el único: Anthony— *Tres padrinos* trata de la lucha por la sobrevivencia, el verdadero "tema" eterno y cambiante, más actual que nunca debido al desastre provocado por el complejo tecnoindustrial. Como el viento del desierto, se lleva la cháchara de boludeces teóricas. Ford es un artista católico heterodoxo, pariente cercano de Cardenal, Coppola, Scorsese y Greene.

Ética de caballeros. Como en *Borges & Keaton*. Ward Bond (el comisario) persigue a Wayne obsesivamente. Uno de sus objetivos es jugar con él al ajedrez. Aprenderá a odiarlo, putearlo y respetarlo. Logrará lo que busca. Wayne engayolado jugará ajedrez con Bond a través de los barrotes.

Fantasmas del desierto. Cuando Wayne es azuzado por los espectros de Armendáriz y Carey Jr. para que no se abandone a la muerte, aparece toda la épica fordiana y los ecos que esto tuvo en su discípulo nipón, Kurosawa. El *western* nunca entró en el circuito culturoso. Este acompañamiento de nuestros fantasmas es considerado culturalmente como integrando —de manera natural— la realidad tanto en Japón como en Irlanda. Ford lleva la misma sangre de Joyce, Synge, O'Casey (*El soñador rebelde*), el espiritista Yeats (seguidor de Madame Blavatzky) y los mitos celtas. Shakespeare tuvo mejor prensa. Hacer cine es contribuir a una cabalgata (fantástica) de fantasmas. El cine es una sesión de espiritismo.

Ley y realidad: la lima en el pastel. Un conflicto fundamental en Ford. Los personajes no viven en limbos ideales o teóricos. El poeta muestra las contradicciones entre las leyes, los códigos escritos y la realidad vital, múltiple y cambiante. El sentido común, como decía Thomas Paine. El final de *3 padrinos* es ejemplar: después de que Wayne es enjuiciado y enviado a una cárcel de otra ciudad, asistimos a un verdadero festival-despedida con banda de música y lágrimas. Su amada esperanzada (Dorothy Ford) le regala

EE.UU, 1948, dirigida por John Ford, con John Wayne, Pedro Armendáriz, Harry Carey Jr. y Ward Bond.

un pastel con una lima adentro. Todos sabemos que Robert Marmaduke Sangster Hightower ha cambiado su vida *on the road-movie* y no merece estar preso. Le dan la llave para su libertad. Ford es un poeta-artista clásico, se mueve y mueve a sus personajes dentro de pautas culturales. No es un asocial ni un *outsider*. Héroes y antihéroes, funcionarios y fugitivos se mueven dentro de códigos éticos y sociales. Respeto a la ley, realidad y *common sense*, humor y sentido de la fiesta, ocupan sus lugares y chocan, produciendo la luz estelar que, dicen, guía a los magos.

Libro. Biblia. El viento sobre las hojas. El gran punto discutible o débil del film, igual trascendido por el maestro a fuerza de credibilidad poética-artística. Ford remarca y subraya la condición Reyes Magos bíblica pasando de la metáfora a la alegoría. Esto parece la concesión de querer "explicarlo todo" y "no dejar dudas" de un artista *democrático* a una audiencia de ignorantes. Cuando el maestro recurre explícitamente a la Biblia señalando el camino, parece caer en el literalismo más didáctico. Se produce, entonces, una lucha curiosa entre la densidad dramática (viva, fuerte, sentida) y los cromos de catecismo alegórico y literal. El comienzo y fin del film avienta estas fallas.

Una escena. La llegada de los 3 ladrones a la casa de Ward Bond es un resumen de todo el cine fordiano. La conversación pasa por las formas de preparar el café, el *identi-kit* de los buscados hecho por Mae Marsh, el cultivo de rosas, chistes sobre los nombres del comisario ("Sweet" y Pearl), una palmada en el trasero de Mae Marsh (una de las musas de Griffith), etc. Tensión, humor, belleza y presentación de caracteres. El cierre de la secuencia es el cine: el trío va a partir y comienza a despedirse. Bond, que estaba arreglando las rosas de su jardín, se pone el saco para despedir a los forasteros. Al hacerlo aparece sobre su casaca la insignia de *sheriff*. La ceja de Pedro Armendáriz sube, más sorprendido que nunca. Todo esto sin que se diga una palabra. ■

Tarruella



Codicia
Greed

EE.UU., 1923, dirigida por Erich von Stroheim, con Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt, Chester Conklin y Dale Fuller.

El oro de Stroheim. Uno de los proyectos soñados por Sergei Eisenstein al inicio de su primera estada en América era la adaptación de *L'Or*, la novela de Blaise Cendrars. La película se iba a llamar *El oro de Sutter*, en alusión al pionero que descubrió el oro en California y posibilitó la fiebre más cinematográfica de toda la historia. Junto a Ivor Montagu y Gregori Alexandrov, Eisenstein escribió un guión que, publicado como libro, es todo lo que queda de aquella empresa. Poco antes, el efecto Sutter posibilitó dos obras maestras, *The Gold Rush*, de Charles Chaplin, y *Greed* (*Codicia*), de Erich von Stroheim.

Erich, el maldito. Von Stroheim, alguna vez calificado como “el Marqués de Sade del cine”, decía descender de la unión de un coronel del Regimiento de Dragones y una dama de compañía de la emperatriz austrohúngara. Había nacido en Viena, hacia 1885, cursado la carrera militar hasta el grado de capitán y recibido varias condecoraciones. Su verdadero nombre, recitaba, era Erich Hans Oswald Carl Maria Stroheim von Nordenwald. Aficionado a las artes, decidió en 1909 cambiar de vida. Viajó como despojado inmigrante a Hollywood, donde ya en 1915 lo encontramos asistiendo a Griffith en la dirección de *The Birth of a Nation*, *Intolerance* y *Hearts of the World*, actuando primero como extra y luego en papeles más definidos, popularizado como “el hombre al que a usted le encantará odiar”.

En 1919 comenzó su carrera directoral, con *Blind Husbands*. Es *Greed* su cima indiscutida. Sus feroces conflictos con los productores —especialmente el encono personal y mutuo con Irving Thalberg— hicieron de von Stroheim una leyenda viviente. En 1928 dejó de dirigir, y siguió actuando casi hasta su muerte en Francia, hacia 1957. Años más tarde, el historiador Denis Marion, trabajando sobre su biografía, fue a Viena a examinar documentación sobre el cineasta. Nacido efectivamente en la fecha declarada, los papeles indicaban que Erich Oswald Stroheim pertenecía a la comunidad judía de Viena, hijo de Benno Stroheim, sombrerero de profesión. Había abandonado su ciudad natal en noviembre de 1908. A muchos se les vino abajo la creencia en un cínico aristócrata y devoto católico. Para otros, la comprobación de la impostura no hizo más que reforzar la eficacia y fascinación del mito.

Von Stroheim como precursor. Localizada durante largo tiempo en lo que alguna vez Bazin definiera como un “infierno del cine”, la obra de von S. ha ejercido una influencia que trasciende la audacia temática y la violencia en la ficción. La verdadera revolución stroheimiana radica en el giro rotundo que imprimiera en los 20 a la puesta en escena, aprovechando el montaje analítico perfeccionado por Griffith, y alternándolo con secuencias donde la duración del plano y su estructuración *en profundidad* anticipan en más de una década la planificación de un Renoir, un Wyler o un Welles. En su monumental *Estética y psicología del cine*, Jean Mitry se apasiona especialmente con *Codicia*. Luego de calificarla como narración dionisiaca —multiforme, que sigue a los acontecimientos en lugar de organizarlos— destaca su huida de la elipsis, la impresión de la duración de los hechos, su *espesor temporal*. El registro implacable de las transformaciones, del declive que padecen sus personajes.

El naturalismo de von Stroheim. Generalmente se hace referencia a von Stroheim como el mayor naturalista de la

historia del cine. No es precisamente el realismo —a pesar del entusiasmo de Mitry— lo que impera en sus ficciones, sino una percepción que de aguda bordea lo alucinatorio. Escribiendo sobre von S., Deleuze especifica que “el naturalismo no se opone al realismo, sino que por el contrario acentúa sus trazos prolongándolos en un surrealismo particular”. Quien dice naturalismo en literatura dice Emile Zola, cuyo proyecto era aplicar la medicina experimental de Claude Bernard a sus personajes de ficción. En varios países tuvo sus epígonos, Cambaceres en nuestros pagos, Frank Norris —el autor de *Mc Teague*, fuente literaria de *Codicia*— en los Estados Unidos. El del naturalismo es un tiempo inexorable: el de la cuesta abajo, regulada por leyes inapelables, en última instancia, fuera de la determinación social. La causa que lleva a los personajes a la perdición es casi biológica; diríase que la llevan *en la sangre*. En *Codicia* es el oro, el dinero, lo que conduce a cada personaje, a través de su infierno privado, al desastre final.

El esplendor de la caída. Von Stroheim fue pensado, entrados los 50, como pionero de cierta tendencia del cine entonces “moderno” al fluir de los hechos dentro de los planos. Emparentado en ese aspecto y en el magistral manejo de luces y sombras con Murnau, presenta sin embargo una diferencia fundamental con el gran romántico. En von Stroheim, la degradación de los personajes no se iguala a un descenso hacia la oscuridad, sino que ve a la última abyección como algo *expuesto*, y por ello fascinante, a la más tórrida luz del mediodía. Como el inolvidable tramo final de *Codicia*, con la lucha a muerte entre Mc Teague y Marcus en el Valle de la Muerte.

Avaricia y sus avatares. En alguna oportunidad Truffaut recordó que von Stroheim poseía en su vida cotidiana —según abundantes testimonios— un singular hábito. Era incapaz de sintetizar. Por ejemplo, si algo interesante le había ocurrido minutos antes de llegar a una reunión, y se disponía a contarle, arrancaba desde lo primero que le había pasado a la mañana, o mejor, unos días antes. La cuestión es que para llegar al punto preciso, sus interlocutores debían atravesar acaso horas de un largo relato, prolífico en detalles significativos, donde todo estaba encadenado, justificado, era *necesario*. El mismo lo admitió, estaba poseído por lo que llamaba la “locura del detalle”. Pues bien, esta vocación por lo digresivo, por la extensión del relato, quedó plasmada en *Codicia*, cuya extensión original era de ocho horas y debía constar de dos partes. Jamás —como ya se habrá sospechado— fue editada. En la Cinemateca Francesa se conservaba, hacia los 60, una copia de 3 horas 20 minutos. La duración fue decreciendo: la copia circulante en video (acondicionada por la corporación Turner) cuenta con 2 horas y veinte. No obstante, permanece poderosa. Un renglón aparte merece la partitura de Carl Davis que sonoriza el film, acaso una de las más brillantes de la vasta operación de rescate emprendida desde el video para con los clásicos del período mudo. Un dato para el final: dice el memorioso Mitry que en aquella copia parisina, Mc Teague arrastraba el cadáver esposado de Marcus a través del Death Valley, durante varios kilómetros e inacabables minutos, hasta caer exhausto mientras esperaba la muerte aliviadora. ■

Eduardo Russo

Nosferatu, el vampiro de la noche
Nosferatu: Phantom der Nacht

Cuando Friedrich Wilhelm Murnau parió el primer vampiro cinematográfico (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), el mito del conde Drácula era todavía carne fresca. Lo precedían cuatro o cinco historias literarias, la más famosa (*Drácula*) firmada por Bram Stoker en 1897. Con su film, Murnau entró en la historia grande de lo que se conoce por expresionismo germano. Y más también. El contrapunto casi permanente de luces durísimas con sus respectivas sombras, los encuadres pictóricamente impecables, la elección del siniestro monigote Max Schreck para el rol de chupasangre hicieron de la cinta una de las piezas más preciadas de todo el cine mudo. Vista hoy, la película impone del principio al fin un espectral silencio, se deja seguir sin agobiar y saca partido de cierto deterioro material (hay muchas rayas en la copia) que se traduce en aura de berretín de culto añejo.

De Murnau en adelante, los realizadores la emprendieron con más de dos treintenas de versiones draculianas. La de Werner Herzog, estrenada en 1979, no esconde la intención de homenajear a FWM. El resultado argumental es, en efecto, una reedición paso por paso del periplo primigenio. Se intentó sin éxito filmar en las mismas locaciones, pero los parajes elegidos son bastante similares a los que utilizó su antecesor.

El prolífico arsenal de Nosferatus filmicos registra monstruos naturalistas, satíricos, expresionistas, grotescos. El que compone Klaus Kinski (junto a WH en *Aguirre, Woyzeck y Fitzcarraldo*) es un vampiro romántico. Físicamente, está lejos de las aberraciones con que acostumbra presentar el gore a sus engendros. Mantiene, sí, la pelada que lucía Schreck, las uñas largas y la capa negra que lo envaina. Curiosamente, trocó los clásicos caninos acollmillados por unos incisivos centrales de gran porte, y algo desafilados. En esto remite al monstruo de *Las brujas de Salem (Salem's Lot, T. Hooper, 1981)* y, más levemente, al amigo de esta revista Bobby Flores.

Nosferatu/Kinski se queja, una y otra vez, de su sempiterna condición. Lo oprime el ominoso derrotero que lo enfrenta, siglo tras siglo, a las mismas cosas inútiles. Compara el tiempo con "un abismo profundo como mil noches", maldice no poder envejecer y suelta, a este respecto, una cantidad de parrafadas escritas con gran tino literario (Ken Russell, algo salido de madre, retoma la yunta pluma ilustre + imágenes fantásticas en *Gothic*). Este vampiro es emblemático, toda vez que eleva la inmortalidad al rango irreversible y verdugueante que representó siempre la muerte para cualquier terrestre, y tiende así un original puente de identificación hacia los espectadores. Pero esa carga conceptual se potencia extraordinariamente —se pone en movimiento— en cada dentellada del vampiro. Lejos del lugar común, éste no se abalanza brutalmente sobre sus víctimas: su arremetida es resignada y profundamente melancólica, como corresponde a una criatura atormentada, no deseosa de vivir pero entregada, en su impotencia, a la adicción sangrienta que es lo único que palpita en su interior. Esta caracterización ubica al personaje por encima de la mayor parte de los Dráculas filmicos, abonados a una fiera desafortada que agota su significación en la inmediatez del

Alemania, 1978, dirigida por Werner Herzog, con Klaus Kinski e Isabelle Adjani.

gesto. El problema con nuestro chupasangre es que su dimensión poética, un hallazgo en sí, se digiere desde la platea en unos pocos minutos, y el film comienza a reclamar más combustible. En términos argumentales, la situación que favoreció a Murnau se vuelve contra Herzog. Hoy el mito draculiano, y aun su letra chica, es conocido por cualquier mortal: hombre bueno —aquí Johnathan Harker— que contra los presagios de su cónyuge viaja a Transilvania para cerrar un trato comercial/Castillo truculento con extraño conde adentro/Encerrona de Johnathan en el castillo, confusión mental, comezón en el gañote/El conde se traslada a la ciudad, comienzo de las muertes misteriosas. Esta progresión calca todas las etapas del mito clásico. En una vuelta de tuerca, sobre el final, doña Harker (una Isabelle Adjani de lo más *amorticiada*) se entrega a Nosferatu para salvar a su marido, contrapesando el romanticismo non sancto del vampiro con el suyo, que es puro y casto. Pero la esencia de esta historia se conoce de antemano. Al verla una vez más, se impone la extraña sensación de estar refrescando la memoria, y eso no es bueno para un relato de suspenso. La escenografía, la fotografía y los encuadres parecen dispuestos para ambientar cada eslabón de la cadena y, una vez cumplida esa función, se desvanecen. La dinámica es correcta, pero induce la impresión de que se trata de una puesta dividida en actos. Herzog no se toma tiempo para el *tratamiento personalizado* del asunto, que es lo que separa a un verdadero autor de todo el resto (él lo demostró sobradamente con *Aguirre* y *Kaspar Hauser*). Aquí, la literalidad del mito, a la manera del *film d'art*, obstruye la carga emocional de las imágenes. No hay en este film aporte comparable a la feliz caracterización de Kinski, que permanece como el único genuino, cada vez más pequeño en el conjunto.

Frente al de Murnau, que estaba en ByN, este *Nosferatu* pierde fuerza fotográfica con un colorido que suaviza los contrastes. En realidad, la versión que nos ocupa parece aconsejable para repasar, en plan didáctico, los sucesos que congelan una leyenda centenaria. Para presenciarla viva, recreada, merece verse *Cuando cae la oscuridad*, joya reciente de Kathryn Bigelow. Lance Henrikssen y elenco encarnan a una patota de punks-cowboys-vampiros montados en un *van* sellado a prueba de la luz solar. Son tipos románticos, se enamoran y arremeten sin piedad contra mercaderes, policías y padres de familia. ■

Guillermo Ravaschino

Video del Angel

Las novedades más interesantes y los clásicos

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

Reservas y entregas a domicilio

La noche *La notte*

Italia, 1961, dirigida por Michelangelo Antonioni,
con Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau.

La noche, versión nostálgico consecuente

Fue allá en los 60 cuando comenzaban a escribirse capítulos críticos sobre la obra de Antonioni, que en el festival de Cannes del 60 desconcertara con *La aventura*, su sexto largometraje. Este film que abría una trilogía sobre el llamado “vacío existencial”, que iba a ser continuado por *La noche* y *El eclipse*, atentaba contra la misma unidad del argumento de la trama, disolvía a la figura del personaje y colocaba a la historia misma, a los acontecimientos, en un continuo fuera de campo. En ese mismo festival *La dolce vita* provocaba una agitada reacción, particularmente en los sectores más conservadores y una nota del mismo Antonioni, que precedía a la exhibición de *La aventura*, pasó a ser un detonante en cadena: “Porque, lo repito, nos servimos de una moral envejecida, de mitos caducos, de antiguos convencionalismos. Y lo hacemos con plena conciencia. Entonces, ¿por qué respetamos una moral así?”. En aquellos días, en torno de la obra de Antonioni, modelada en las canteras de la literatura de Cesare Pavese y en consonancia con la última novela de Moravia, sobre el hastío de la alta burguesía, el mundo de la cultura se dividía entre un “Antonioni sí” frente a un “no Antonioni” y hasta su apellido fue usado peyorativamente para indicar, según algunos, que allí no pasaba nada.

El nombre de Antonioni, sus personajes, el título de sus films responden a una simple construcción nominal que, en la trilogía citada *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*, enlazan azarosamente un acontecimiento que no tendrá respuesta, un momento del día que recoge la convergencia de sujetos frustrados, un factor astral que oculta. Su cine pasó a ser un fuerte referente en el ámbito intelectual y su obra fue motivo de una creciente bibliografía.

Hoy, a tantos años de un Antonioni en una pantalla, finalmente podemos ver en video *La noche*, su film del 61 que cubre una narración de dieciocho horas en la vida de una pareja que, de pronto, descubre que ya nada tiene que decirse a lo largo de 122 minutos, tiempo que permite aquilatar cada instante en una exploración del propio tiempo interior.

¿Qué se cuenta en este film que al igual que *La aventura* tanta polémica despertó? ¿Qué presenta esta historia a través de estos personajes que no pueden ni siquiera hablarse de frente? ¿Cuál es el itinerario que se va trazando, que rompe con un ordenamiento previo de acciones, que desajusta la posición del espectador en la butaca? ¿Qué pasa con ellos? ¿Qué pasará luego?

Desde las primeras imágenes que descienden del rascacielos Pirelli de Milán, y que refleja en sus ventanas imágenes de la gran ciudad desierto rojo, ciudad-desierto de sujetos anónimos en la simbología de su autor, Antonioni enfatiza y subraya la noción de un espacio vacío, una de las grandes figuras de su filmografía. Inmediatamente, una pareja, Giovanni y Lidia, descienden de un auto frente a un sanatorio donde agoniza Tommaso, un amigo, un gran escritor cuya dolencia sólo es atenuada por la morfina. Entre Giovanni y Lidia no media palabra alguna, ni siquiera el cruce de una mirada. Ante ellos, el enfermo en situación límite, consciente de sus últimas horas, y un repetido grito al proferir un “¿Qué debo hacer?”.

Ya están dadas las premisas sobre las cuales se da la construcción geométrica de *La noche*. Todo el film se va construyendo frente a nosotros en largas secuencias que

enmarcan parcialmente al personaje en ámbitos y superficies que lo ubican como un punto aislado y que en ciertas oportunidades son mostrados antes que él. Antonioni necesita expresar estas distancias y lograr con *La noche* uno de sus films más abstractos. La dificultad de amar y ser amado detiene y congela el instante, lo suspende en una sucesión de tiempos muertos que nos hablan sobre la profunda naturaleza interior del mismo tiempo. Los personajes se muestran fragmentariamente, como siluetas, como un nombre que se repite en su prolongado eco sin que nadie pueda escucharlo.

En el mundo de los films de Antonioni, son las mujeres las que pueden, si es que pueden, mover a una reacción. En *La noche* será Lidia quien intente un nuevo acercamiento, llevando con ella una carta que sería leída en la secuencia final, ya al amanecer, ante la mirada inexpresiva de su marido. Había sido Lidia, horas antes, quien había invitado a Giovanni (notable Mastroianni) a redescubrir el asombro ante unos niños que hablaban del viaje a la luna y ensayaban juegos de pirotecnia. Y ella misma había rechazado a un amante ocasional ante tanta ausencia de afecto.

Antonioni renuncia a una conexión premeditada de los hechos y permite que su cámara explore lo que se mueve en una fracción de tiempo. Ensayo nuevas maneras para traducir esto y, a través de la reflexión de Giovanni sobre cómo escribir aquello que ya tiene en mente, hace suyo este pensamiento de búsqueda. En algunos casos, la toma directa casi documental sorprende a los personajes; en otros, se coloca tan afuera del acontecimiento que no alcanza a individualizarlos.

En *La noche* está planteada la destrucción del “nosotros”, cada espacio privado es uno más y en tal caso, al final del camino, sobre el comienzo del otro día, cabe, en ciertos casos, un sentimiento de piedad.

El cine de Antonioni provoca desazón, la misma angustia que sienten sus personajes, pero tal vez este “pesimismo activo” empujado por la apatía y la indiferencia, por ese malestar de la burguesía, lleve a algunos de sus personajes hacia una cierta toma de conciencia que le imprime movimiento a esas figuras de ese paisaje hasta dotarlo de sentido al nombrarlo.

“¿Qué es lo que usted ha querido decir? He aquí la pregunta que me hacen corrientemente”, solía comentar Antonioni. Y ciertamente ese grado de incertidumbre es el que adquiere el mismo valor de una pregunta retórica que se prolonga más allá de cada personaje, ya que la resolución de sus films muestra por lo general un movimiento de cámara que sigue buscando, como en el final de *La noche*, más allá del violento y urgente arrebató de Giovanni hacia Lidia, al amanecer en el jardín de la señorial villa.

En *La noche*, film que hoy vuelvo a admirar y mucho más por los años que han pasado, por la bibliografía que valoriza su obra, Antonioni se revela ciertamente contra un modo de narrar y se sigue preguntando sobre la relación del artista y del intelectual con su medio; sobre la fragilidad de los sentimientos, sobre una soledad que se enmarca en aburridos “parties” a la manera de los que describe Scott Fitzgerald en sus novelas, uno de los favoritos del director. En su filmografía los vocablos *incomunicados*, *alienación* pasan a primer plano e interrogan desde allí, desde su complejo mecanismo, al espectador, para denunciar el síndrome de una fuerte angustia que, como en Lidia,

transforma en rutina el placentero acto de la lectura, sólo para no aburrirse y para que pase el tiempo. En 1979, Roland Barthes en una larga y sentida nota titulada "Querido Antonioni", expresaba con admiración: "Su actitud es peligrosa puesto que mirar largamente lo que no se ha mandado altera todos los órdenes establecidos, sean los que sean, en la medida en que normalmente el tiempo mismo de la mirada es controlado por la sociedad: de aquí entonces la naturaleza escandalosa de ciertas fotografías y de ciertas películas, cuando la obra escapa de ese control..." ■

Emilio A. Bellon



La noche, versión nostálgico arrepentido

Si algún lector de la revista ha leído con detenimiento nuestra tabla de calificación de los estrenos en video del número pasado, habrá comprobado que *La noche* fue una de las más variadas a la hora del puntaje: los números van del 3 al 9, pasando por toda la escala comprendida entre ellos. Eso me hace pensar que la polémica antonioniana aún hoy repite, sin tanta fogosidad tal vez, lo que en su momento fue una divisoria de aguas dentro del ámbito cinéfilo y crítico. *La noche* data de 1960 y, junto con *La aventura*, *El eclipse* y *El desierto rojo*, forma parte de la famosa tetralogía antonioniana sobre la incomunicación de la pareja burguesa en los laberintos de la ciudad industrial. La acción de *La noche* cubre apenas 24 horas de la vida de Lidia y Giovanni, un matrimonio milanés que está en crisis desde la primera secuencia de la película y lo estará a lo largo de sus lentísimos 122 minutos. El ámbito

en que se desarrolla mayormente la acción (o la falta de ella) es el de un party, muy high, de la más alta burguesía industrial de Milán. Giovanni a su vez es un escritor, un intelectual que acaba de sacar su última novela y que dice hallarse en crisis. Giovanni no necesita decirlo, basta ver la expresión de desagrado y aburrimiento con que pasea por todo el film. Desde el inicio se nos pone sobre aviso de que estamos asistiendo a una suerte de final, cuando en las primeras secuencias la pareja va a visitar a un amigo moribundo a un hospital. Allí, frente a esa vida que se acaba, comienzan a surgir los indicios de que de ahí en más todo irá de mal en peor. Casi sobre el final del party (en donde tanto Lidia como Giovanni intentarán sin éxito el adulterio) Lidia se enterará de la muerte del amigo y ésta será la clave para decirle a Giovanni lo que en los 110 minutos previos había callado.

El Antonioni de este período es el Antonioni existencialista, el crítico de una sociedad que aliena e impide la comunicación entre los seres. Su mirada pasea por entre los espacios vacíos, reflejo del vacío interior de los personajes. La mirada sobre la burguesía es una mirada crítica de un intelectual burgués. Y su exposición cinematográfica es sin lugar a dudas la de un innovador en las turbulentas y por entonces impetuosas aguas del cine italiano que a fines de los 50 intentaba salir de las cada vez más asfixiantes y repetidas fórmulas del neorealismo. Antonioni, como Godard unos años más tarde, iba a dejar una marca esencial en la historia de la narración cinematográfica. La puesta antonioniana dejará su huella en más de una cinematografía. Y como Antonioni hubo sólo uno, los imitadores de este lado del Atlántico se quedarán con el vacío de la huella nomás, al que le sumarán una retórica insoportable. Me refiero —por si no queda claro— a un cierto cine argentino que pululó en la década del 60 (para más datos leer la nota de Gustavo Castagna en *El Amante* N° 6). Ahora bien, la puesta en escena de ese vacío en *La noche* es, hoy por hoy, también redundante. Personajes que recorren ventanales, dando la sensación de peces de acuario, silencios alargados, cuando no ridículos (el paseo de Lidia por los barrios proletarios —búsqueda de la vida "verdadera"— es un ejemplo. ¿A título de qué se asiste a una violenta pelea silenciosa? ¿Por qué no hay gritos ni risas cuando unos niños miran el lanzamiento de unos cohetes en el descampado?), gente que se angustia todo el tiempo en una de las fiestas más aburridas de la historia del cine (uno espera que en algún momento aparezca Peter Sellers para desquiciar un poco el asunto. Pero no sucede). Un año antes que *La noche*, otro cineasta italiano había generado otra polémica. Fellini había creado *La dolce vita*. Allí también un magnífico Mastroianni había sido testigo y protagonista de fiestas interminables de la más alta burguesía italiana. Allí también se fustigaban los vicios y el escapismo de una clase social incapaz de ver su propia degradación moral. Allí había angustia, dolor e incomunicación. Y hasta un suicidio. Pero había también una carnadura, un espacio vital, y un poco de ternura por esas criaturas que han resistido el paso de los años y de las modas. Ver hoy *La noche* y *La dolce vita* es una experiencia interesante, para algunos tal vez dolorosa. Como todo lo que tiene que ver con el tiempo. (Nota: es de esperar que otros Antonionis lejanos y no tanto lleguen al video. Esta opinión, como tantas otras, también tiene que ver con el tiempo.) ■

Alejandro Ricagno

Henry, retrato de un asesino *Henry, Portrait of a Serial Killer*

EE.UU., 1990, dirigida por John McNaughton, con Michael Rooker, Tracy Arnold y Tom Towles.

Scorsese: 1985, hablando de su primera lectura de *A Night in Soho*, que más tarde sería *After Hours*: "La presentación era muy amateur, pero en el buen sentido de la palabra: se presentía un alma". 1990, ve *Henry, Portrait of a Serial Killer*. Le gusta, le impresiona, quiere producir a McNaughton. 1992, produce efectivamente el último film de este director, *Mad Dog and Glory*. Hasta logra que Bobby trabaje en él.

¿Ma per che? Porque *Henry* tiene muchas cosas buenas, hasta diría que algunas son incluso geniales. A saber: *No es "una policial"*, para empezar. La cana prácticamente no existe, no tiene nada que ver con Henry. Es apenas un marco, como un semáforo: un código que él maneja, respetándolo solamente para que no lo jodan y para seguir con lo suyo. *Lo suyo: la muerte*. Para Henry es como comer chocolate: lo llena, pero por un rato, después vuelve a tener hambre. La muerte, en esta película, estuvo y está. Estuvo cuando descubrimos los cuerpos muertos, cuando Henry ya ha pasado. Y está cuando vemos a Henry o a Otis matando. En esos momentos siempre es rápida. McNaughton no la pone en cámara lenta ni la "extrañiza". La muerte es simple, directa, natural. Estuvo, está, y cuando termina la película sabemos que va a seguir estando.

El crimen como una de las bellas artes. Uniendo un poco estos dos items anteriores: entender el código de la policía para que no lo jodan es esquivar el asunto del modus operandi, es no asesinar dos veces de la misma forma, es tener que variar, es —finalmente— estar obligado a ser creativo en sus crímenes. La muerte es el arte que Henry cultiva. Cuando lo vemos matar, lo vemos crear: es terriblemente inspirado al improvisar, es —en lo suyo— genial. De Quincey decía algo así como que el crimen es un arte y la policía es la crítica.

No tiene una historia única. Richard Fire, coguionista con McNaughton, dice que el film es "una semana en la vida de un asesino psicópata, que no comienza exactamente al principio ni termina exactamente al final". Hay un par de temas que se dan a partir de las relaciones Henry-Otis y Henry-Becky, pero no una única e inflexible estructura madre, que a lo que siempre lleva es a una moraleja (o por lo menos a una conclusión) única e inflexible.

La letra con sangre entra. La relación Henry-Otis va más allá de la amistad, son el Maestro y el Discípulo. Henry le enseña su arte con paciencia, con orgullo casi. Otis aprende, y le gusta (es fantástico lo que hacen Maestro y Discípulo con la cámara de video: lo mismo que las personas comunes pero en lo suyo). Llega lógicamente el momento en que el Discípulo quiere el lugar del Maestro, quiere tener lo que el Maestro tiene: Becky. Otis ya creía poder igualar e incluso superar a Henry, pero un momento antes de morir, las diferencias (se podría decir que literalmente) le saltarán a la vista.

Henry-Becky, el amor... ¡Por fin una película en la que el amor no le cambia la vida a nadie!

Bajísimo presupuesto. Filmada en 28 días, en Chicago y alrededores y en 16 mm. Como no tenía demasiados dólares, McNaughton tuvo que improvisar constantemente. Pero en el producto final se ve que siempre, en cada parte, en cada momento del film, sabía lo que quería y tenía ideas, dos cosas siempre deseables en un director pero no muy corrientes.

¿Que qué quiero decir cuando digo ideas? Que, sabiendo lo que quería, se sentó a expresarse la cabeza pensando cómo

mostrarlo él. Entonces surgen cosas como: el uso permanente del teleobjetivo, que aplasta la imagen, ahoga a los personajes. O los diferentes tratamientos visuales que le da al tema del video. O el uso del sonido (que merecería un párrafo aparte): desde momentos en los que es coprotagonista, por ejemplo cuando la muerte estuvo se escucha el asesinato; y hasta en detalles, por ejemplo cuando Otis pasa cuadro por cuadro el video, usa ese ritmo para enrarecer el clima.

Pero siempre hay un pero. En este caso dos.

Los dos problemas: Jarmusch y Freud

Jim: Se nota que McNaughton quedó impresionado cuando vio *Stranger than Paradise*, estrenada a principios del 85 (año en que escribirían *Henry* con Fire para filmarla en el 86). Se nota que lo impresionaron particularmente el uso del tiempo muerto y las conversaciones banales. Se nota que lo quiso hacer él mismo en *Henry*, y se nota que no le salió.

Sigmund: Hubo un tiempo en que la estupidez en las películas residía en sus discursos estúpidamente moralizantes (aquellos de los buenos buenísimos y los malos malísimos). A partir de eso, cualquier matiz, cualquier innovación era signo de inteligencia, sutileza o por lo menos no ingenuidad. En 1945, el maestro Hitchcock filma *Spellbound*, el primer film de psicoanálisis. Terriblemente avanzado para la época (incluso Dalí colaboró en el film), sir Alfred tomaba partido por la Teoría Psicoanalítica. Los tiempos han cambiado, y en esta época esta Teoría está ya incorporada en nuestra cultura. Demasiado incorporada como para seguir usándola como elemento fuerte en un film. Lo que quiero decir es que en esta época lo moralizante ya está superado, pero la justificación-por-lo-que-le-sucedió-cuando-niño es la nueva estupidez.

Scorsese (lo que se dice un final cíclico):

1981, enero, una entrevista:

"Al suprimir la juventud de La Motta, privó usted a su personaje de ciertas 'circunstancias atenuantes'. Se hizo más opaco, como se hizo más difusa su condición de ser culpable, su certeza de que Dios lo castigaba por el mal que había hecho y, sobre todo, por el asesinato impune del corredor de apuestas.

Y tenía razón, ¿no? Esa culpabilidad, entiéndalo, no nace de un acto preciso, es consustancial al personaje. Si has heredado esa culpabilidad desde el nacimiento, ¿qué posibilidad tienes de librarte de ella? Si en lo más profundo de tu ser estás convencido de tu falta de dignidad —como yo lo estaba y posiblemente lo siga estando—, ¿qué hacer? Estás condenado, ¿no?

Podríamos haber vuelto a hacer *Forja de hombres*.

En cierto momento jugamos con esa idea, antes de decidir que no era realmente importante describir los comienzos de Jake. Está allí, hace lo que tiene que hacer, eso es todo. Tienen que aceptarlo tal como es. ¿No lo cree así? ¡Peor para usted! Gracias por haber venido. No estoy resentido. Haría mejor en dejar la escuela e ir a ver *Moonraker*. Gracias y hasta luego. ¡He tenido que escuchar tantas chorradas!" ■

(Las citas fueron extraídas de *Conversaciones con Martin Scorsese*, Plot Ediciones S. A., 1987.)

Fernando Santamarina

Cenizas y diamantes *Popiol i diament*

Para algunos el cine polaco es un trago no muy agradable de pasar. En el otro extremo, otros sostienen que es el único cine que vale la pena ver. Por lo menos, el cine que a principios de los 60 empezaba a tomar fuerza en las manos de los recién graduados de las famosas escuelas de Lodz o Cracovia. Andrzej Wajda fue uno de ellos y en 1957 se llevó un premio especial del Jurado del Festival de Cannes, junto con el interés mundial que despertó su segundo largometraje, *Kanal* (*La patrulla de la muerte* se llamó por estos pagos). Hoy Wajda ha filmado casi treinta películas y generalmente se lo menciona como el comprometido autor de *El hombre de mármol*, *El hombre de hierro* y *Danton*. Su itinerario cinematográfico ha sido prolífico y polaco. Aun cuando estos últimos años ha filmado en Francia la esquemática *Danton*, o su pálida versión de *Los endemoniados* de Dostoievski. En realidad casi ningún cineasta polaco puede huir de la marca que los diferentes avatares histórico-políticos imprimieron en ese país.

Cenizas y diamantes es una obra maestra clave dentro de esa cinematografía para conocer y comprender el pensamiento de una generación que tenía veinte años durante la guerra y que no conoció otra vida que la de los sobrevivientes. Basándose en una novela del escritor Jerzy Andrzejewski, Wajda da nacimiento a un primer antihéroe del cine polaco: el joven Maciek, una extraordinaria composición de Zbigniew Cybulski, suerte de James Dean mucho más que al Este del paraíso. En realidad, él es un sobreviviente del infierno. La acción lo muestra el día después de la capitulación alemana. Maciek descansa bucólicamente en una campaña, junto a otro personaje, mayor que él y con una expresión entre expectante y preocupada. Maciek pregunta: "¿A quién esperamos?". El otro le responde: "Al secretario del Partido Comunista". Inmediatamente se oye el ruido de un auto que se acerca. Maciek se levanta y recoge su ametralladora, que hasta entonces había sido ocultada por la toma. Maciek es un militante de derecha cuya misión es la de asesinar al secretario del Partido. La descripción de este personaje nada tiene que ver con la visión maniquea del realismo socialista. Maciek es simbólicamente el primer personaje anticomunista presentado con una profunda convicción, en sus dudas, su idealismo desesperado, la profunda tristeza de sus lentes oscuros. El sólo ha aprendido a matar. "Llevo lentes oscuros en señal de duelo por amar a mi país y no ser correspondido", le dirá a la hermosa muchacha con la que tendrá un corto y triste romance, en esa la última noche de su vida, para luego agregar, casi como una broma: "En Varsovia, pasé mucho tiempo en las cloacas, ésa es la razón". Se refiere al

Polonia, 1958, dirigida por Andrzej Wajda, con Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzanowska, Adam Pawlikowski.

sangriento levantamiento de Varsovia, durante el cual miles de polacos murieron asesinados en manos de los alemanes y los que pudieron huir se refugiaron en las cloacas de la ciudad. Justamente ése era el tema de *Kanal*, anterior película de Wajda. Maciek es entonces el representante de una generación (la misma del realizador) que apenas adolescente tuvo que enfrentarse a los alemanes para liberar a su patria, y ahora ve la promesa de la independencia sucumbir bajo la órbita soviética. Maciek no pertenece a sitio



alguno, más que a sí mismo, no como resultado de un individualismo egoísta, sino como preservación de la propia identidad. Tan compleja como la misma identidad polaca. La historia de las últimas horas de Maciek, de su errado atentado (se equivoca de víctima en la escena inicial), les da al personaje y al film el tiempo de reflexión y espera necesario para el estallido final, trágico, sin salida. Paralelamente, el film muestra toda una serie de personajes tanto de la vieja élite como de la nueva dirigencia que se reparten las migajas del poder al son de una polonesa desafinada. Los personajes van adquiriendo categorías de símbolos sin dejar de ser ellos mismos, personajes reales, contradictorios, vivos. La puesta en escena es deslumbrante (aun en la no muy nítida copia del video) y cada plano está cargado de información. La escena en la iglesia derruida es determinante en ese aspecto. El grito y la huida final de Maciek —pariente del soldadito de Godard— siguen resonando a través de la historia. Del cine. De Polonia. Y de muchos otros lados también. ■

Alejandro Ricagno

Porque lo importante es la imagen



- En Post Producción: – Centro de edición off line (editor inteligente) U-Matic High Band SP serie BVU con Time Code Configuración A/B Roll Generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Cromo Key, Dinamic Tracking y titulación. Consola de audio y 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 con Time Code Unidad Móvil con switcher (configuración estudio)

Talcahuano 638 3º E. Tel.: 49-5979 / 40-9506. FAX (541) 49-5317



King Kong

EE.UU., 1933, dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, con Fay Wray, Bruce Cabot y Robert Armstrong.

Cuentan que alguna vez un grupo de cinéfilos parisinos ofreció a Paul Eluard la presidencia de un cineclub. El poeta aceptó con una condición: que pasaran *King Kong*. Algunos atribuyen la anécdota a Jean Cocteau. El relato hablaba bien, se suponía, de *King Kong*. En realidad, la cosa es al revés; habla bien de Eluard —o Cocteau—. Fue una de las películas preferidas de la *Ecclesia* surrealista, con la bendición del Papa André I, que la consideró ejemplo culminante del *amour fou* por ella preconizado. El loco amor de Kong por la diminuta Ann es el primero —y acaso el mayor— mito *específicamente cinematográfico*, sin fuente en la literatura o las tradiciones orales. Kong nació en, por, y para el cine. Y es luchando por su amor imposible, cayendo una y otra vez del Empire State Building, como se mantiene viviente, creciendo con el paso de los años.

King Kong, o el amor imposible. Hace algunas décadas, psicoanálisis y materialismo dialéctico mediante, ciertos teóricos exhumaron a Kong —siempre vivo en el alma de su pueblo y en los trasnoches televisivos— interpretándolo como una encarnación de impulsos reprimidos, una particular versión del Edipo (el complejo, no la tragedia), una personificación del *crack* económico que puso fin a los rugientes veintes, una premonición —otra más— de la inevitable conflagración mundial... obviando lo esencial: en *King Kong* es de amor de lo que se trata. No precisamente de sexo, como muchos confundieron, ensayando largamente sobre el eros konguiano, como si fuera otra versión de aquel cuento del elefante y la hormiguita. Kong, lejos de incorporarse a la picaresca selvática, es un caballero medieval que lamentablemente no encuentra armadura a su medida, un apasionado promotor del amor cortés. La pulsión konguiana admite desde el inicio la imposibilidad de la unión física.

Por otra parte, la sesuda observación del imbécil de Denham: “No fueron los aviones; fue la bella quien mató a la bestia”, llevó a la inmediata asimilación de la tragedia de Kong al relato popular. Todos se olvidaron que aquí no hay príncipe encantado; el rey enamorado es, sin mediar hechizo, una descomunal bestia. Sin embargo, el amor se instala, y desencadena el drama.

Kong y su familia. Como todo mito, el de *King Kong* presenta un enigma de origen. No se sabe precisamente de dónde viene, ni con quién procrea a su valiente y buenazo hijo —*Son of Kong* (1933), también de E. Schoedsack, con Denham & Cía. volviendo a *Skull Island* a buscar otro mono gigante y encontrándose con Kong Jr., que se sacrifica por amistad (!)—; tampoco se sabe exactamente quién fue su padre cinematográfico. Es una de esas películas que milagrosamente parecen hacer coincidir a numerosos sujetos, configurando un *autor colectivo* difícilmente repetible. Por un lado están Ernest Schoedsack y Merian Cooper, quienes entre 1925 y 1931 fueron brillantes documentalistas: *Grass* (1926), en Irán; *Chang* (1927) en Siam, y *Rango* (1931), filmado en Sumatra, fueron para el dúo aventuras *reales*. No visitaron la Isla Calavera porque, como se sabe, no figura en cualquier mapa. En 1929 hicieron su primera incursión en el argumental, con *The Four Feathers*, donde contaron por vez primera con la atribulada belleza de Fay Wray, la musa de Kong. En un primer momento, contaba Cooper, la idea era hacer una

película en el Africa, sobre gorilas reales. Pero el proyecto era muy costoso en la deprimida industria, y parecía delirante. Entonces se pusieron a fantasear, y pronto sumaron otros al proyecto inicial. Encargaron el guión al novelista Edgar Wallace, quien murió antes de concluirlo, adaptándolo luego Ruth Rose y James Creelman. Entre ellos estaba Willis O'Brien, responsable de la animación de *The Lost World* (basada en el relato de Conan Doyle, hito indiscutido en la historia de los efectos especiales).

Ese sueño llamado King Kong. En un artículo ya célebre —publicado en el número 3 de la legendaria *Midi-Minuit Fantastique*— Jean Bouillet afirmaba: “*King Kong* es, e indudablemente se trata de un caso único en la historia del cine, un sueño filmado íntegramente”. Los primeros bocetos de Willis O'Brien partieron de sus sueños: Kong golpeándose el pecho, impresionando a la amada a sus pies. Kong en lo alto del mayor edificio de Nueva York, combatiendo a los aeroplanos. Y la tal vez más famosa ilustración —puntualmente trasladada, como las otras, a la pantalla—: Kong moviendo el tronco que sus perseguidores usan de puente sobre el abismo. De un total de 12 ilustraciones, 11 fueron llevadas exactamente al film. A la manera de Méliès, O'Brien dibujó sus fantasías con la minuciosidad y sugestión de un Gustave Doré. Para ambientar la isla, se inspiró en el célebre *La isla de los muertos*, cuadro predilecto de Bram Stoker que obsesionara hasta el delirio a Bela Lugosi. Schoedsack & Cooper completaron el trabajo y aportaron lo suyo: el sentido de la aventura, esa *verosimilitud* que habían ejercitado en ese peculiar tipo de ficción que llamamos “film documental”, y una narración simplemente perfecta. Kong cambia de tamaño todo el tiempo. Varían continuamente las proporciones, el *realismo* está al servicio no del rigor paleontológico, sino de la consistencia de la pesadilla.

King Kong como apoteosis del fantástico. Hay, en los 100 minutos de *King Kong*, tanto cine fantástico como permite el género, y aun más, postulando al cine en general como algo más allá de la reproducción realista de la imagen. Es, además, ejemplar testimonio de un tránsito, una revolución decisiva: la que condujo del mudo al sonoro. No se ha destacado aún hasta qué punto las principales películas que contribuyeron a superar lo que apropiadamente Christian Metz llamó “neurosis del enmudecimiento” —la de los films que no sabían qué hacer con el sonido sin caer en el teatro filmado— fueron, en los primeros 30, muchas de las conocidas como *de terror*. La *salida del mudo* que significó, entre otros, el tratamiento de la imagen sonora en el *Drácula* de Tod Browning, en *M*, de Fritz Lang, en *Vampyr* de Carl T. Dreyer y en *King Kong* —a lo que podríamos agregar la audaz experimentación de Hitchcock en la versión sonora de *Blackmail*— requiere la mayor atención. La música de Max Steiner, los rugidos de Kong y los gritos de Fay Wray son parte sustancial del film. En cuanto al espacio, sólo una acotación: el muro de *Skull Island*, que separa a los nativos —ya habitantes de lo maravilloso— de la deidad con la que mantienen un pacto milenar y que es traspasado por la tripulación aventurera, es acaso la mayor plasmación en la pantalla de lo fantástico como *frontera*, detrás de la cual acecha eso excesivo, incompatible con la realidad que pretendemos comprender. ■

Eduardo A. Russo

Videodromo

Horacio Bernades

John Ford
Alfred Hitchcock
Howard Hawks
Max Ophüls
John Cassavetes
Luis Buñuel
Carl T. Dreyer
Buster Keaton
Josef von Sternberg
Martin Scorsese

Gustavo J. Castagna

Jean-Luc Godard
Alfred Hitchcock
John Ford
François Truffaut
Francis Ford Coppola
Eric Rohmer
Orson Welles
Glauber Rocha
Luis Buñuel
Paolo y Vittorio Taviani

Gustavo Noriega

John Ford
Frank Capra
Alfred Hitchcock
Howard Hawks
Martin Scorsese
Tim Burton
Steven Spielberg
Kathryn Bigelow
Adolfo Aristarain
Samuel Fuller

Flavia de la Fuente

John Ford
R. W. Fassbinder
Francis Ford Coppola
Fritz Lang
David Cronenberg
Steven Spielberg
Eric Rohmer
Samuel Fuller
Nicholas Ray
Frank Capra

Camilo Rodríguez

John Ford
Alfred Hitchcock
Nicholas Ray
David Cronenberg
John Waters
John Carpenter
Martin Scorsese
Luis Buñuel
Dario Argento
Kathryn Bigelow

Alejandro Ricagno

Luchino Visconti
Pier Paolo Pasolini
Bernardo Bertolucci
Jean-Luc Godard
Glauber Rocha
Hugo Santiago
Leonardo Favio
John Cassavetes
Andrei Tarkovski
Gus Van Sant

Emilio Bellon

Ettore Scola
Paolo y Vittorio Taviani
Orson Welles
Federico Fellini
François Truffaut
Billy Wilder
Alfred Hitchcock
Vincente Minnelli
John Huston
Douglas Sirk

Fernando Santamarina

Martin Scorsese
Alfred Hitchcock
Jean-Luc Godard
John Ford
Wim Wenders
Orson Welles
François Truffaut
Buster Keaton
Leos Carax
Los Coen

Guillermo Ravaschino

Andrei Tarkovski
Federico Fellini
Luis Buñuel
Werner Herzog
Orson Welles
Francis Ford Coppola
Ingmar Bergman
Roman Polanski
Alfred Hitchcock
Georges Méliès

C. Adrián Muoyo

Stanley Kubrick
Martin Scorsese
Francis Ford Coppola
Tim Burton
Akira Kurosawa
F. W. Murnau
Alfred Hitchcock
Clint Eastwood
David Cronenberg
Steven Spielberg

Lucio Schwarzberg

Federico Fellini
John Huston
Francis Ford Coppola
Martin Scorsese
Akira Kurosawa
Krzysztof Kieslowski
Orson Welles
Luchino Visconti
Alain Resnais
Luc Besson

Eduardo Russo

Luis Buñuel
Carl Dreyer
Samuel Fuller
Howard Hawks
Alfred Hitchcock
Krzysztof Kieslowski
Yazujiro Ozu
Martin Scorsese
Andrej Tarkovski
Orson Welles

Rodrigo Tarruella

Robert Bresson
Luis Buñuel
John Ford
Samuel Fuller
Jean-Luc Godard
Buster Keaton
Mizoguchi Kenji
Max Ophüls
Hugo Santiago
Orson Welles

Moira Soto

Eric Rohmer
Tod Browning
Luis Buñuel
Tim Burton
Buster Keaton
Alfred Hitchcock
Gus Van Sant
Bernardo Bertolucci
Yazujiro Ozu
Vincente Minnelli

Quintín

John Ford
Howard Hawks
R. W. Fassbinder
Clint Eastwood
Nicholas Ray
Samuel Fuller
Yazujiro Ozu
Jean-Luc Godard
Eric Rohmer
Wim Wenders

David Oubiña

Leonardo Favio
Wim Wenders
Jean-Luc Godard
Jim Jarmusch
Luis Buñuel
R. W. Fassbinder
Marco Ferreri
Glauber Rocha
Orson Welles
Hnos. Coen

Diego Batlle

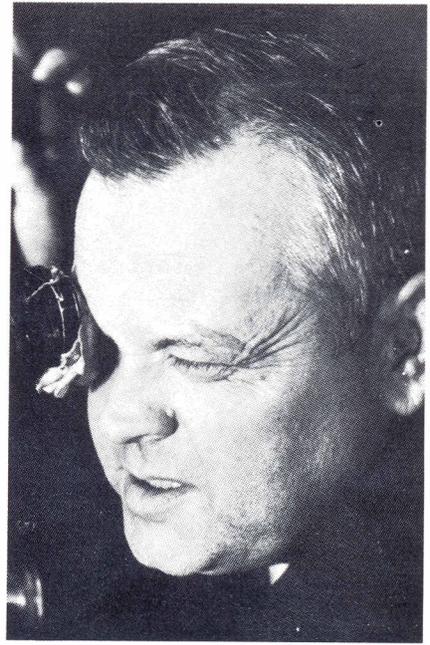
Orson Welles
Samuel Fuller
Alfred Hitchcock
Francis Ford Coppola
Martin Scorsese
John Ford
John Huston
Krzysztof Kieslowski
Jerzy Skolimowski
James Cameron

Cómputos

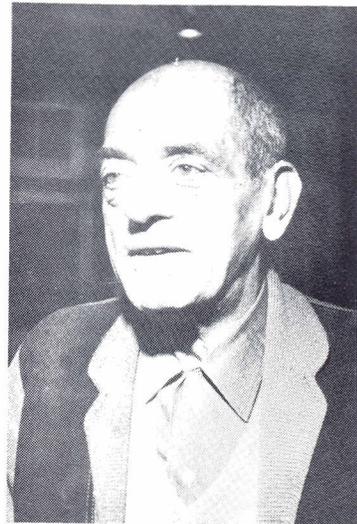
A. Hitchcock	11
J. Ford	9
O. Welles	9
L. Buñuel	8
M. Scorsese	8
J.-L. Godard	6
F. F. Coppola	6
S. Fuller	6
H. Hawks	4
B. Keaton	4
E. Rohmer	4
T. Burton	3
D. Cronenberg	3
R. W. Fassbinder	3
F. Fellini	3
J. Huston	3
K. Kieslowski	3
Y. Ozu	3
N. Ray	3
G. Rocha	3
S. Spielberg	3
A. Tarkovski	3
F. Truffaut	3
W. Wenders	3



Alfred Hitchcock



Orson Welles



Luis Buñuel



John Ford



Martin Scorsese

Las buenas, las malas y las feas

"Una de esas ocupaciones que apestan bestialmente a letrina es la crítica, que los críticos cagan y otros untan en papel de periódico que se esparce como mierda de perro y lo ensucia todo. Eso que llaman calificación de películas es el último estadio antes del reblandecimiento definitivo del cerebro. ¡Ponen notas! como los idiotas de la escuela. ¡Del 1 al 10, como si quisieran desquitarse de ser tan miserables! Es fácil imaginarse con qué clase de bazofia se alimentan." **Klaus Kinski**

	Flavia	Noriega	Quintín	Castagna	Russo	Tarruella	Bernades	Soto	Ricagno	Battle	Bellon	Muoyo	Ravaschino
Adorablemente infiel (C. Reiner) Transmundo								3		3	3		
American Me (E. J. Olmos) AVH		7	8				8	6	7				7
Batman vuelve (T. Burton) AVH	6	9	7	5				8	9	7	7	10	2
Cabalgata infernal (W. Hill) AVH	7	9	4	7	8	8	9	7		9	8	8	9
Camino de retorno (D. Hopper) Omega	8	7	8	4						6			
Casablanca (M. Curtiz) AVH - Collection	8	10	8	7	8	10	10	6	8	9	10	8	7
Cenizas y diamantes (A. Wajda) Yesterday		10		8	7	6	6	8	9		8		
Codicia (E. Von Stroheim) Kinema				10	10	10	10	10	10	8			
Conciencia de matar (G. Montaldo) Transeuropa								5			8		
Duelo de titanes (J. Sturges) AVH		7	7		6		7	6			7	7	
El engaño (D. Harris) Gatívideo		4								5	5		
El jinete pálido (C. Eastwood) AVH	9	8	7	7	7		7	8		7	6	9	
El Killer (J. Woo) Transeuropa		4	5				8	7	7	6			
El lado oscuro del corazón (E. Subiela) Transeuropa	6	7	7	6		1	2	6	4	6	8	9	3
El pianista (C. Gagne) Transeuropa	1		1										
El último comando (F. Lloyd) Tri Films			6	5									
Esta tierra es mía (J. Sheridan) Transmundo		4		3			4	5		7	9		
Fahrenheit 451 (F. Truffaut) Memories			6	6	8	6	5	6	6		9	8	
Festín desnudo (D. Cronenberg) Transeuropa	8	5	8	9	9	3	8	8	9	8			
Grito de piedra (W. Herzog) AVH				6		8	3		4	4			7
Hermanos enemigos (R. Walsh) Cobi	9		8	7	7		6						
Jazz en una noche de verano (B. Stern) Blackman				8	6	9	9	7					
Joe Kidd (J. Sturges) AVH								5				7	
Juárez (W. Dieterle) VER					6					7	7	5	
La carne (M. Ferreri) AVH				8			9		9	6			5
La investigación (D. Luchetti) AVH	6	8	8	5				6	8	7	9		
La leyenda de los malos (N. Ray) Cobi	9		10	9			7						
La marca de la horca (T. Post) AVH								5				7	
La misión (R. Joffe) Live	4		3	2	4		2	4	4	6	4	6	
La pandilla salvaje (S. Peckinpah) AVH		10	9	10	6	5	7	8	10	8	9		
La última cena (T. G. Alea) Yesterday				6					6		9		
La venganza del muerto (C. Eastwood) AVH	8	9	7	8	8			7		8			
Lance de honor (A. de Toth) Tri Films			3	4									
Lo bueno, lo malo y lo feo (S. Leone) AVH	9	9	8		8	7		7	8	9		9	
Los compañeros (M. Monicelli) Yesterday					7	7	6	6	6		10		8
Los siete magníficos (J. Sturges) AVH		7	5	6	8	3	7	6		7		8	
Masacre en el infierno 2 (J. Burr) LK-Tel		4										2	
Memorias del subdesarrollo (T. G. Alea) Yesterday		10	8	8	7		9		9		10		
Muerte en Venecia (L. Visconti) Memories		8		9	10	8	10	9	10	6	10	4	
Mujer marcada (L. Bacon) Collection	9		7			7					7		
Qué verde era mi valle (J. Ford) Collection	10	10	10		10	10	9	8		9	8		6
Ruby (J. Mackenzie) Transeuropa								6		6			
Vivir con el demonio (P. Haffter) AVH		4											5

SALA LUGONES. CORRIENTES 1530

Retrospectiva Alexander Kluge

11/12, *Adiós al ayer* (1966); 12/12, *Trabajo ocasional de una esclava* (1973); 13/12, *En peligro y máximo apuro, el compromiso lleva a la muerte* (1974); 14/12, *Ferdinando el duro* (1976); 15/12, *La patriota* (1979); 16/12, *El poder de los sentimientos* (1983); 17/12, *El ataque del presente al resto de los tiempos*; 18/12, *Seis cortometrajes*.

FUNDACION EIKON

Paraguay 3343 1º 9. Sábados, 19.30 hs.

El éxtasis del melodrama

12/12 *Sublime obsesión* (Douglas Sirk)
19/12 *Más allá del olvido* (Hugo del Carril)
26/12 *Dios sabe cuánto amé* (V. Minnelli)

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

Tienen la estructura comparable a una IE 100, requiriendo solamente la mitad de luz. Muestra detalles tanto en las altas luces como en las sombras profundas. Tienen una latitud de exposición de hasta 6 pasos, sólidos negros y colores saturados.

Estas son las películas que usted necesita tener en sus manos.

Película EXR 500T 5296/7296

Sin dudas las más rápida. Ahora mejorada, con una confiable y uniforme reproducción sobre un alto rango de exposición. Sombras neutrales, negros ricos y verdaderos.





VIDEO DEL ESTE

PRESENTA

ELVIS PRESLEY

SUS AUTENTICOS
FILMS ROCKEROS



MELODIA SINIESTRA

KING CREOLE

UN FILM DE MICHAEL CURTIZ



**SERIE ROCK 'N ROLL
PARA CONOCEDORES**

**ELVIS PRESLEY
GENE VINCENT
LITTLE RICHARD
FATS DOMINO
BUDDY HOLLY
JERRY LEE LEWIS
ROY ORBISON**

**LOS REYES DE
LA COMEDIA
JAYNE MANSFIELD
TOM EWELL**



LA BOMBA DEL ROCK 'N ROLL



**JAYNE MANSFIELD
TOM EWELL EDMOND O'BRIAN**

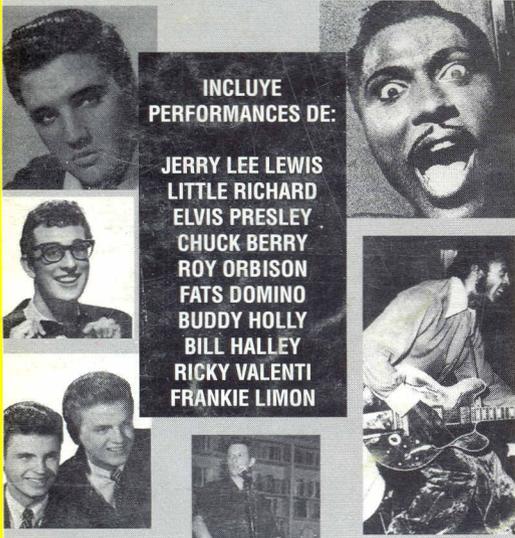
**(TU SABES LO QUE QUIERO)
THE GIRL CAN'T HELP IT**

**ROCK 'N ROLL STARS
EDDIE COCHRAN-THE CHUCKLES
GENE VINCENT & HIS BLUE CAPS
FATS DOMINO-THE PLATTERS
THE TRENIERS -NINO TEMPO
LITTLE RICHARD & HIS BAND
ABBEY LINCOLN-JOHNNY GLENN
EDDIE FONTAINE**

GRABADO EN HI-FI STEREO
INCLUYE BE-BOP-A-LULA POR
GENE VINCENT, TUTTI FRUTTI
Y LUCIA POR RICARDITO

LA REVOLUCION DEL ROCK

EL ROCK Y LA TRASTIENDA SOCIO
ECONOMICA DE LOS AÑOS 50
VISTA POR LOS NOTICIEROS DE LA EPOCA
EN UN MONTAJE ESPECTACULAR



INCLUYE
PERFORMANCES DE:

**JERRY LEE LEWIS
LITTLE RICHARD
ELVIS PRESLEY
CHUCK BERRY
ROY ORBISON
FATS DOMINO
BUDDY HOLLY
BILL HALLEY
RICKY VALENTI
FRANKIE LIMON**

SONIDO HI-FI STEREO

**ELVIS DIRIGIDO
POR MICHAEL CURTIZ
SOBRE LIBRO DE
HAROLD ROBBINS**

**ELVIS Y SU PRIMER
GRAN EXITO CON
DIRECCION DE
RICHARD THORPE**

ELVIS PRESLEY

EL REY DEL ROCK 'N ROLL



**PRISIONERO DEL ROCK
(JAILHOUSE ROCK)**

UN FILM DE RICHARD THORPE



**COLECCION LAS JOYAS DEL CINE
EDITADAS CON UN ESTILO INIMITABLE**

RENACIMIENTO-RKV-VIDEO DEL ESTE S.A.
L.N. Alem 661-3º piso "7".-1001 CAPITAL FEDERAL
Tel.:312-4718-Fax 311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD-Maipú 971 Loc.29 T.31

1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, nº de revista / página)

- Aguas bajas turbias, Las (H. del Carril), *David Oubiña*, 5/63
 Al filo de la ley (J. C. Desanzo), *Gustavo J. Castagna*, 5/16
 Alfred Hitchcock presenta (A. Hitchcock), *Jorge L. Scherer*, 8/60
 Alice (W. Allen), *Lucio Schwarzberg*, 3/41
 Alien (R. Scott), *Marcelo Burello*, 9/39
 Alien³ (D. Fincher), *Quintín*, 8/2
 Alucinaciones del pasado (A. Lyne), *Gustavo Noriega*, 8/57
 Amante, El (J. Annaud), *Alejandro Ricagno*, 8/10
 Ambiciones prohibidas (S. Frears), *Mariana Podetti*, 7/56
 American me (E. J. Olmos), *Quintín*, 10/52
 Angel ebrio, El (A. Kurosawa), *Rodrigo Tarruella*, 9/56
 Aracnofobia (F. Marshall), *Gustavo Noriega*, 1/42
 Arma mortal III (R. Donner), *Quintín*, 7/10
 ¡Atame! (P. Almodóvar), *Alejandro Ricagno*, 7/57
 Bajo el peso de la ley (J. Jarmusch), *David Oubiña*, 8/4
 Bajos instintos (P. Verhoeven), *Christian Kupchik*, 5/2
 Ballenas de agosto, Las (L. Anderson), *Alejandro Ricagno*, 3/4
 Barrio chino II (J. Nicholson), *Gustavo Noriega*, 1/38
 Barton Fink (J. Coen), *Christian Kupchik*, 4/8
 Barton Fink (J. Coen), *David Oubiña*, 4/4
 Barton Fink (J. Coen), *Pedro B. Rey*, 4/2
 Barton Fink (J. Coen), *Rodrigo Tarruella*, 4/6
 Batman vuelve (T. Burton), *Elvio E. Gandolfo*, 7/3
 Batman vuelve (T. Burton), *Quintín*, 7/5
 Bebé de Rosemary, El (R. Polanski), *Gustavo J. Castagna*, 9/38
 Beso del vampiro, El (R. Bierman), *Gustavo Noriega*, 2/43
 Bienvenidos al paraíso (A. Parker), *Gustavo Noriega*, 2/43
 Bird (C. Eastwood), *Gustavo J. Castagna*, 9/29
 Bird (C. Eastwood), *Rodrigo Tarruella*, 9/29
 Boccaccio 70 (F. Fellini) *Gustavo J. Castagna*, 10/51
 Boccaccio 70 (L. Visconti) *Gustavo J. Castagna*, 10/51
 Boom Boom (R. Vergés), *Quintín*, 2/41
 Bronco Billy (C. Eastwood), *Quintín*, 9/27
 Cabo de miedo (M. Scorsese), *Elvio E. Gandolfo*, 4/12
 Cabo de miedo (M. Scorsese), *Gustavo Noriega*, 4/13
 Cabo de miedo (M. Scorsese), *Pedro B. Rey*, 4/14
 Caja mágica, La (J. Boulting), *Diego Batlle*, 9/61
 Carne, La (M. Ferreri), *Gustavo J. Castagna*, 9/8
 Casa Rusia, La (F. Schepisi), *Quintín*, 1/44
 Casablanca (M. Curtiz), *Quintín*, 10/37
 Casi una mujer (C. Miller), *Gustavo J. Castagna*, 8/54
 Caso de la canasta, El (F. Henenlotter), *Alejandro Ricagno*, 9/39
 Cazador blanco, corazón negro (C. Eastwood), *Quintín*, 9/29
 Cenizas y diamantes (A. Wajda), *Alejandro Ricagno*, 10/59
 Chantaje (A. Hitchcock), *Jorge L. Scherer*, 5/61
 Codicia (E. Von Stroheim), *Eduardo A. Russo*, 10/54
 Con la mejores intenciones (B. August), *David Oubiña*, 10/6
 Corazón de la ciudad, El (L. Kasdan), *Carlos Rodríguez Gesualdi*, 9/59
 Cosa, La (C. Nyby), *Gustavo Noriega*, 5/60
 Cosa, La (C. Nyby), *Horacio Bernades*, 9/36
 Costa mosquito, La (P. Weir), *Lucio Schwarzberg*, 6/52
 Cromosoma 5 (D. Cronenberg), *Gustavo J. Castagna*, 6/61
 Cromosoma 5 (D. Cronenberg), *Mariana Podetti*, 8/23
 Dama y el vagabundo, La (W. Disney), *Sergio S. Olguín*, 2/43
 Danzón (M. Novaro), *Christian Kupchik*, 6/4
 Delicatessen (Jeunet/Caro), *Gustavo Noriega*, 9/4
 Demente (B. De Palma), *Horacio Bernades*, 10/8
 Demente (B. De Palma), *Quintín*, 10/10
 Diablo dijo ¡No!, El (E. Lubitsch), *Pedro B. Rey*, 7/59
 Diario de un hombre invisible (J. Carpenter), *Gustavo Noriega*, 8/9
 Doble vida de Verónica, La (K. Kieslowski), *Sergio S. Olguín*, 1/40
 2000 Maniacos (H. G. Lewis), *Camilo Rodríguez*, 9/38
 2001, odisea del espacio (S. Kubrick), *Quintín*, 6/39
 Dr. Phibes (R. Fuest), *Camilo Rodríguez*, 9/38
 Drácula (T. Fisher), *Rodrigo Tarruella*, 9/37
 Dueños de la calle, Los (J. Singleton), *Sergio S. Olguín*, 1/4
 Dura y peligrosa (J. Kanev), *WVAA*, 9/57
 Edades de Lulú, Las (B. Luna), *Sergio S. Olguín*, 5/32
 Elegidos, Los (P. Kaufman), *Gustavo Noriega*, 7/55
 En la cama con Madonna (A. Keshishian), *Eduardo Hojman*, 1/32
 En la cama con Madonna (A. Keshishian), *Gustavo Noriega*, 4/46
 Entre tinieblas (P. Almodóvar), *Rodrigo Tarruella*, 7/16
 Escalofríos (D. Cronenberg), *Flavia de la Fuente*, 8/23
 Europa, Europa (A. Holland), *Sergio S. Olguín*, 6/2
 Exorcista, El (W. Friedkin), *Eduardo A. Russo*, 9/38
 Festín desnudo (D. Cronenberg), *Eduardo A. Russo*, 8/19
 Festín desnudo (D. Cronenberg), *Gustavo J. Castagna*, 8/21
 Fiebre de amor y locura (S. Lee), *Sergio S. Olguín*, 4/10
 Firefox (C. Eastwood), *Eduardo A. Russo*, 9/27
 Freaks (T. Browning), *Horacio Bernades*, 9/36
 Freejack (G. Murphy), *Christian Kupchik*, 5/6
 Frida (P. Leduc), *Mercedes Alfonsín*, 3/42
 Fugitivo Josey Wales, El (C. Eastwood), *Diego Batlle*, 9/27
 Fútbol argentino (V. Dinenzón), *César Luis Menotti*, 6/60
 Gran calavera, El (L. Buñuel), *Rodrigo Tarruella*, 9/56
 Grito de piedra (W. Herzog), *Rodrigo Tarruella*, 9/9
 Guerra del fuego, La (J. Annaud), *Pedro B. Rey*, 6/39
 Guerrero solitario, El (C. Eastwood), *Quintín*, 9/29
 Habitación blanca (P. Rozema), *Mercedes Alfonsín*, 4/47
 Hail, Hail, Rock & Roll (T. Hackford), *Quintín*, 1/17
 Hammett. Invest. en el Barrio Chino (W. Wenders), *Pedro B. Rey*, 3/6
 Hasta el fin del mundo (W. Wenders), *Eduardo A. Russo*, 8/6
 Havana (S. Pollack), *Quintín*, 2/44
 Henry V (K. Branagh), *Gustavo Noriega*, 1/45
 Henry, retrato de un asesino (J. McNaughton), *Diego Batlle*, 8/12
 Henry, retrato de un asesino (J. McNaughton) *F. Santamarina*, 10/58
 Hijos de la noche (C. Barker), *Gustavo Noriega*, 2/40
 Hoguera de las vanidades, La (B. De Palma), *Lucio Schwarzberg*, 4/46
 Hombre de los rayos X, El (R. Corman), *Rodrigo Tarruella*, 9/37
 Honkytonk Man (C. Eastwood), *Rodrigo Tarruella*, 9/28
 Hook (S. Spielberg), *Elvio E. Gandolfo*, 5/4
 Impacto fulminante (C. Eastwood), *Eduardo A. Russo*, 9/28
 Imperdonables, Los (C. Eastwood), *Gustavo J. Castagna*, 9/24
 Infierno (D. Argento), *Camilo Rodríguez*, 9/39
 Inquilino, El (J. Schlesinger), *Eduardo Hojman*, 2/41
 Interludio de amor (C. Eastwood), *Quintín*, 9/26
 Invasión de los muertos vivientes, La (D. Siegel), *G. Noriega*, 5/60
 Invasión de los usurpadores de cuerpos, La (D. Siegel), *R. Tarruella*, 9/37
 Investigación, La (D. Luchetti), *Quintín*, 9/16
 It (T. L. Wallace), *Gustavo Noriega*, 1/42
 JFK (O. Stone), *Quintín*, 3/2
 Jinete pálido, El (C. Eastwood), *Flavia de la Fuente*, 9/28
 Joven Manos de Tijeras, El (T. Burton), *Flavia de la Fuente*, 4/42
 Kaos (P. y V. Taviani), *Sergio S. Olguín*, 4/37
 King Kong (Cooper/Schoedsack), *Eduardo A. Russo*, 10/61
 King Kong (Cooper/Schoedsack), *Pablo H. Makovsky Mier*, 7/43
 L.A. Story (M. Jackson), *Gustavo Noriega*, 8/51
 Laberinto de pasiones (P. Almodóvar), *Quintín*, 7/16
 Lado oscuro del corazón, El (E. Subiela), *Quintín*, 5/7
 Ley de la calle, La (F. Coppola), *Pedro B. Rey*, 2/26
 Ley del deseo, La (P. Almodóvar), *Quintín*, 7/17
 Licencia para matar (C. Eastwood), *Gustavo Noriega*, 9/26
 Llamarama (R. Howard), *Quintín*, 5/62
 Loco de la motosierra, El (T. Hooper), *Quintín*, 9/38
 Locos Addams, Los (B. Sonnenfeld), *Gustavo Noriega*, 2/35
 Los siete samuráis (A. Kurosawa), *David Oubiña*, 3/45
 M (F. Lang), *Horacio Bernades*, 9/36
 Más extraño que el paraíso (J. Jarmusch), *David Oubiña*, 6/50
 Matador (P. Almodóvar), *Pedro B. Rey*, 7/17
 Max, una monada (N. Oshima), *Sergio S. Olguín*, 6/37
 Mentes que brillan (J. Foster), *Quintín*, 5/3
 1492 (R. Scott), *Fernando Santamarina*, 9/12
 Mi mundo privado (G. Van Sant), *Alejandro Ricagno*, 9/3
 Milagro en Nueva York (G. Gallo), *Alejandro Ricagno*, 10/12
 Mirror on the Moon (L. Katz), *Rodrigo Tarruella*, 10/33
 Momentos de amor (G. Mingozzi), *Emilio A. Bellon*, 9/60
 Morir en Madrid (F. Rossif), *David Oubiña*, 8/53
 Mosca, La (D. Cronenberg), *Flavia de la Fuente*, 9/39
 Mosca, La (D. Cronenberg), *Gustavo J. Castagna*, 8/24
 Mujer pantera, La (J. Tourneur), *Eduardo A. Russo*, 6/20
 Mujer pantera, La (J. Tourneur), *Horacio Bernades*, 9/36
 Mujer soltera busca (B. Schroeder), *Gustavo J. Castagna*, 10/12
 Mujeres al borde de un ataque de nervios (P. Almodóvar), *P. B. Rey*, 7/17
 Mundo según Wayne, El (P. Spheeris), *Alejandro Ricagno*, 9/14
 Mundo según Wayne, El (P. Spheeris), *Quintín*, 9/15
 Nacido para matar (S. Kubrick), *Quintín*, 1/43
 Nada más que problemas (D. Aykroyd), *Gustavo Noriega*, 2/40
 Nikita (L. Besson), *Gustavo Noriega*, 9/5
 No matarás (K. Kieslowski), *Pedro B. Rey*, 2/42
 Noche alucinante (S. Raimi), *Gustavo Noriega*, 9/39
 Noche de brujas (J. Carpenter), *Quintín*, 9/39
 Noche de los muertos vivos, La (G. Romero), *Gustavo Noriega*, 9/38
 Noche del cazador, La (C. Laughton), *Gustavo J. Castagna*, 9/37
 Noche del cazador, La (C. Laughton), *Gustavo Noriega*, 1/43
 Noche, La (M. Antonioni), *Alejandro Ricagno*, 10/57
 Noche, La (M. Antonioni), *Emilio A. Bellon*, 10/56
 Nosferatu (F. W. Murnau), *Eduardo A. Russo*, 9/36
 Nosferatu, el vampiro de la noche (W. Herzog), *G. Ravaschino*, 10/55
 Nouvelle Vague (J.-L. Godard), *Gustavo J. Castagna*, 9/7
 Nouvelle Vague (J.-L. Godard), *Gustavo Noriega*, 9/6
 Nouvelle Vague (J.-L. Godard), *Pedro B. Rey*, 5/27
 Novia de Frankenstein, La (J. Whale), *Eduardo A. Russo*, 9/36
 Nuestros días felices (B. Tavernier), *Lucio Schwarzberg*, 6/3
 Obsesión mortal (C. Eastwood), *Rodrigo Tarruella*, 9/26
 Ocaso de los cheyennes, El (J. Ford), *Horacio Bernades*, 8/61
 Ojos negros (N. Mikhalkov), *Quintín*, 1/45
 Pacto de amor (D. Cronenberg), *Alejandro Ricagno*, 8/24
 Peeping Tom (M. Powell), *Alejandro Ricagno*, 9/37
 Peligro en Miami (G. Armitage), *Quintín*, 1/43
 Peppi, Luci, Bom y... (P. Almodóvar), *Sergio S. Olguín*, 7/16
 Pistoleros al atardecer (S. Peckinpah), *Pedro B. Rey*, 3/44
 Príncipe de las mareas, El (B. Streisand), *Mariana Podetti*, 8/56
 Príncipe de las mareas, El (B. Streisand), *Quintín*, 8/56
 Principiante, El (C. Eastwood), *Quintín*, 9/29
 Psicosis (A. Hitchcock), *Fernando Santamarina*, 9/37
 Punto límite (K. Bigelow), *Alejandro Ricagno*, 5/56
 Puppet Master (D. Schmoeller), *Gustavo Noriega*, 1/42
 ¡Qué he hecho yo...! (P. Almodóvar), *F. de la Fuente*, 7/16
 Qué verde era mi valle (J. Ford), *Gustavo Noriega*, 3/43
 Quiero volar (M. Nichetti), *Rodrigo Tarruella*, 9/5
 Rabia (D. Cronenberg), *Eduardo A. Russo*, 8/23
 Rapsodia en agosto (A. Kurosawa), *Pedro B. Rey*, 6/9
 Rata, El (S. Fuller), *Rodrigo Tarruella*, 8/53
 Refugio para el amor (B. Bertolucci), *Pedro B. Rey*, 2/46
 Reglas del juego, Las (R. Altman), *Diego Batlle*, 8/15
 Reglas del juego, Las (R. Altman), *Quintín*, 8/14
 Repulsión (R. Polanski), *Alejandro Ricagno*, 9/58
 Rey de los Nueva York, El (A. Ferrara), *Quintín*, 5/59
 Riff-Raff (K. Loach), *Diego Batlle*, 10/11
 Río de sangre (H. Hawks), *Quintín*, 3/44
 Ritual de la serpiente (K. Russell), *Gustavo Noriega*, 8/57
 Ruta suicida (C. Eastwood), *Horacio Bernades*, 9/27
 Scanners (D. Cronenberg), *Eduardo A. Russo*, 8/23
 Senso (L. Visconti), *Alejandro Ricagno*, 8/58
 Ser o no ser (E. Lubitsch), *Gustavo Noriega*, 1/45
 Siempre es difícil volver a casa (J. Polaco), *Gustavo Noriega*, 6/11
 Silencio de los inocentes, El (J. Demme), *Gustavo Noriega*, 5/53
 Sin conciencia (R. Walsh), *Quintín*, 6/57
 Sombra del cuervo, La (H. Gunnlaugsson), *Christian Kupchik*, 7/60
 Sombras y niebla (W. Allen), *Lucio Schwarzberg*, 7/8
 Suban el volumen (A. Moyle), *Quintín*, 1/46
 Suban el volumen (A. Moyle), *Gustavo Noriega*, 1/46
 Sublime obsesión (D. Sirk), *Quintín*, 8/55
 Tacones lejanos (P. Almodóvar), *Alejandro Ricagno*, 7/13
 Tacones lejanos (P. Almodóvar), *Rodrigo Tarruella*, 7/17
 Tango bayle nuestro (J. Zanada), *Quintín*, 1/45
 Tarea, La (J. H. Hermosillo), *Sergio S. Olguín*, 5/32
 Tempestad, La (P. Greenaway), *Eduardo A. Russo*, 10/4
 Terminator 2 (J. Cameron), *Elvio Gandolfo*, 5/59
 Terminator 2 (J. Cameron), *Luigi Volta*, 5/58
 Testigo fatal (K. Bigelow), *Quintín*, 6/5
 The Doors (O. Stone), *Gustavo Noriega*, 4/45
 The Doors (O. Stone), *Pedro B. Rey*, 4/45
 The Doors (O. Stone), *Valeria Devicienti*, 4/44
 Thelma & Louise (R. Scott), *Gustavo Noriega*, 2/3
 Thelma & Louise (R. Scott), *Quintín*, 2/2
 Tiempo de gitanos (E. Kusturica), *Gustavo Noriega*, 1/46
 Tierra tiembala, La (L. Visconti), *Guillermo Ravaschino*, 8/59
 Todas las mañanas del mundo (A. Corneau), *Alejandro Ricagno*, 9/10
 Tommy (K. Russell), *David Oubiña*, 7/58
 Tres hijos del diablo (J. Ford), *Rodrigo Tarruella*, 10/53
 Triunfo del espíritu (R. Young), *Pedro B. Rey*, 2/42
 Tumbas, Las (J. Torre), *Sergio S. Olguín*, 2/41
 Última tentación de Cristo, La (M. Scorsese), *Gustavo Noriega*, 3/33
 Último rock, El (M. Scorsese), *Quintín*, 2/10
 Un lugar en el mundo (A. Aristanin), *Gustavo Noriega*, 4/27
 Un lugar en el mundo (A. Aristanin), *Quintín*, 4/20
 Un tiro en la noche (J. Ford), *Gustavo Noriega*, 6/56
 Valmont (M. Forman), *Lucio Schwarzberg*, 9/12
 Venganza del muerto, La (C. Eastwood), *Gustavo J. Castagna*, 9/26
 Viaje, El (P. Solanas), *Christian Kupchik*, 5/15
 Viaje, El (P. Solanas), *Horacio Bernades*, 5/14
 Videodrome (D. Cronenberg), *Gustavo Noriega*, 8/24
 Vivir su vida (J.-L. Godard), *Rodrigo Tarruella*, 9/57
 Vuelo del ángel negro, El (J. Mostow), *Eduardo Hojman*, 3/43
 Zona muerta, La (D. Cronenberg), *Gustavo Noriega*, 8/24

2. Directores, actores, otros personajes

(Título de películas en bastardilla, "—" indica una nota en general sobre el director)

Allen, Woody

—, (Gustavo Noriega), 8/42
—, (Lucio Schwarzberg), 8/43
Alice (Lucio Schwarzberg), 3/41
Sombras y niebla (Lucio Schwarzberg), 7/8

Almodóvar, Pedro

—, (Quintín), 7/14
¡Atame! (Alejandro Ricagno), 7/57
Entre tinieblas (Rodrigo Tarruella), 7/16
Laberinto de pasiones (Quintín), 7/16
Ley del deseo, La (Quintín), 7/17
Matador (Pedro B. Rey), 7/17
Mujeres al borde de... (Pedro B. Rey), 7/17
Pepi, Luci, Bom y otras chicas... (Sergio S. Olguín), 7/16
¡Qué he hecho yo...! (Flavia de la Fuente), 7/16
Tacones lejanos (Alejandro Ricagno), 7/13
Tacones lejanos (Rodrigo Tarruella), 7/17
—, filmografía, 7/15

Altman, Robert

Reglas del juego, Las (Diego Battle), 8/15
Reglas del juego, Las (Quintín), 8/14

Anderson, Lindsay

Ballenas de agosto, Las (Alejandro Ricagno), 3/4

Annaud, Jean-Jacques

Amante, El (Alejandro Ricagno), 8/10
Guerra del fuego, La (Pedro B. Rey), 6/39

Anthony Mann

—, (Gustavo J. Castagna), 7/51
—, filmografía westerns, 7/54

Antonioni, Michelangelo

Noche, La (Alejandro Ricagno), 10/57
Noche, La (Emilio A. Bellon), 10/56

Argento, Dario

—, (Moira Soto), 10/27
Inferno (Camilo Rodríguez), 9/39
—, filmografía, 10/27

Aristarain, Adolfo

—, entrevista, 2/5
—, entrevista, 4/22
Un lugar en el mundo (Gustavo Noriega), 4/27
Un lugar en el mundo (Quintín), 4/20

Armitage, George

Peligro en Miami (Quintín), 1/43

August, Bille

Con la mejores intenciones (David Oubiña), 10/6

Aykroyd, Dan

Nada más que problemas (Gustavo Noriega), 2/40

Barker, Clive

Hijos de la noche (Gustavo Noriega), 2/40

Bertolucci, Bernardo

Refugio para el amor (Pedro B. Rey), 2/46

Besson, Luc

Nikita (Gustavo Noriega), 9/5

Bierman, Robert

Beso del vampiro, El (Gustavo Noriega), 2/43

Bigelow, Kathryn

—, (Alejandro Ricagno), 5/57
Punto límite (Alejandro Ricagno), 5/56
Testigo fatal (Quintín), 6/5

Borau, José Luis

—, entrevista, 7/21

Boulting, John

Caja mágica, La (Diego Battle), 9/61

Branagh, Kenneth

Henry V (Gustavo Noriega), 1/45

Brando, Marlon

Dossier, (Pedro B. Rey), 1/22
Videografía, 1/28

Browning, Tod

Freaks (Horacio Bernades), 9/36

Buñuel, Luis

Gran calavera, El (Rodrigo Tarruella), 9/56

Burton, Tim

—, (Pedro B. Rey), 7/6
Batman vuelve (Elvio E. Gandolfo), 7/3
Batman vuelve (Quintín), 7/5
Joven Manos de Tijeras, El (Flavia de la Fuente), 4/42
—, filmografía, 7/7

Cameron, James

Terminator 2 (Elvio Gandolfo), 5/59
Terminator 2 (Luigi Volta), 5/58

Capra, Frank

—, (Quintín), 1/12
—, videografía, 1/12

Carax, Leos

—, (Pedro B. Rey), 2/32

Caro, Marc

Delicatessen (Gustavo Noriega), 9/4

Carpenter, John

—, (Gustavo J. Castagna), 10/23
Diario de un hombre invisible (Gustavo Noriega), 8/9
Noche de brujas (Quintín), 9/39
—, filmografía, 10/23

Coen, Joel

Barton Fink (Christian Kupchik), 4/8
Barton Fink (David Oubiña), 4/4
Barton Fink (Pedro B. Rey), 4/2
Barton Fink (Rodrigo Tarruella), 4/6

Cooper/Schoedsack

King Kong (Eduardo A. Russo), 10/61
King Kong (Pablo H. Makovsky Mier), 7/43

Coppola, Francis Ford

—, entrevista, 2/19
—, (Eduardo A. Russo), 10/14
—, (Quintín), 2/27
—, (Sergio S. Olguín), 2/17
Ley de la calle, La (Pedro B. Rey), 2/26
—, filmografía, 2/28

Corman, Roger

Hombre de los rayos X, El (Rodrigo Tarruella), 9/37

Corneau, Alain

Todas las mañanas del mundo (Alejandro Ricagno), 9/10

Craven, Wes

—, (Luigi Volta), 10/25
—, filmografía, 10/25

Cronenberg, David

—, (Gustavo J. Castagna), 8/17
Cromosoma 5 (Gustavo J. Castagna), 6/61
Cromosoma 5 (Mariana Podetti), 8/23
Escalofríos (Flavia de la Fuente), 8/23
Festín desnudo (Eduardo A. Russo), 8/19
Festín desnudo (Gustavo J. Castagna), 8/21
Mosca, La (Flavia de la Fuente), 9/39
Mosca, La (Gustavo J. Castagna), 8/24
Pacto de amor (Alejandro Ricagno), 8/24
Rabia (Eduardo A. Russo), 8/23
Scanners (Eduardo A. Russo), 8/23
Videodrome (Gustavo Noriega), 8/24
Zona muerta, La (Gustavo Noriega), 8/24
—, filmografía, 8/18

Curtiz, Michael

Casablanca (Quintín), 10/37

de Oliveira, Manoel

—, (Rodrigo Tarruella), 6/16
—, filmografía, 6/17

De Palma, Brian

—, (Horacio Bernades), 10/8
Demente (Horacio Bernades), 10/8
Demente (Quintín), 10/10
Hoguera de las vanidades, La (Lucio Schwarzberg), 4/46

del Carril, Hugo

Aguas bajan turbias, Las (David Oubiña), 5/63

Demme, Jonathan

Silencio de los inocentes, El (Gustavo Noriega), 5/53

Desanzo, Juan Carlos

A filo de la ley (Gustavo J. Castagna), 5/16

Dinenzón, Víctor

Fútbol argentino (César Luis Menotti), 6/60

Disney, Walt

Dama y el vagabundo, La (Sergio S. Olguín), 2/43

Donner, Richard

Arma mortal III (Quintín), 7/10

Eastwood, Clint

—, (Quintín), 9/21
Bird (Gustavo J. Castagna), 9/29
Bird (Rodrigo Tarruella), 9/29
Bronco Billy (Quintín), 9/27
Cazador blanco, corazón negro (Quintín), 9/29
Firefox (Eduardo A. Russo), 9/27
Fugitivo Josey Wales, El (Diego Battle), 9/27
Guerrero solitario, El (Quintín), 9/29
Honkytonk Man (Rodrigo Tarruella), 9/28
Impacto fulminante (Eduardo A. Russo), 9/28
Imperdonables, Los (Gustavo J. Castagna), 9/24
Interludio de amor (Quintín), 9/26
Jinete pálido, El (Flavia de la Fuente), 9/28
Licencia para matar (Gustavo Noriega), 9/26
Obsesión Mortal (Rodrigo Tarruella), 9/26
Principiante, El (Quintín), 9/29
Ruta suicida (Horacio Bernades), 9/27
Venganza del muerto, La (Gustavo J. Castagna), 9/26
—, filmografía como director, 9/23

Fargier, Jean-Paul

—, entrevista, 5/42

Feinmann, José Pablo

—, entrevista, 10/40

Fellini, Federico

Boccaccio 70 (Gustavo J. Castagna), 10/51

Ferrara, Abel

Rey de Nueva York, El (Quintín), 5/59

Ferreri, Marco

Carne, La (Gustavo J. Castagna), 9/8

Fincher, David

Alien² (Quintín), 8/2

Fisher, Terence

Drácula (Rodrigo Tarruella), 9/37

Ford, John

—, entrevista, 7/28
Ocaso de los cheyennes, El (Horacio Bernades), 8/61
Qué verde era mi valle (Gustavo Noriega), 3/43
Tres hijos del diablo (Rodrigo Tarruella), 10/53
Un tiro en la noche (Gustavo Noriega), 6/56

Forman, Milos

Valmont (Lucio Schwarzberg), 9/12

Foster, Jodie

Mentes que brillan (Quintín), 5/3

Frears, Stephen

Ambiciones prohibidas (Mariana Podetti), 7/56

Friedkin, William

Exorcista, El (Eduardo A. Russo), 9/38

Fuest, Robert

Dr. Phibes (Camilo Rodríguez), 9/38

Fuller, Samuel

—, entrevista, 4/15
Rata, El (Rodrigo Tarruella), 8/53
—, filmografía, 4/16

Gallo, George

Milagro en Nueva York (Alejandro Ricagno), 10/12

Godard, Jean-Luc

—, (Elvio E. Gandolfo), 5/20
—, (Américo Cristófolo), 5/26
—, textos de, 5/29
—, opiniones sobre, 5/25

- Nouvelle Vague* (Gustavo J. Castagna), 9/7
Nouvelle Vague (Gustavo Noriega), 9/6
Nouvelle Vague (Pedro B. Rey), 5/27
Vivir su vida (Rodrigo Tarruella), 9/57
—, filmografía, 5/28
- Greenaway, Peter**
—, (Quintín), 2/36
—, (Ricardo D. Hakim), 4/31
Tempestad, La (Eduardo A. Russo), 10/4
- Gunnlaugsson, Hrafn**
—, entrevista, 7/61
Sombra del cuervo, La (Christian Kupchik), 7/60
- Hackford, Taylor**
Hail, Hail, Rock & Roll (Quintín), 1/17
- Hawks, Howard**
Río de sangre (Quintín), 3/44
- Henenlotter, Frank**
Caso de la canasta, El (Alejandro Ricagno), 9/39
- Hermosillo, Jaime H.**
Tarea, La (Sergio S. Olguín), 5/32
- Herzog, Werner**
Anticipo sobre *Grito de piedra*, (E. Hojman-P.B. Rey), 1/10
Grito de piedra (Rodrigo Tarruella), 9/9
Nosferatu, el vampiro de la noche (G. Ravaschino), 10/55
- Hitchcock, Alfred**
—, (Gustavo Noriega), 3/23
Alfred hitchcock presenta (Jorge L. Scherer), 8/60
Chantaje (Jorge L. Scherer), 5/61
Psicosis (Fernando Santamarina), 9/37
—, filmografía sonora, 3/26
- Holland, Agnieszka**
Europa, Europa (Sergio S. Olguín), 6/2
- Hooper, Tobe**
Loco de la motosierra, El (Quintín), 9/38
- Howard, Ron**
Llamada (Quintín), 5/62
- Jackson, Mick**
L.A. Story (Gustavo Noriega), 8/51
- Jarmusch, Jim**
—, entrevista, 6/47
Bajo el peso de la ley (David Oubiña), 8/4
Más extraño que el paraíso (David Oubiña), 6/50
- Jeunet, Jean-Pierre**
Delicatessen (Gustavo Noriega), 9/4
- Kanew, Jeff**
Dura y peligrosa (V.V.AA.), 9/57
- Kasdan, Lawrence**
Corazón de la ciudad, El (Carlos Rodrigues Gesualdi), 9/59
- Katz, Leandro**
—, entrevista, 10/30
Mirror on the Moon (Rodrigo Tarruella), 10/33
- Kaufman, Philip**
Elegidos, Los (Gustavo Noriega), 7/55
- Keshishian, Alex**
En la cama con Madonna (Eduardo Hojman), 1/32
En la cama con Madonna (Gustavo Noriega), 4/46
- Kieslowski, Krzysztof**
Doble vida de Verónica, La (Sergio S. Olguín), 1/40
No matarás (Pedro B. Rey), 2/42
- Kubrick, Stanley**
2001, odisea del espacio (Quintín), 6/39
Nacido para matar (Quintín), 1/43
- Kurosawa, Akira**
—, (Rodrigo Tarruella), 6/7
Angel ebrio, El (Rodrigo Tarruella), 9/56
Lois siete samurais (David Oubiña), 3/45
Rapsodia en agosto (Pedro B. Rey), 6/9
—, filmografía, 6/8
- Kusturica, Emir**
Tiempo de gitanos (Gustavo Noriega), 1/46
- Kwella, Micky**
—, entrevista, 6/30
- Lang, Fritz**
M (Horacio Bernades), 9/36
- Laughton, Charles**
Noche del cazador, La (Gustavo J. Castagna), 9/37
Noche del cazador, La (Gustavo Noriega), 1/43
- Leduc, Paul**
Frida (Mercedes Alfonsín), 3/42
- Lee, Spike**
—, entrevista, 1/5
Fiebre de amor y locura (Sergio S. Olguín), 4/10
- Leone, Sergio**
—, entrevista, 8/36
- Lewis, Hershell Gordon**
2000 Maniacos (Camilo Rodríguez), 9/38
- Loach, Ken**
—, (Diego Battle), 10/11
Riff-Raff (Diego Battle), 10/11
- Lubitsch, Ernst**
Diablo dijo ¡No!, El (Pedro B. Rey), 7/59
Ser o no ser (Gustavo Noriega), 1/45
- Luchetti, Daniele**
Investigación, La (Quintín), 9/16
- Luna, Bigas**
Edades de Lulú, Las (Sergio S. Olguín), 5/32
- Lyne, Adrian**
Alucinaciones del pasado (Gustavo Noriega), 8/57
- Mamet, David**
—, entrevista, 6/55
—, (Pedro B. Rey), 6/54
—, (Pedro B. Rey), 6/54
- March, Jane**
—, entrevista, 8/11
- Marshall, Frank**
Aracnofobia (Gustavo Noriega), 1/42
- Martin, Steve**
—, (Gustavo Noriega), 8/51
—, filmografía, 8/52
- Martínez Suárez, José A.**
—, entrevista, 5/36
- Marx, Hnos.**
—, (David Oubiña), 3/17
—, filmografía, 3/19
- McNaughton, John**
—, (Diego Battle), 8/13
Henry, retrato de un asesino (Diego Battle), 8/12
Henry, retrato de un asesino (Fernando Santamarina), 10/58
- Mikhailov, Nikita**
Ojos negros (Quintín), 1/45
- Miller, Claude**
Casi una mujer (Gustavo J. Castagna), 8/54
- Mingozi, Gianfranco**
Momentos de amor (Emilio A. Bellon), 9/60
- Mirman, Brad**
—, entrevista, 3/9
- Mostow, Jonathan**
Vuelo del ángel negro, El (Eduardo Hojman), 3/43
- Mitchum, Robert**
—, (Eduardo A. Russo), 5/4
- Moyle, Allan**
Suban el volumen (Quintín), 1/46
Suban el volumen (Gustavo Noriega), 1/46
- Murnau, Friedrich W.**
Nosferatu (Eduardo A. Russo), 9/36
- Murphy, Geoff**
Freejack (Christian Kupchik), 5/6
- Nichetti, Maurizio**
Quiero volar (Rodrigo Tarruella), 9/5
- Nicholson, Jack**
Barrio chino II (Gustavo Noriega), 1/38
- Novaro, María**
Danzón (Christian Kupchik), 6/4
- Nyby, Christian**
Cosa, La (Gustavo Noriega), 5/60
- Cosa, La* (Horacio Bernades), 9/36
- Olmos, Edward James**
American me (Quintín), 10/52
- Oshima, Nagashi**
Max, una monada (Sergio S. Olguín), 6/37
- Parker, Alan**
Bienvenidos al paraíso (Gustavo Noriega), 2/43
- Peckinpah, Sam**
Pistoleros al atardecer (Pedro B. Rey), 3/44
- Polaco, Jorge**
—, entrevista, 6/12
Siempre es difícil volver a casa (Gustavo Noriega), 6/11
- Polanski, Roman**
Bebé de Rosemary, El (Gustavo J. Castagna), 9/38
Repulsión (Alejandro Ricagno), 9/58
- Pollack, Sydney**
Havana (Quintín), 2/44
- Powell, Michael**
Peeping Tom (Alejandro Ricagno), 9/37
- Raimi, Sam**
—, (C. Adrián Muoyo), 10/24
Noche alucinante (Gustavo Noriega), 9/39
—, filmografía, 10/24
- Romero, George**
—, (Camilo Rodríguez), 10/26
Noche de los muertos vivos, La (Gustavo Noriega), 9/38
—, filmografía, 10/26
- Rossif, Frédéric**
Morir en Madrid (David Oubiña), 8/53
- Roth, Cecilia**
—, entrevista, 4/27
- Rourke, Mickey**
—, entrevista, 1/14
- Rozema, Patricia**
Habitación blanca (Mercedes Alfonsín), 4/47
- Russell, Ken**
Ritual de la serpiente (Gustavo Noriega), 8/57
Tommy (David Oubiña), 7/58
- Schepisi, Fred**
Casa Rusia, La (Quintín), 1/44
- Schlesinger, John**
Inquilino, El (Eduardo Hojman), 2/41
- Schmoeller, David**
Puppet Master (Gustavo Noriega), 1/42
- Schroeder, Barbet**
Mujer soltera busca (Gustavo J. Castagna), 10/12
- Scorsese, Martin**
Cabo de miedo (Elvio E. Gandolfo), 4/12
Cabo de miedo (Gustavo Noriega), 4/13
Cabo de miedo (Pedro B. Rey), 4/14
Última tentación de Cristo, La (Gustavo Noriega), 3/33
Último rock, El (Quintín), 2/10
- Scott, Ridley**
1492 (Fernando Santamarina), 9/12
Alien (Marcelo Burello), 9/39
Thelma & Louise (Gustavo Noriega), 2/3
Thelma & Louise (Quintín), 2/2
- Siegel, Don**
Invasión de los body snatchers, La (Gustavo Noriega), 5/60
Invasión de los body snatchers, La (Rodrigo Tarruella), 9/37
- Singleton, John**
Dueños de la calle, Los (Sergio S. Olguín), 1/4
- Sirk, Douglas**
Sublime obsesión (Quintín), 8/55
- Solanas, Pino**
Viaje, El (Christian Kupchik), 5/15
Viaje, El (Horacio González), 5/14
- Sonnenfeld, Barry**
Locos Addams, Los (Gustavo Noriega), 2/35
- Spheeris, Penelope**
Mundo según Wayne, El (Alejandro Ricagno), 9/14
Mundo según Wayne, El (Quintín), 9/15

Spielberg, Steven
Hook (Elvio E. Gandolfo), 5/4

Stone, Oliver
JFK (Quintín), 3/2
The Doors (Gustavo Noriega), 4/45
The Doors (Pedro B. Rey), 4/45
The Doors (Valeria Devicienti), 4/44

Streisand, Barbra
Príncipe de las mareas, El (Mariana Podetti), 8/56
Príncipe de las mareas, El (Quintín), 8/56

Subiela, Eliseo
 —, entrevista, 5/9
Lado oscuro del corazón, El (Quintín), 5/7

Tati, Jacques
 —, (David Oubiña), 2/30

Tavernier, Bertrand
Nuestros días felices (Lucio Schwarzberg), 6/3

Taviani, P. y V.
Kaos (Sergio S. Olguín), 4/37

Torre, Javier
Tumbas, Las (Sergio S. Olguín), 2/41

Tourneur, Jacques
Mujer pantera, La (Eduardo Russo), 6/20

Mujer pantera, La (Horacio Bernades), 9/36
 —, filmografía, 6/22

Truffaut, François
 —, entrevista, 1/34
 filmografía, 1/37

Van Sant, Gus
 —, (Eduardo A. Russo), 9/17
Mi mundo privado (Alejandro Ricagno), 9/3

Vergés, Rosa
Boom Boom (Quintín), 2/41

Verhoeven, Paul
Bajos instintos (Christian Kupchik), 5/2

Visconti, Luchino
Boccaccio 70 (Gustavo J. Castagna), 10/51
Senso (Alejandro Ricagno), 8/58
Tierra tiembla, La (Guillermo Ravaschino), 8/59

Von Stroheim, Erich
Codicia (Eduardo A. Russo), 10/54

Wajda, Andrzej
Cenizas y diamantes (Alejandro Ricagno), 10/59

Wallace, Tommy Lee
It (Gustavo Noriega), 1/42

Walsh, Raoul
Sin conciencia (Quintín), 6/57

Weir, Peter
Costa mosquito, La (Lucio Schwarzberg), 6/52

Welles, Orson
 —, entrevista, 2/11
 —, filmografía, 2/12

Wenders, Wim
 —, entrevista, 3/28
Hammett. Investigación en el Barrio Chino (P. B. Rey), 3/6
Hasta el fin del mundo (Eduardo A. Russo), 8/6
 —, filmografía, 3/31

Weissmuller, Johnny
 —, (Osvaldo Aguirre), 42/6

Whale, James
Novia de Frankenstein, La (Eduardo A. Russo), 9/36

Yimou, Zhang
 —, (Luis Gruss), 8/34

Young, Robert
Triunfo del espíritu (Pedro B. Rey), 2/42

Zanada, Jorge
Tango bayle nuestro (Quintín), 1/45

3. Otras notas

(Ordenadas por autor. Los títulos entre comillas indican el título original. Los otros indican el tema)

Aguirre, Osvaldo
Johnny Weissmuller, 7/42

Alvariza Luisi, Eduardo
Filmación de El lado oscuro del corazón, 5/13

Borges, J. L.
El ciudadano según Borges, 9/42

Burello, Marcelo Gabriel
Cine de terror, 9/31

Castagna, Gustavo J.
La Generación del '60, 6/24
Video Villa Gesell, 5/45

Cooper, Julian
Reflexiones, 6/26
Semana de cine inglés, 8/28
"Ver y hacer son placeres conectados", 8/45

Daney, Serge
Textos, 10/33

De la Fuente, Flavia
"Pequeño Godard ilustrado", 5/29
Tarzán, 7/40

Fassbinder, R. W.
Sirk según Fassbinder, 9/43

Flores, Bobby
La radio en el cine, 5/34

Forn, Juan
"Breve home movie levemente descolorida", 3/21

Freixá, Ricardo
Carta desde Hollywood, 3/8
Carta desde Hollywood, 4/36
Carta desde Hollywood, 6/40

Fresán, Rodrigo
"Cine de espectador", 3/20
"El gato de Harry Lime", 1/31

Gandolfo, Elvio E.
"Para volverse mono", 6/35

García Guevara, Mercedes
García Lorca y el cine, 6/41

Hojman, Eduardo
Freddy Krueger, 6/58
Twin Peaks, 2/15

Kupchik, Christian
Cine europeo, 3/12
Nuevo cine alemán, 7/26

La Ferla, Jorge
Los bloopers, 7/46
"Vertov, Mancera, Tinelli y los otros", 4/34

Motto Rouco, Marcelo
"A la memoria de Berdiner", 2/29
"Grupo de familia", 1/41

Noriega, Gustavo
Drácula, 10/19
"Elogio del llanto", 8/31
Filmación de Apocalipsis Now, 2/24
Guía a los muertos vivos, 6/53
"Introducción a los monos", 6/34
Los locos Addams (la serie), 2/34
Oscars 92, 4/38
Recomendaciones de videos, 10/49

Olguín, Sergio S.
Directores negros, 1/2
"Infidelidad: las capas de la mentira", 3/36

Oubiña, David
Puig en el cine, 9/44

Pecina, Héctor
El planeta de los simios, 7/44

Podetti, Mariana
Los Hamlets en video, 9/53

Quintín
Cahiers du cinéma, 7/30
Custer en el cine, 1/44
Elogio del cine en video, 5/51
Premio Méliès, 9/50
Primer aniversario de El Amante, 10/2
"Todos los cines, ¿el cine?", 9/2

Ravaschino, Guillermo
Contra cierto cine argentino, 9/40

Ricagno, Alejandro
Rosario Arte Joven 92, 9/50

Russo, Eduardo A.
El fuera de campo, 7/35

Sacco, Leonardo
Cine de guerra I, 4/18
Cine de guerra II, 6/23

Saccomanno, Guillermo
"Antoine, Silvio, David, Nick y yo", 3/22

Schwarzböck, Silvia
El cine después del gore, 9/33

Tarruella, Rodrigo
Bajo el peso de la ley y Festín desnudo, 8/26
Cahiers du cinéma, 7/34
"Fragmentos sobre estética y cine", 3/11
"Minimalismo ecológico descolonizante I", 4/30
"Minimalismo ecológico descolonizante II", 5/17
Muestra de cine español, 7/19

Trovato, Nicolás
Festival de Venecia, 9/46

VV.AA.
Muerte de Serge Daney, 10/33

Volta, Luigi
XIII edición del Mystfest, 7/24

4. Reseñas de libros

Hollywood Goes to War
 de Coppes y Black, por G. Noriega, 1/20

Práctica del guión cinematográfico
 de Carrière y Bonitzer, por Lucio Schwarzberg, 5/47

Imágenes
 de Ingmar Bergman, por Christian Kupchik, 6/28

Christian Metz y la teoría del cine
 de VV.AA., por Ana María Amado, 9/52

Yo necesito amor
 de Klaus Kinski, por Alejandro Ricagno, 10/46