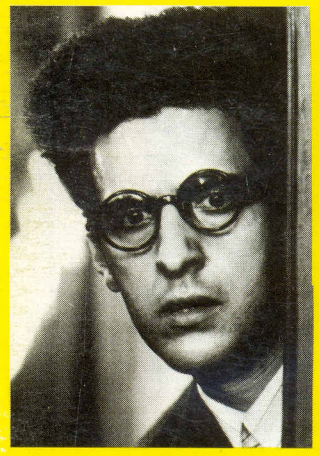
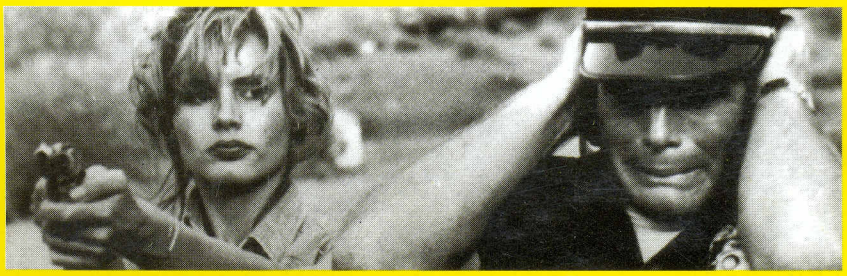
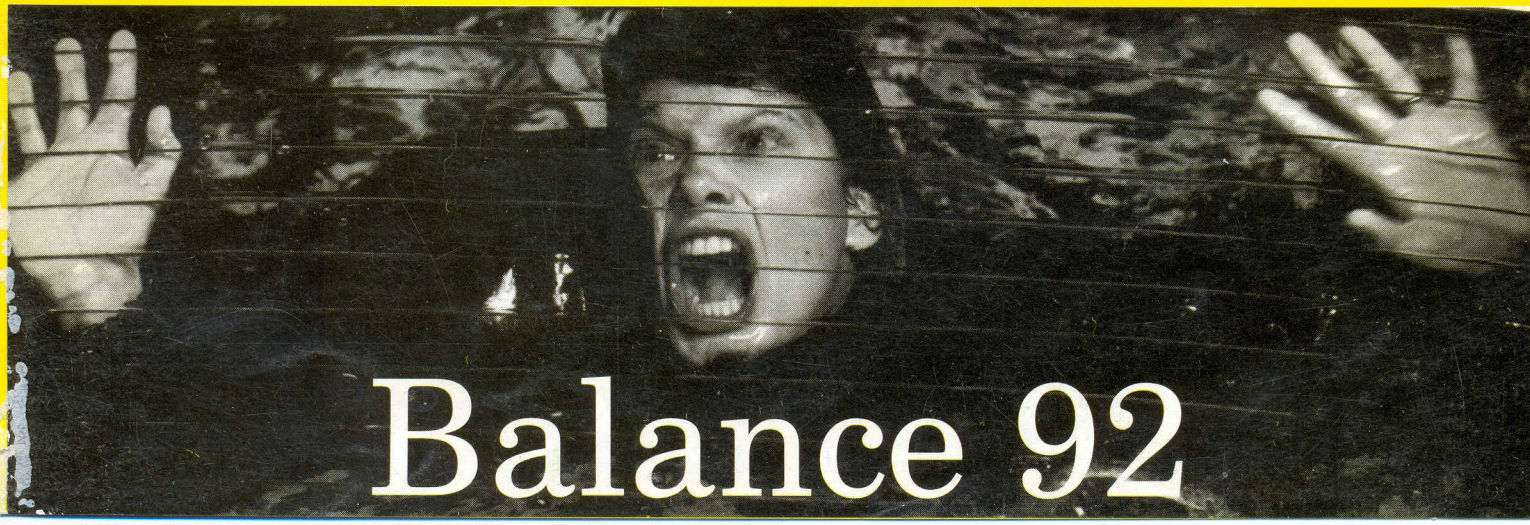
Año 2 Nº 11 Enero de 1993 $ 7,50.
Uruguay: N$ 16.000

EL AMANTE CINE







Balance 92

POR NEGOCIOS O PLACER, SHERATON.
LA EXCELENCIA HOTELERA.

Sheraton
Buenos Aires
HOTEL & TOWERS

SAN MARTIN 1225 (1104), BUENOS AIRES, ARGENTINA.
TEL.: 54-1-311-6311, telex: 9196/9222 FAX: 54-1-311-6353.

ITT SHERATON. LA ELECCION NATURAL.

EL AMANTE CINE

Año II - Nº 11

Enero 1993

El Amante / Cine

Estrenos: *Drácula* por Eduardo A. Russo, Noriega y Tarruella / **2**; *La muerte le sienta bien* por Alejandro Ricagno / *Mi pobre angelito* por Diego Batlle / **7**; *El clan de los Krays* y *Bajo sospecha* por Quintín / **8**; *El guardaespaldas* por Quintín / **10**

Balance 92: *Cine argentino* por Gustavo J. Castagna / **12**; *Cine italiano* por Emilio Bellon / **14**; *Cine español* por Gustavo J. Castagna / **15**; *Cine norteamericano* por Quintín / **16**; *Balance personal* por Tarruella / **18**; *Los directores del año* / **19**; *Las actrices del año* / **28**; *Los actores del año* / **30**; *Sexo del año* por Noriega / **36**; *Los orientales del año* por Ricagno / **37**; *Las sobrevaloradas del año* por Horacio Bernades / **38**; *Los psicópatas del año* por Russo / **40**; *Las mujeres del año* por Ricagno / **41**

Encuesta 1: *Los redactores de* El Amante *eligen las películas del año* / **42**

Encuesta 2: *Los lectores eligen las películas del año* / **46**

Correo por los estimados lectores / **49**

El Amante / Video

Los videos del año / **51**

Reseñas: *Bajo la misma sangre* / **53**; *Conflicto* / **54**; *Fahrenheit 451* / **55**; *La caja mágica* / *Atlantis* / **56**; *Muerte en Venecia* / **57**; *Texasville* / **58**; *Los compañeros* / **60**; *Bugsy* / **61**; *Blancanieves* / **62**; *El killer* / **63**

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

Innisfree

El guardaespaldas

Muerte en Venecia

Directores
Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Colaboraron en este número
Gustavo J. Castagna
Rodrigo Tarruella
David Oubiña
Augusto Costhanzo
Eduardo A. Russo
Alejandro Ricagno
Nicolás Trovato
Emilio Bellon
Camilo Rodríguez
Lucio Schwarzberg
Guillermo Ravaschino
Fernando Santamarina
Diego Batlle
Horacio Bernades
Moira Soto
Daniel Grilli
Tino y Norma Postel

Terapia intensiva
Haydée Thompson

Corresponsal en China
Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York
Walter Rippel

Cadete peludo y experimentado
Diego Sasturain

Errores no corregidos
Gabriela Ventureira

Composición y diagramación
Nosotros cuatro

Artistas invitados (diseño)
Fernando Santamarina y Quique Maya

Imprenta
Impresora Americana / Lavardén 163

Fotomecánica
Proyección. Rivadavia 2134 5º G

Impresión linotronic
Worksheet

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

La vida es en color pero el blanco y negro es más realista. —Sam Fuller

El Amante es una publicación de *Ediciones Tatanka*. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. República Argentina.

Drácula (I)

Pasión del cine, amor de vampiro

por Eduardo A. Russo

Alguna vez un chico de 10 años le reveló al surrealista Max Jacob: "Las películas se hacen con los muertos. Se los saca de la tumba y se los pone a caminar. Eso es el cine". Tal postulación llevó al éxtasis a quienes, como Jean Epstein, afirmaban estar ante un verdadero "arte espiritista". Desde esta perspectiva, toda película es de fantasmas y toda seducción del espectador por eso que lo atrapa desde la pantalla posee, en su costado siniestro, algo de vampírica. Los vampiros, esos que no se reflejan en espejo alguno, han permitido sin embargo que su imagen quedara registrada por las cámaras de cine, en una alianza que se abre con el *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, trazando un arco que llega hasta el *Drácula* de Coppola.

Herencia de sangre. Hay en el film mucho más legado cinematográfico que cita cinéfila. No es necesario haber visto el *Nosferatu* de Murnau o el *Vampyr* de Dreyer para impresionarse con las sombras que aquí se ciernen sobre nosotros o cobran vida desligadas de cuerpos visibles. No hay precisamente homenajes, guiños cómplices para unos pocos avisados, sino la apropiación de formas (sobreimpresión, maqueta y teatro de sombras, teatralidad de los decorados y vestuario, composición obsesivamente barroca del plano, las tinieblas y los colores, los reflejos delatores, el raccord formal) de aquellos maestros en una historia actual, presente ante nosotros: Méliès, Griffith, Murnau, Gance, Dreyer, Cocteau, Kurosawa, no son próceres a citar, sino a la vez maestros y contemporáneos en el arte de narrar mediante imágenes en movimiento. Coppola vampiriza los films de vampiros, no apropiándose de lo representado, sino de la representación, deslizándose como lo hiciera en *Apocalypse Now* o *One from the Heart* por la historia de las formas en el cine. No procura dar nuevas vueltas de tuerca a la mitología vampírica, sino que fusiona otras temáticas —el amor trágico de Tristán e Isolda, la Bella y la Bestia— formulando algo que le pertenece: Coppola ha hecho una de vampiros, Drácula ha hecho una de Coppola. Y a casi treinta años de su debut como director, éste sigue firme en su opción: entre un film con pretensiones de alta cultura y una movie, es decir, una película que no tema su condición de querer ser vista por el mayor número de personas, elige lo segundo.

Transilvania-Londres según Coppola. *Drácula*, en la propuesta coppoliana de formular un cine total, un universo ficcional de una coherencia superior a la de la vida, no presenta fisuras. Si Transilvania en el siglo XV, al comienzo del film, nos deja sin aliento por su fascinación pesadillesca, más allá de cualquier reconstrucción documentalista, Londres en 1897 seduce por su realidad que supera toda intención realista. La era victoriana en su ocaso: jovencitas insatisfechas, gentlemen disputándose sus favores, jardines con estanques, de vegetación morbosa, cercanos a manicomios donde los locos son interrogados por la imperiosa razón de médicos afectos a la experimentación en carne propia y ajena. Decadentismo y espíritu *fin de siècle*: En las calles, burguesía despreocupada circulando a la par de algún destripador, un lobo suelto y un príncipe rumano afecto a la vida nocturna. Sir Irving y sus interpretaciones de Shakespeare. Sólo falta Stoker, deambulando por Londres, destruido porque su adorado patrón Irving considerara a su novela *Drácula* —escrita en ese preciso año— como una basura indigna de llevar a escena.

En un momento particularmente revelador de *Drácula*, el conde concurre con Mina a ese espectáculo de dudoso gusto, el cinematógrafo. Lo que se ve en pantalla es una mezcla de imágenes primitivas con ciertos cuerpos femeninos más cercanos a los que Coppola rodó en los orígenes poco confesados de su carrera. Si en cierta secuencia de *El Padrino II* —cuando el joven Vito presencia un melo teatral, para descubrir seguidamente la acción de la mano negra que aprieta a sus paisanos en América— muestra Coppola un fragmento de cine primitivo relatando aquella escena a la manera Pathé, aquí la remisión a los orígenes es doble: hace tanto a la llegada del tren Lumière como a las *nudies* que filmara en sus tiempos de novato.

La locura y el método. Los Corleone, Kurtz, Tucker, Drácula —y Coppola— son comparables en el modo sistemático con que regulan su desmesura. Drácula, llevado a la locura satánica por su excesiva pasión, convierte a su vampirismo en un estilo de vida (o de no-muerte). Aprende inglés, sueña con Londres y allí se convierte en un dandy aristocrático: melena, noche, ajenjo y sexo a discreción. Pero el amor lo desbarata.

Su contrincante, Abraham Van Helsing ("doctor en medicina, filosofía y letras, etc.", según Stoker, o "filósofo metafísico", al decir coppoliano) —moldeado sobre Jean Marie Charcot, aquel sabio buceador de territorios desconocidos que fascinara a cierto joven médico vienés llamado Sigmund Freud— es científico a su manera, un médico seducido por la *sifilización* de la humanidad, tan erudito como aventurero. Pero que reconoce sus límites ante el poder que lo excede, amparándose en la vieja religión, o dejando el asunto en manos de una mujer, ese ser superior.

Como telón de fondo, la técnica optimista de fines del siglo XIX: el cinematógrafo, la máquina de escribir, el fonógrafo, las transfusiones sanguíneas... En su consistencia, el *Drácula* de Coppola es, tanto como lo fue *Apocalypse Now*, un film *alucinatorio*.

Morir de amor. Coppola se ha ocupado de referir una fuente histórica: Vlad Draculea y su concubina perdida. De allí partió para imaginar una trama donde se unen la leyenda celta de Tristán e Isolda con el relato de la Bella y la Bestia. Variaciones sobre el amor impuesto a contramano de lo físico, desafiando al tiempo y a la muerte. Hay erotismo en *Drácula*, aunque no guiado por el sexo, sino por el amor. Las mujeres —Elizabeta, Mina, Lucy o las tres hembras a lo Klimt que habitan el castillo de los Cárpatos— postulan un universo al que ningún hombre puede acceder. El montaje alternado entre el casamiento de Harker con Mina y la posesión bestial de Lucy por Drácula metamorfoseado en lobo muestra al mismo Coppola que en los tres *El padrino* hace confluir el tiempo de la celebración ritual con el del crimen, aquí ocupado por la vinculación —no menos oscura en un caso que en el otro— de lo masculino y lo femenino.

El amor sobre el horror hace de *Coppola's Dracula* un festival de emociones, una cumbre borrascosa donde el viejo vampiro encuentra, por una vez, una buena razón para trascender su eterna condición de patriarca polígamo y convertirse en cruzado de un amor tan sublime como mortífero. Si el *Nosferatu* de Murnau (y de la remake de Herzog), perversamente deseoso, moría entrampado por el sacrificio de Mina, que lo retenía pegado a su cuello hasta la salida del sol, este Drácula coppoliano se enamora como hombre y en nombre de ese amor se proclama como monstruo. El único final posible y necesario es el de la muerte final prodigada por Mina/Elizabeta, consumando un pacto de amor sellado siglos atrás. ■

Bram Stoker's Dracula (*Drácula*). EE.UU., 125', 1992. **Dirección**: Francis Ford Coppola. **Guión**: James V. Hart. **Fotografía**: Michael Ballhaus. **Música**: Wojciech Kilar. **Vestuario**: Eiko Ishioka. **Intérpretes**: Gary Oldman (Drácula), Winona Ryder (Mina Murray), Anthony Hopkins (Dr. Van Helsing), Keanu Reeves (J. Harker), Sadie Frost (Lucy), Tom Waits (Renfield).

Drácula (II)

La Mina que dio el mal paso

por Gustavo Noriega

La versión de Coppola del *Drácula* de Bram Stoker es, a la vez, fiel e infiel a la novela original. Una nueva lectura que respeta a los viejos personajes pero que descubre en ellos motivaciones que hubieran espantado al recatado escritor inglés.

Es, al mismo tiempo, una película maravillosa, que pone con pasión al cine en el lugar que se merece: en el de las cosas que hacen que la vida merezca ser vivida.

Paradojas. Todo el mundo sabe que Drácula es un *undead*, un *nosferatu*; esto es, un no-muerto, un cadáver que camina y viene a aterrorizar, amenazante, al reino de los vivos. En la nueva versión, los roles —iguales en la superficie— se invierten. La muerta es la sociedad victoriana que reprime y oculta un mundo bullicioso y desenfrenado de sexo y pasión que espera abrirse paso. El que viene alegremente, con la fuerza de su amor desesperado y centenario, a patear el tablero y poner las cosas en su justo lugar, es nuestro querido y viejo vampiro. Los efectos beneficiosos de su prédica apasionada se verán con toda claridad en Mina Murray.

Una Mina decente. Wilhelmina Murray (Winona Ryder), es la prometida del agente de bienes raíces Jonathan Harker (Keanu Reeves). Tiesa y constreñida, se la ve tan tensa como su rodete y como el impecable vestido que la cubre desde el cuello hasta los tobillos. Por dentro, ruge un volcán: hojea con mal disimulado interés una versión de *Las mil y una noches* llena de grabados eróticos mientras le confiesa a su amiga —la atorranta de Lucy— que con su novio nunca pasó de los besos. Esta chica necesita una buena transfusión.

Entra Drácula. El primer encuentro —propiciado por Drácula, que se presenta como el príncipe Vlad— es en las calles de un bullicioso Londres. El príncipe le pide que lo lleve a esa nueva maravilla, el cinematógrafo. Mina se escandaliza: "Si quiere cultura vaya a un museo. Londres está lleno de ellos", le pontifica al pobre Drácula. Uno piensa que está hablando de Greenaway y, conteniéndose la risa, le dan ganas de que Coppola haya pensado en lo mismo. Pero Vlad no quiere cultura, al menos en la versión que viene acompañada de polvo y telarañas. Carajo, lo que quiere es ir al cine.

Ya no sos mi Wilhelmina. Drácula ama a Mina. Lo viene haciendo desde hace cuatrocientos años. Mina aprenderá a quererlo en unos pocos días. Y el resultado será devastador. La historia que la cuente Coppola; sólo quiero decirles que al fin de la película, Mina será una verdadera loba, con los pelos desparramados y un bruto escote, gritándole al viento de su loco, loco amor; gritándolo en un lenguaje incomprensible que no necesita subtitulado para generar mares de envidia y emoción. Desde que la vieja Scarlett O'Hara prometió a grito pelado reconstruir su feudo que el cine no mostraba a una mujer con tanta sangre y tanta determinación.

Caníbal Helsing. El Dr. Abraham Van Helsing (Anthony Hopkins) —que en la novela y versiones fílmicas anteriores es un dechado de virtudes y aburrimiento— es presentado aquí como el otro personaje dotado de fuerza vital. Con barba de varios días, una cicatriz arriba de un ojo que uno supone de una pelea en una taberna y siempre presto a chupar vino y a decir barbaridades, salta con la misma gracia de una conferencia académica a la peor fonda de Londres. Tiene mucho más en común con Drácula —a quien confiesa admirar— que con los tres paquetes que tiene que cargar.

Entre *Drácula* y *El silencio de los inocentes*, el gran Anthony Hopkins demuestra que para trabajar grandes personajes, lo mejor es el cine fantástico. Cuando la quiere llevar fácil, extrema su acento británico al servicio de la literatura (*La mansión Howard*). Plin, caja.

Querido Vlad. Gary Oldman (Sid Vicious en *Sid y Nancy*, Oswald en *JFK*, Orton en *Susurros en tus oídos*, mafioso mugriento en *Tiro de gracia* y siguen las firmas) ha pasado a ser el nuevo "hombre de las mil caras", quinientas de las cuales figuran en esta película. Siempre ha compartido con sus personajes una violenta intensidad, un salvaje apetito por la pantalla a la que parece querer devorar como si fuera a retirarse inmediatamente después. Oldman —el joven "hombre viejo"— hará participar a Drácula de esta cualidad y agregándole un toque de tragedia.

Drácula, el personaje, está desgarrado por una naturaleza dual. Por un lado, como una fiebre primaveral, le viene a decir al Londres Imperial que se saque el miriñaque para sufrir los beneficios de una buena sacudida. Pero no puede dejar de ser el aliado de la muerte, de las fuerzas de las tinieblas, que de allí viene. A su paso, las flores se marchitan en segundos.

Le cambiará la vida a Mina. Le dará vida a Mina. Pero al ser vida, no habrá lugar para él, que no viene de otro lado que de la muerte.

Coppola. ¿Qué puede hacer un director cuando tiene que adaptar una novela que lleva un siglo de ininterrumpidas ediciones, de la que se han hecho demasiadas versiones fílmicas, cuyo argumento nadie ignora? Puede hacer todo. Desde reinterpretar los hechos hasta recuperar en dos horas la alegría del cine, su descomunal fuerza, su formidable impacto cultural. Las sobreimpresiones, los fundidos, los montajes paralelos —que han terminado convirtiéndose en algo así como su firma—. Y el frenesí del relato que no renuncia a la claridad ni a la información: en una secuencia Lucy y Mina salen al jardín y se desata una tormenta. Bueno, eso no es todo; además Lucy cuenta que eligió a su futuro esposo, llega un barco al puerto, se escapa un lobo del zoológico, los locos enloquecen aun más mientras Renfield anuncia la llegada de su Maestro, el Maestro llega y en forma lobezna vampiriza a Lucy. Es necesario verla por segunda vez para comprender que todo sucedió en un ratito; al cabo del cual se sale casi con magullones, pero no abrumado ni confundido. Uno sale de ver este *Drácula* y quiere decir, feliz como un chico: "Sí, la pintura está bien, el teatro es bárbaro y los museos son geniales, me encanta ir a lo de Abuela, pero Mamá, por favor, ¡llevame otra vez al Cine!". ■

Drácula (III)

Regalo de navidad: la sangre de un poeta

por Rodrigo Tarruella

Porque es cierto, tal como suponen William James, Conan Doyle y los demás, que el espíritu puede perdurar después de la muerte. Puede perdurar por su propia volición. Pero generalmente se trata de la persistencia dañina de una voluntad frustrada que retorna a la vida buscando venganza. Murciélagos, vampiros. / / Es la horrible historia de la afirmación de la voluntad humana, de la voluntad de amor y de la voluntad de conciencia afirmada contra la muerte misma. El orgullo de la vanidad que suele procurar el CONOCIMIENTO.
Hay espíritus y fantasmas terribles en el aire de América. (D. H. Lawrence sobre Poe)

Coppola elige un Drácula trágico, operístico y multiforme. Murnau, Cocteau (*La Bella y la Bestia*) y *El fantasma de la Opera* lo influyeron conscientemente, tanto como Méliès, Welles y el Ford de su nombre. Su *Drácula* es tan a contrapelo y contracorriente de la época como la genial *Golpe al corazón*, *Rumble Fish* (*La ley de la calle*), *Jardines de piedra* y como lo fue *Dos almas en pugna* (*The Rain People*) en sus comienzos. *Drácula* —de lejos, el mejor film exhibido acá el 92— recorre la historia del cine transmutando sueños soñados por anteriores poetas-artistas-experimentadores y combina —hace chocar— los códigos del catolicismo y la visión romántica. El resultado es desaforadamente bello y fuerte.

Con un pie en cada lado. El maestro siempre tuvo un pie en cada lado. Su fascinación consiste en establecer arcos abarcativos: de la más alta sutileza subjetiva y la apoteosis del "autor" de films, personal y obsesivamente riguroso de sus visiones, al espectáculo masivo y la fiesta familiar, tribal y mágica. De erigirse en el máximo poeta cinematográfico de su tribu —como Ford, sin renegar de su país y su cultura— a contrastarlas, contradecirlas con los avatares de la realidad histórica. La ambigüedad de la vida asumida dentro de una creencia y un sentido, luchando siempre contra el mentiroso eclecticismo de mercachifles y filisteos (cf. *Apocalypse Now* y *Tucker*). Todo Coppola está en la monstruosa soledad de Al Pacino recorriendo en su auto las calles de La Habana y bajando las ventanillas blindadas mientras a su lado los rebeldes se inmolan para trocar la atroz realidad. Ni qué decir de la metáfora de los mafiosos yanquis cortando literalmente la torta cubana, también en *El padrino II*. En *Drácula* también aparece este sistema.

Creencias: visiones fuertes. Borges señalaba que casi toda obra perdurable estaba alimentada por las creencias de su autor, que no tenemos por qué compartirlas pero sí tratar de entender de qué se trata. Citaba como ejemplos las poéticas de Whitman, Neruda y Maiakovski. *Drácula* como *Vértigo* de Hitchcock es un film ultrarromántico controlado por una visión católica. Los caballos galopan briosamente pero el director lleva las riendas y sabe dónde quiere ir. La narración es clásica pero está recorrida de buscas experimentales, de juegos cinematográficos. En la era de la superficialidad efectista tecno, Coppola vuelve a los orígenes para hacer variaciones sobre ellos, jugar, divertirse, divertirnos, ilusionarnos. "Las primeras películas de la historia creaban efectos a través de la ilusión, no de la alta tecnología que todos quieren usar ahora. Los primeros cineastas, como Georges Méliès, eran magos". Coppola recrea a Méliès, Murnau, Welles y Ford. La iconografía del film no sólo remite al cine: la visión romántica —surgida en Europa ante el fracaso de la revolución francesa— recicla a Grandville (el pajarraco que conduce la diligencia de Drácula), Gustave Moreau, Odilon Redon, Arnold Böcklin que ya había inspirado a Willis O'Brien para *King Kong* (ver nota de Russo en el número anterior), todo el arte simbolista y la presencia constante del albatros Baudelaire. *Drácula* incluye visiones desaforadamente baudelairianas (el culto a Satán y al vampiro, las mujeres del ángel diabólico, el esplendor de las flores, etc.) canalizadas por un poeta católico de la imagen. Baudelaire es impensable sin la existencia previa de su maestro Poe, americano como Coppola (y también maldito y popular). A diferencia del hipercerebral soñador de Baltimore, Coppola es latino como Baude y no pretende matar lo sensorial. Al contrario, no conozco película de los últimos años que alcance o roce la sensualidad de infinidad de planos y secuencias de este *Drácula*. Pero además Coppola vivió "el horror" (ver *Apocalypse Now*) y resucitó. No apuesta al Mal y a la exaltación de la muerte; le da su lugar, que es trágico.

Citizen Coppola. La omnipresencia del mago Welles es constante. Como Orson, Coppola erige su obra acerca de un poderosísimo ego nefasto que encarna el máximo poder y sus contradicciones y lleva en sí el germen de su propia destrucción, que es lo que propaga y pide. Como Welles, Coppola es un poeta-rey en el exilio, con un pie en cada lado. Acá el antihéroe es el mismo Diablo y el máximo vampiro. Pide finalmente su término como Kane, Macbeth, Arkadin o Quinlan. Como Welles, Coppola sabe que para crear hay que experimentar y arriesgarse, también sabe que conviene apostar a lo grande. *Drácula* está recorrida por ángulos de cámara wellsianos, cortes de montaje de abrupta y feroz, chocante sincronía metafórica (empalmar una cabeza cortada con la del animal a comer en la taberna), utilización de zigzagueante y pseudovacilante cámara descubriendo Londres 1897 —a la manera del falso noticiero con que se abre *El ciudadano*

("subjetividad" sobre "hechos históricos")—, y filmar rejas, emblemas y entrada al castillo del vampiro como Welles concibió los acercamientos a Xanadú, la mansión de Charles Foster Kane. Ya FFC había hecho esto en *Golpe al corazón*, equiparando el frente-letrero de un casino de Las Vegas con Xanadú, mediante prodigios de grúa.

Kurtz, Corleone, Drácula. Personajes de cima, poderosos y mortíferos, cumbres de lo trágico destinados a su destrucción. Antihéroes anacrónicos en conflicto con el Tiempo, rebelados contra el orden que los engendró, excesos de sus códigos, escapados de control, el destino temporal trágico de convertirse en monstruos. Más allá del principio del placer y de la cultura humana entramos en los territorios y castillos de la Muerte. A diferencia de la obra del católico asmático Scorsese, que sigue los avatares de un solitario personaje, Coppola hace chocar familias, grupos, despliega una objetividad arbitraria creíble a fuerza de su propia convicción artística, ética, religiosa, etc., mostrando los acercamientos y distancias entre la metafísica y la historia. Sus peleas y reuniones. Es el único cineasta contemporáneo que puede recrear historia y leyenda (ver *El padrino*, *Apocalypse*, *Rip Van Winkle*, *Drácula*). Metafísica e Historia, Historia y leyenda, más "con un pie en cada lado". Kurtz deberá ser exterminado por Willard (Martin Sheen) y Drácula por su amada Mina (sublime Winona) para que la vida continúe. El Renfield de Tom Waits, enloquecido vocero del Maestro, cumple la misma función del demente fotógrafo *hippie* de *Apocalypse* (Dennis Hopper). Ambos "anunciantes" son además celebridades "más que actores". El *Drácula* coppoliano se debe más a toda la obra de su autor que a comparaciones con géneros, novelas u otros Dracs. Su sangre es coppoliana. Se la bebe. Este D. es también fordiano hasta la médula. Para muestras, el personaje del Dr. Van Helsing señalando que para combatir el Mal no hay que hacerlo con el estómago vacío y la persecución final de la diligencia draculiana filmada como un *western*. El genio de Coppola también consiste en darle el papel de "médico metafísico" y exterminador de vampiros a Hopkins, que venía de aterrorizar con su antipontífice maligno del Caníbal Lecter (*El silencio de los inocentes*).

En cambio, nuestro querido Waits —ya uno más de la familia Coppola— desluce en la galería de Renfields, ante el recuerdo de Dwight Frye, especialista en dementes durante los 30 y comedor de moscas fundacional (con Tod Browning el 31). "El piano ha estado bebiendo, no yo."

Por motivos de espacio quedan un montón de ítems pendientes a desarrollar en otra ocasión. Es como el juego de la oca. Algunos básicos: el drenaje de la cultura hacia el arte popular (cine), la herencia de Corman, las formas que Drácula adopta (bestiario de la multiplicidad del vampiro; lo conceptual por sobre lo literal), la vuelta de la aventura, la impugnación del positivismo tecno-científico por medio del cine, la magia, el arte (ilusionismo) y la combinación catolicismo-tragedia-romanticismo (Drácula en Londres 1897, un "fin de siglo" con similitudes con el presente; es más, siempre se metaforiza desde el presente), etc.

Dos nombres a destacar en esta obra maestra: la música del polaco Kilar, belleza cercana a Bernard Herrmann y los aportes del *comic*: gran parte de lo que ocurre fue diseñado por Jim Steranko, un talentoso historietista frecuentador de superhéroes. Cierro con palabras del anacrónico contracorriente: "La historia filmada tiene que ser como la historia escrita, algo que la gente recuerde con gusto y quiera volver a ver al cabo de los años. *Eso es lo que yo pretendo con mi cine: forjar memoria*". ■

Mozart, Armstrong y Beethoven.

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

LA MAGA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO
TODOS LOS MARTES EN SU QUIOSCO

La muerte le sienta bien

Las arrugas y el rigor mortis

por Alejandro Ricagno

Los avances hacían presuponer cosas terribles: Goldie Hawn más Meryl Streep en una comedia negra llena de efectos especiales. La dirección de Zemeckis apuntaba algún handicap, sobre todo si recordamos *Roger Rabbit* y la serie de *Volver al futuro* (la primera inmejorable, el resto más de lo mismo pero sin perder cierta gracia). Bueno, podría haber sido peor. Pero cotejando la idea central uno se siente tentado a mascullar que también podría haber sido mucho, mucho mejor. Unos minutos iniciales con gags efectivos y crueles hacen presuponer una comedia realmente ácida que apunte sus dardos cada vez más incisivos sobre el tema tratado. Sobre todo cuando éste es una de las obsesiones más caras de las estrellas de Hollywood, de los políticos de todo el mundo y de cualquier hijo o hija de vecino mayor de 40 años en un mundo de look péndex: los rebusques de todo tipo para parecer for ever young. La cosa prometía, más aun cuando el guión tiene, aquí y allá, hallazgos de un humor negrísimo y hasta escatológico. Pero cuando aparecen los otros maquillajes, los efectos rejuvenecedores del cine de los 90, todo se desbarranca. Claro que ver a Meryl Streep desbarrancarse y quedar con un juego de cuello digno de Linda Blair en *El exorcista*, o ver morir de un infarto a Sidney Pollack, o a Goldie Hawn lucir una cintura del tamaño de la de Kathy Bates y Marianne Sägebrecht juntas puede casuar simpatía en el cinéfilo que no quiere mucho a estos personajes. Pero eso no sostiene una comedia. Momentos de los buenos hay, sólo son eso: momentos. Se pierde la amargura subterránea y se la reemplaza por una pirotecnia efecto-corporal (por llamarla de algun modo). A partir del momento en que Meryl y Goldie mueren violentamente pero vuelven a la vida por efecto de una pócima mágica que ingirieron para desafiar las leyes de la naturaleza, se desafían también las leyes de la comedia, que queda como ellas en un limbo mitad gracioso y mitad moribundo. Bruce Willis pasea con cara de jubilado argentino y ellas salvan lo que pueden o el rigor mortis les permite. Tal vez lo mejor sea (¡oh sorpresa!) Meryl Streep, que soporta estoicamente todas las maldades que el guión le echa encima y consigue ser graciosa sin estar pidiendo un Oscar, a lo sumo un lifting. La que no lo necesita es Isabella Rossellini, y para demostrarlo desfila ligera de ropa con aire de diosa oriental, tal vez confundiendo el film con una de sus habituales pasarelas. Zemeckis no conoce ni la avispa ni la meditacion nacha guevarística. Y es una lástima. Se perdió dos técnicas argentinas que, a lo mejor, le rejuvenecian el humor. ■

Death Becomes Her (*La muerte le sienta bien*). EE.UU., 1992, dirigida por Robert Zemeckis, con Meryl Streep, Goldie Hawn, Bruce Willis e Isabella Rossellini.

Mi pobre angelito 2: perdido en Nueva York

Los niños primero

por Diego Batlle

El martes 22 de diciembre el "barrio" (denominación con que se conoce a las cuatro manzanas limitadas por Riobamba, Corrientes, Junín y Tucumán, en las que se ubican la gran mayoría de las distribuidoras cinematográficas) era un hervidero. Como sucede habitualmente todos los fines de año, los críticos deben trabajar a destajo para poder ver todas las "privadas" (funciones previas al estreno) de los que, según los entendidos, son varios de los mejores títulos de la temporada. Cerca de las 14 ingresé a las oficinas de Distrifilms (que no es otra cosa que el nombre local de la Twentieth Century Fox) presto para ver —como todas las semanas— la cara de mis "divertidos colegas" y la primera exhibición de *Mi pobre angelito 2: perdido en Nueva York*. Pero, inesperadamente, varios críticos estaban acompañados por sus hijos, sobrinos y algún que otro amiguito de ellos. Con tan infrecuente platea nos dispusimos a ver la película. Tras el interesante "trailer" (es decir, el "adelanto") de *Hoffa*, la biografía del líder sindical norteamericano dirigida por Danny De Vito, escrita por David Mamet y protagonizada por Jack Nicholson —que según nos dijeron veremos en marzo—, empezaron las mil y una aventuras del inefable Kevin (el ya crecidito *Macaulay* Culkin). Informo que tengo 23 años y bastante contacto con las vivencias e intereses de los adolescentes, pero debo admitir que la película —como a mis "colegas" que permanentemente bostezaban, cabeceaban o, a lo sumo, permanecían impávidos— no me interesó ni me divirtió prácticamente nunca. Pero, nuestros invitados de gala (o sea los niños) se desternillaban de risa con cada gesto y palabra del blondo Kevin. Saltaban sobre las mullidas butacas, gritaban, en fin, dotaban por fin a una "privada" de algo de acción. Para los distribuidores no podía ser un testeo mejor para constatar el efecto que provoca el film en el target seleccionado: niños y adolescentes primero. Mientras lo más divertido era el ambiente, transcurrían los larguísimos 120 minutos de *Mi pobre angelito*... Mucho menos ingenuo que la primera vez, bastante más sádico y violento también, Kevin es el prototipo del adolescente piola, ganador y capaz de ridiculizar con categoría a los mayores. Es el héroe indiscutido de sus pares. La fórmula eficaz de la dupla Hughes-Columbus arremete nuevamente con una película que servirá simplemente para encabezar listas de ganancias, llenar unas cuantas páginas que traten acerca del futuro de los niños-estrella y para que cientos, miles de padres contenten a sus hijos con esta nueva victoria de un niño en el mundo de los grandes. ■

Home Alone 2: Lost in New York (*Mi pobre angelito 2: perdido en Nueva York*). EE.UU., dirigida por Chris Columbus, con Macaulay Culkin, Joe Pesci y Daniel Stern.

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

El clan de los Krays y *Bajo sospecha*

Las dos inglesas

por Quintín

Decir que una película inglesa es cruel es lo mismo que decir que el agua es húmeda. A grandes rasgos, hay tres subsistemas básicos cuya mezcla, en distintas proporciones, dibuja el espectro del cine británico. Ellos son: a) la crueldad social. El rígido sistema de clases sociales inglesas se describe como un determinismo cerrado en el que los individuos no pueden evadirse de las taras de su casta respectiva. Los aristócratas no pueden dejar de ser altaneros y decadentes, la clase media no puede desprenderse de su pacatería y cortedad, los nacidos en la clase trabajadora no pueden evitar ser ignorantes y brutales. b) La crueldad individual. La gente no sólo es mala por naturaleza. También goza, secreta o públicamente, haciendo sufrir al prójimo. c) La crueldad sexual. El sexo es siempre un asunto sucio. En un marco de abrumadora represión, el sexo no hace feliz a nadie y se trata más bien de una oscura y molesta necesidad. Hay un cuarto subsistema que le da coherencia a los anteriores. Es d) la crueldad profesional. La industria cinematográfica inglesa se compone de técnicos de televisión (Inglaterra es el único país cuya televisión tiene más calidad que el cine) y actores de teatro. El resultado es que nadie cree en el cine. Todo está organizado para que las películas repitan los mismos modelos y los actores se disfracen de los mismos personajes. El cine inglés no tiene estrellas, sino actrices feas y actores poco viriles. El cine inglés no tiene directores sino artesanos que juegan al eterno juego de burlarse de los personajes y engañar a los espectadores con sus comedias sádicas, sus apolilladas piezas de época, sus policiales pastosos y sus insulsos dramas sociales, géneros que comparten un lamento que contribuyen a perpetuar: que la vida es una desgracia y que el cine es un oficio cuya función es reproducirla pero sin tomársela en serio.

El clan de los Krays

Hay un error en lo anterior. Es el tiempo de verbo. El cine inglés era así. Hoy, simplemente, no es. Lo que queda son algunos restos que reciclan los viejos defectos. *Bajo sospecha* es uno de ellos. Se trata de un *whodunit*, un policial cuyo único interés es descubrir la identidad del asesino. Ubicada en los cincuenta, los protagonistas desean una salida a la norteamericana de su origen pobre, en una anacrónica ambientación moral de la era Thatcher. El entorno es, por supuesto, sórdido y está ocupado por individuos de cara torva y homosexuales vergonzantes (elemento infaltable del paisaje). La crueldad funciona en todos los niveles, pero específicamente en el de la estructura whodunit, herencia literaria típicamente inglesa y de la Sra. Christie con su escritura sin relieve. La verdad no está en la imagen sino en la última página del guión (que podría ser cualquier otra). La cámara cuenta desde el protagonista y éste puede ser el asesino. Si lo es, ¿por qué no contar el asesinato? La respuesta hay que buscarla otra vez en el sistema: éste prescribe que el director debe tener más poder que el espectador. Debe engañarlo con indicios contradictorios, mostrarle imágenes falsificadas, inducirle dudas que la cámara-ojo del narrador no tiene, porque sabe la verdad. El whodunit es una broma pesada en el que la víctima es el espectador y en el que el director no arriesga nada ni necesita creer en nada. Total, la gente es mala. Cine para la hora del té.

El clan de los Krays es otro asunto. Inglesa hasta la médula, con un argumento disparatado, abunda en escenas de violencia sádica, en personajes perversos y patéticos que llevan su origen clavado en la espalda. Describe la carrera de los gemelos Krays, dos gangsters londinenses de los 60, su matriarcal familia y su entorno del East End (la parte más baja de la ciudad). Lo sorprendente es que el director Medak se acerca a sus criaturas, las justifica y las perdona. La madre de los gemelos, que educó a los monstruos con voluntad de hierro, que los ampara y los sirve, resulta cálida e inteligente. La siniestra y deprimida tía es un pozo de lucidez. El padre débil y desertor no sabe boxear pero sabe bailar. Los hermanos no son, en el fondo, más que dos zombies alucinados. "¿Quiénes son los Beatles?" le pregunta un Kray al mafioso norteamericano que declara admirarlos. El film es justamente la historia de la Inglaterra a la que los Beatles le dieron la espalda ("Que dejen de decirnos que merecen respeto porque pelearon la guerra", solía decir Lennon). *The Krays* es una paradoja: ningún film inglés se sumerge de modo tan explícito en la crueldad, pero esa inmersión, lejos de ser gratuita ni rutinaria, pone en evidencia que la única crueldad importante es la de la tradición de realizadores distraídos y cobardes que creó ese cine que hoy agoniza. La película llega al corazón de las tinieblas y sugiere también una hipótesis sobre los orígenes de ese sistema estético: que su función fue siempre ocultar un fantasma todavía más horrible. ■

The Krays (*El clan de los Krays*). Gran Bretaña, 1990. **Dirección:** Peter Medak. **Intérpretes:** Gary Kemp, Martin Kemp, Billie Whitelaw, Susan Fleetwood.

Under Suspicion (*Bajo sospecha*). Gran Bretaña, 1992. **Dirección:** Simon Moore. **Intérpretes:** Liam Neeson, Kenneth Cranham, Maggie O'Neill, Alan Talbot.

Este es

EL GRAN CINE

La Colección que BLAKMAN S.A. VIDEO NO CONVENCIONAL Garantiza

Calidad digital • Versiones completas • Subtítulos en Castellano

La obra maestra de JEAN RENOIR

LA REGLA DEL JUEGO

(1939)

Uno de los más perfectos trabajos del Cine Francés (Sunday Times)

El poema cinematográfico de Jean Vigo

L' ATALANTE

(1934)

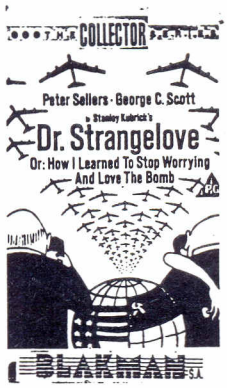
Una historia simple, cuya poesía ha cautivado la imaginación de varias generaciones

Una satírica comedia negra del genial STANLEY KUBRICK

Dr. STRANGELOVE

ó: Como aprendí a no preocuparme y amar a LA BOMBA

Con PETER SELLERS y GEORGE C. SCOTT



LUCHINO VISCONTI

IL GATTOPARDO

LENI RIEFENSTAHL

OLYMPIA

Y espere mucho más...

PIDALOS PERSONALMENTE, POR TELEFONO, VIA FAX O POR CORRESPONDENCIA

BLAKMAN S.A. VIDEO NO CONVENCIONAL

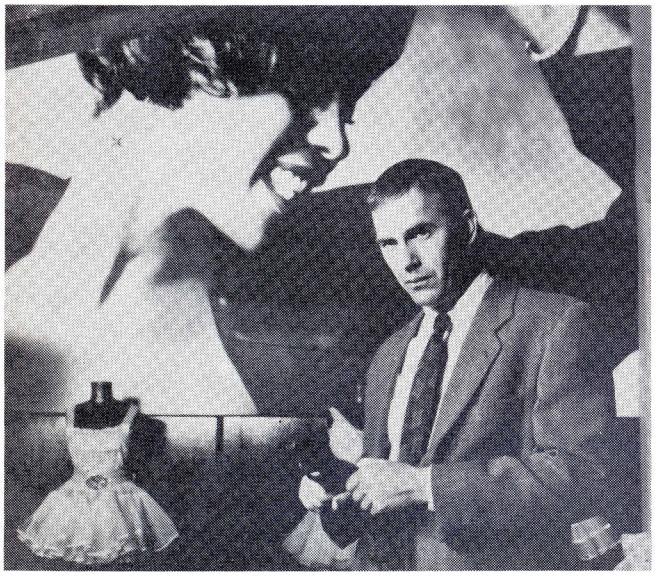
AYACUCHO 509 (1026) Bs. As.
TELFAX: 49-4503/4895 - TEL. 46-2721

INFORMESE SIN COMPROMISO SOBRE OTROS VIDEOS DE COLECCION

El guardaespaldas

El guardabosques

por Quintín



Cuando la prensa norteamericana defenestra una película, seguro que vale la pena verla. No siempre se trata de un gran film, pero normalmente tiene algo distinto, algo que se escapa de las fórmulas habituales. Y, si no, al menos sirve como pauta para medir, no la película, sino el gusto del día de esa prensa americana que suele medir el cine mediante la "verosimilitud" del guión, por el grado de teatralidad de las actuaciones y por el indefinible e indefendible criterio de lo "políticamente correcto". El caso de *El guardaespaldas*, declarada la peor película del año por alguna votación de esa prensa, es un caso interesante. Se trata de una receta que apunta a una gran recaudación en base a una de las fórmulas más viejas de Hollywood: una intriga policial que sirve de pretexto para que la pareja protagónica, compuesta de figuras muy populares, se entregue a un romance dificultado por las circunstancias. ¿Qué es lo distinto, entonces? Simplemente, que estas películas no se hacen más. En los últimos años, recuerdo apenas *Traición al amanecer* con Michelle Pfeiffer y Mel Gibson como ejemplo de un romanticismo al que acecha la muerte. Y *La casa Rusia,* otra vez con Pfeiffer, acompañada esta vez por Sean Connery. Y, sin la intriga policial, *Mujer bonita* con Richard Gere y Julia Roberts. ¿Por qué no se hacen más? ¿Porque no hay más estrellas?, ¿porque no hay más guiones románticos?, ¿porque cuando se hace una, todos los críticos gritan "¡plástico!" al unísono? Guiones debe haber y cuando la película funciona en la boletería —como en este caso—, a los productores les importa poco la crítica. Pero estrellas, esto es, galanes y heroínas capaces de sostener una mirada de amor que seduzca a la platea, efectivamente hay pocas. Hay, sí, jóvenes capaces de encarnar el erotismo y el amor loco (Nicolas Cage y Laura Dern en *Corazón salvaje*), pero estas efusiones no serían aprobadas por ninguna de mis abuelas si estuvieran vivas. Creo que ha llegado el momento de hablar de Kevin Costner. Costner empezó haciendo de todo. Hasta que, en algún momento, probablemente en *American Flyers* encarnó a un personaje trágico disfrazado de ciclista y adquirió una madurez repentina. Esa madurez cristalizó en *La bella y el campeón* (Ron Shelton, 1988), la gran película de béisbol de la historia (en la Argentina, como en Francia, el béisbol es veneno para la taquilla; no saben lo que se pierden). Y una gran película a secas, donde además de pegarle a la pelota conquistaba finalmente a Susan Sarandon, en uno de los pocos ejemplos de los últimos tiempos en los que la primera mirada entre un hombre y una mujer establecía sin lugar a dudas que se pertenecían mutuamente. Luego se dedicaría a hacer de héroe y padre de familia (*Los intocables, Danza con lobos, JFK, Robin Hood*) y de padre de familia (*Los intocables, Danza con lobos, JFK, El campo de los sueños*). Pocas escenas románticas, apenas una carga erótica en *Sin salida* con Sean Young, que muere a los quince minutos y una buena dosis de ternura con "Parada en un puño" en *Danza...* En todas ellas, Costner fue desarrollando el personaje lacónico, seguro, eficiente que lo define como el actor americano de presencia más importante de los últimos años. Es decir, como un integrante de esa rara especie de actores que, como Wayne o Eastwood, nunca se dejan absorber del todo por su papel. Aquellos que en el triángulo cuyos lados son el personaje, el hombre y el actor, hacen que el público identifique fuertemente a los dos primeros y se olvide de que existe el tercero, a diferencia de los actores de "estudio", que cuando son buenos como De Niro pegan al actor con el personaje para hacer desaparecer al hombre y que cuando son malos como Hoffman aniquilan también al personaje y quedan solos en la escena haciendo morisquetas. (Nicholson, como Brando, sería de otra clase: los que liquidan al actor y al personaje para hacer siempre de sí mismos, dentro y fuera del set). Eastwood declaraba hace poco que había grandes actores como Lancaster, cuya actuación era límpida, y otros, como Cooper, que eran más introvertidos, que obligaban a que el público se interesara en ellos para saber lo que pensaban verdaderamente. "Aunque el personaje de Wayne en *Río Rojo* era abierto", decía Eastwood, "tenía algo de incierto, como si dudara de sí mismo. Había un matiz de ambigüedad". Ese costado, que es el secreto de la presencia porque insinúa al hombre detrás de la máscara, es el que Costner, a pesar de ser más simpático y más ingenuo que Wayne o Eastwood, alcanza en sus mejores momentos. Y en *El guardaespaldas,* su profesión sombría lo lleva a una tristeza esencial que descubre bien al Costner romántico. Del otro lado de la mesa del bar, Whitney Houston, que encarna una hermosa réplica de sí misma, evita también que alguien recuerde que hay una actriz en el medio. Y Whitney/Rachel, igual que Kevin/Frank, tiene sus tristezas para mostrar. Y los dos son el custodio experto y la cantante exitosa, pero ni ellos mismos saben lo que piensan. Y la debilidad repentinamente expuesta y la necesidad mutua hacen pensar en el amor. Por lo menos a mí. Y estoy seguro de que lo mismo le pasaría, por lo menos, a una de mis abuelas. El plástico puede tener también un matiz de ambigüedad y hasta convertirse en un material noble. ■

The Bodyguard (*El guardaespaldas*). EE.UU., 1992. **Dirección**: Mick Jackson. **Producción:** L. Kasdan, J. Wilson y K. Costner. **Guión:** Lawrence Kasdan. **Música:** A. Silvestri. **Intérpretes**: Kevin Costner, Whitney Houston, G. Kemp, B. Cobbs.

Balance 92

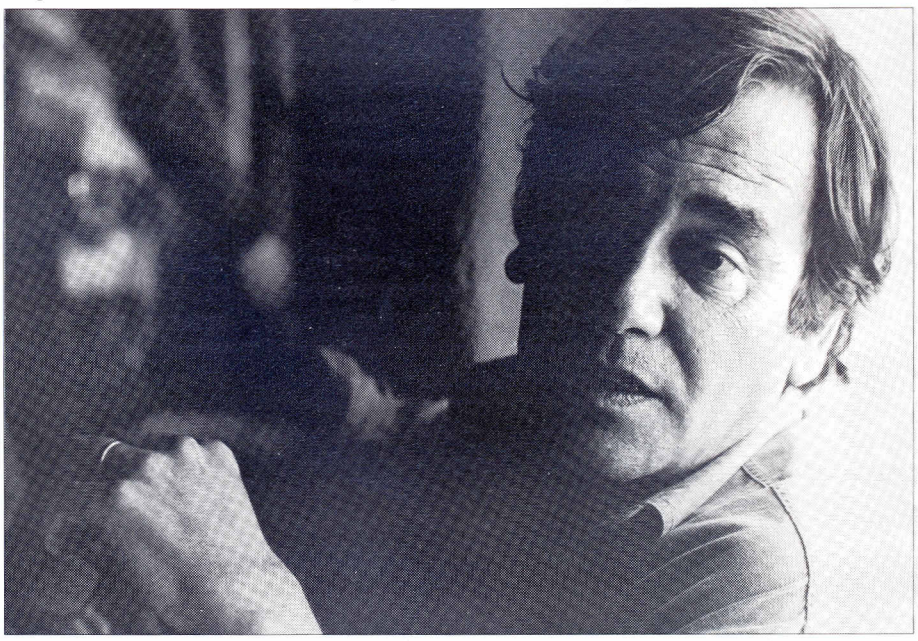
En las próximas treinta y cinco páginas usted podrá repasar con nosotros todo lo que fue el año cinematográfico 92. El cine argentino, el italiano, español y norteamericano; los directores, actrices y actores; las rarezas del año: los chinos, el sexo, los psicópatas y las nuevas mujeres y, finalmente, las mejores películas del año, para los lectores y para los redactores de El Amante. *Pasen y vean.*

Cine argentino 92

El eterno problema

por Gustavo J. Castagna

1) Escribir sobre el cine argentino es un problema. ¿Por qué? Simplemente, porque siempre estamos hablando de los problemas del cine argentino y nos olvidamos de lo único importante: las películas.
2) Es verdad: nuestro cine está en crisis y dos o tres éxitos en boleterías no aclaran el panorama. Mucho menos, cuando el espectador elige aquellos títulos de directores reconocidos, descree de temas que no lo atraigan y descarta films de antemano sin el apoyo de una eficiente publicidad previa. Sin embargo, cuando se habla de crisis (término que escucho o leo cada vez que alguien se refiere al cine nacional), las apreciaciones se dirigen, creo entender, hacia las adyacencias de una película, hacia el entorno del antes y el después de un film en el momento de estreno. Hacia un problema de industria, jamás a la película en sí misma como objeto cinematográfico para disfrutar o despreciar. Las notas en los medios gráficos abundan sobre la cantidad de inconvenientes financieros (plata, en fin) que resultan de todos los esfuerzos de quienes hacen cine en Argentina. Se sabe que los productores y realizadores son consecuentes en los objetivos que, en su mayoría, terminan en el fracaso económico o en la casa propia hipotecada. Por otra parte, es conocido el interés del Instituto Nacional de Cinematografía por recuperar cierto prestigio perdido de nuestro cine, con créditos procedentes (la plata, otra vez) de capitales estatales o privados, aunque sea para aumentar las cifras del recuento anual de films presentados, a punto de estrenarse o en etapa de pre-producción o post-producción. También se destacan la obsesión festivalera de nuestro cine, la cantidad de premios acumulados, la novedad competitiva del Oscar a dilucidarse en febrero, la inminente política crediticia del Instituto y los esfuerzos comunes por rescatar a un espectador perdido en los años, que, por supuesto, no es el mismo que corría a ver una película argentina hace tres o cuatro décadas. Pero nunca se habla de los films porque siempre estamos hablando de cine argentino.
¿Cuántos se acordarán en un par de años que *El lado oscuro del corazón* y *Un lugar en el mundo* ganaron premios en Montreal y San Sebastián? Más allá de los lógicos interesados, ¿quién recordará que la película de Jusid atrajo la atención de 250.000 espectadores? Pasado el tiempo y en comparación con los films de Subiela y Aristarain, ¿qué dirán las escasas cifras de los últimas imágenes de Polaco y Solanas? Volviendo al pasado y escarbando en otras cinematografías, ¿quién se acuerda hoy cuánto costaron *La guerra de las galaxias* y *Ladrón de bicicletas*?
El cine argentino es un problema y está en permanente crisis. Es una reiterada discusión económica —absolutamente comprensible— que, al mismo tiempo, refleja una vacía reflexión estética. Por un lado, diseminada por el declarado chauvinismo nacionalista implorando que al cine hay que defenderlo siempre. Por el otro, marcada por cierta incomprensión a priori que ignora los films argentinos sin necesidad de ver las películas. En el medio, el realizador y su objeto, los únicos destinatarios para una crítica favorable o desfavorable. La película está ahí ante nuestros ojos como solitario propósito de irritación y goce. Para que nos olvidemos de los problemos coyunturales y atrapemos las imágenes como un hecho estético que escape del antes y el después, del éxito y el fracaso en la taquilla. Tal vez falta esa mirada hacia nuestro cine: desprenderse de la carga adicional que soporta un film argentino que se estrena y evaluar ese objeto cinematográfico sólo por lo que representa. Por eso, descarto la posibilidad de escribir sobre cine argentino, para comentar solamente las películas, por lo menos algunas de ellas, tomando en



cuenta la escasa cifra estrenada durante 1992.
3) Diez títulos se conocieron el año pasado. A los films de Subiela y Aristarain, hay que sumarles *El viaje* de Solanas, *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?* de Jusid, *Siempre es difícil volver a casa* de Polaco, *Al filo de la ley* de Juan Carlos Desanzo, *Las cuatro caras de Victoria* de Barney Finn, *La pluma del ángel* de Paternostro, *Rompecorazones* de Stamadianos y *Exterminators IV* de Galletini. Algunos no los vi (los cuatro últimos para ser más claros) y los otros sirven para proponer algunos breves apuntes que indiquen los aportes y carencias de seis directores bien diferenciados entre sí.
4) Si exceptuamos la película de Aristarain y algunos momentos de la extraña conjunción malograda de policial y grotesco de *Al filo de la ley*, los otros films confirmaron un camino estético y volvieron a exponer su inercia narrativa añorándose, otra vez, aquel cine de la Epoca de Oro —moralista, recitativo, impostado, discursivo pero nunca criticable desde un punto de partida que nos preparaba solamente a contarnos una historia en imágenes—. Las películas de Jusid y Subiela estuvieron invadidas por una estética publicitaria más competente con la venta de un producto que siempre subrayan la utilización de una luz determinada, un plano ideal y una cámara indicada, junto al sonido y el color digeridos por una imagen ajena al cine. Un par de escenas: Sandra Ballesteros y Darío Grandinetti en *El lado oscuro del corazón* volando por el cielo de Montevideo y Susú Pecoraro subiendo al auto adornado de flores rojas por Mario Pasik en *¿Dónde estás amor de mi vida...?* Confirmación del cine de Subiela: un objeto de seducción permanente desde las historias que propone, invadidas de ideas que no alcanza a impedir su labor en la sala de montaje. *El lado oscuro del corazón* toma de excusa la

poesía pero no llega a film poético por precariedades surrealistas mezcladas con estéticas kitsch mal digeridas y orgías verborrágicas en boca de los personajes. Subiela es un tipo que piensa sus historias con una fuerte marca literaria, desequilibrando esas ideas con imágenes que bordean (a veces en la misma escena) la belleza y la pesadilla visual. Comprobación del cine de Jusid: un objeto televisivo más cercano a un capítulo de los denunciantes programas "Compromiso" o "Los miedos" y, también, cualquier episodio dirigido por Alejandro Doria. Acaso, Jusid sea el mejor heredero de Doria, según el plano final de *¿Dónde estás amor de mi vida...?* debido a su insistencia en contarnos un relato "sobre nosotros mismos" con influencias radiales-televisivas de otro programa radial y televisivo que emite actualmente el canal estatal. Un extraño cruce de film realista con imágenes donde sólo faltan las ofertas de la semana. Afirmación del cine de Solanas: totalmente ajeno a las grandezas de *Los hijos de Fierro* y *La hora de los hornos*. *El viaje* es un road movie latinoamericano estirado en la duración, mezclado con postales turísticas de nuestro pobre continente junto a gruesas alteraciones narrativas, especialmente en los sketchs del Dr. Rana, dignamente ubicables —sólo eso— en los programas cómicos de Gasalla o Jorge Guinzburg. Mirando *El viaje* de Pino se comprueba su permanente bronca y las limitaciones de su cine de denuncia, extrañándose cuando recordaba a Eisenstein y Glauber Rocha y, en oposición, comenzaba a compenetrarse con la estética del peor cine francés (Lelouch/*El exilio de Gardel*). Parecería que Solanas olvidó el cine para subir a un definitivo púlpito parlamentario. Doble afirmación sobre el cine de Polaco: en su última película quedaron descubiertos sus divagues narrativos ya que, simplemente y nada más, nos debería haber contado una historia. En *Diapasón* y *En el nombre del hijo* tales incapacidades pasaron inadvertidas al sujetar los relatos con estallidos de mal gusto dirigidos a psicoanalistas recién iniciados. A pesar de tanta imagen indigerible, el culto Polaco zafaba y tuvo sus adeptos, pero en *Siempre es difícil...* (junto a los más indigeribles Midachi) modificó su ubicación marginal al arriesgarse —según sus propias declaraciones— con una especie de "encargo" donde su particular visión del mundo no encaja en ninguna escena de la película.
5) *Un lugar en el mundo* es un modelo narrativo a seguir. Es la película de Aristarain donde la historia viene contada con el manual bajo el brazo y donde las imágenes primero son ideas pero más tarde terminan siendo imágenes. Un relato emotivo, particular y extensivo, metafórico y nunca alegórico. Increíblemente, Aristarain toma las raíces del western y llega al concepto de *film argentino*. Varios instantes para recordar: la conversación de los personajes centrales en la casa de Luppi y Cecilia Roth con la cámara descubriendo los rostros y jamás girando de manera artificial; los momentos de trabajo en la cooperativa y la creencia del realizador en la simultaneidad, en aquello que se ve tras el núcleo principal del plano; el uso del paisaje como elemento funcional y nunca decorativo; los juegos de miradas que descartan la utilización del plano y contraplano y la astucia del director al transgredir el tufillo panfletario con una historia que amenazaba el disparate verbal. *Un lugar en el mundo* señaló la vuelta del cineasta más comprometido y conocedor del lenguaje cinematográfico desde la aparición de Leonardo Favio.
6) Sigue siendo un problema escribir sobre películas argentinas. ¿Por qué? Simplemente, porque lo único que permanece en el tiempo son las mismas películas. ■

Viaggio in Italia

por Emilio Bellon

Camorra (1985), de Lina Wertmüller, es el film italiano que llegó con más demora. Es un intento más que fallido que roza lo operístico y simula ser una tragedia en la que se pretende denunciar a la mafia napolitana. Para colmo está doblada al inglés.

De Tinto Brass, acusado siempre de estar en territorio pornográfico, recibimos su estimulante *Paprika,* en la que, con su habitual desenfado, el director nos hace entrar junto a la sensual y pagana Debora Caprioglio en una casa de tolerancia. Desde su gozosa memoria, Brass abre un recorrido que coincide con la expectativa de los habituales clientes en sus escapadas diarias.

Fue el mismo Brass quien hace algunos años le dio su primer gran protagónico a Francesca Dellera en *Amor y pasión*, que sólo es una manifiesta excusa para que la actriz despliegue una sucesión de poses eróticas en el escenario de Capri.

Dellera también es la protagonista de *La carne* de Marco Ferreri. Con su reconocible mirada de veterinario y su identificable escalpelo, el director de *La gran comilona* ejecuta aquí una terrible partitura, un tanto a la manera de *Ultimo tango en París*. Sus protagonistas asumen un presente sin identidades y actúan un desesperado acto de violencia sexual. A orillas del mar celebran un ritual de burda genitalidad, donde el amor está ausente y la voracidad posesiva se asimila al sentido de un dogma eucarístico, frente a un paisaje en calma, un eternizado crepúsculo y un vuelo de cigüeñas.

En la línea opuesta, Mauro Bolognini hizo uso de un agotado caligrafismo en *Maridos y amantes* para intentar una lectura del maltratado Alberto Moravia en el que su protagonista, Joanna Pacula, logra vestirse con las prendas de Armani con la misma facilidad con que se desviste ante una cámara que no sabe qué contar. También está doblada al inglés.

En cambio, la sugestión del erotismo y del ensueño romántico definen *Momentos de amor*, un cautivante relato que dirigió Gianfranco Mingozzi, en el que la vieja tradición del relato oral activa los recuerdos y el deseo de un hombre que siente perder su juventud. Lamentablemente el film sólo estuvo una semana en cartel y no tuvo resonancia ninguna.

La promoción, en cambio, se potenció para *Mediterráneo*, el film de Gabriele Salvatores que ganó el Oscar al mejor film extranjero mediante aquellos elementos que siempre son recibidos con agrado por la Academia. Ciertos estereotipos, planos de tipo turístico y algunos flashes de racismo definen a esta historia de cine italiano for export.

En cambio, el film anterior de Salvatores, *Nosotros tres*, logra completar lo que falla en *Mediterráneo*: un singular y complejo trazado de conflictos y caracteres, tocando los temas del amor, la competencia profesional y la amistad.

Daniele Luchetti, de 32 años, volvió a sorprender con un film que recupera el espacio del cine social y político: *La investigación*. La historia, con amplias similitudes con lo que ocurre en la política argentina, plantea con gran rigor narrativo las alternativas del intelectual frente a los ofrecimientos del poder. El protagonista es Nanni Moretti, que es el director de las ya estrenadas *Basta de sermones* y *Palomita roja*.

Publicada en 1987, *Porte aperte*, una de las últimas novelas

de Leonardo Sciascia, encontró en *Puertas abiertas*, el film de Gianni Amelio, una brillante traducción. La historia moviliza uno de los grandes temas jurídicos y políticos: el de la pena de muerte, actualizado hoy en nuestro país por la voz presidencial. Despojada de efectismos y con un tempo que va despertando las tensiones internas, el film se interna pausadamente por los vericuetos de los engranajes e intereses de todo sistema autoritario y represivo.

Luego de *Splendor*, Ettore Scola volvió a trabajar con Marcello Mastroianni y Massimo Troisi en *Que hora es* (*Che ora é*), expresión interrogativa retórica que no lleva ni signos de interrogación ni acento, frase que juega con una doble respuesta según la situación. A lo largo de un ansiado día de reencuentro, un padre y un hijo discurren sobre las tantas cosas cotidianas a través de las magistrales interpretaciones que les valieron el premio compartido a la mejor actuación del Festival de Venecia de 1989. La historia tiene una resolución que abre nuevos interrogantes, como lo propone siempre la estética de su director. ■

Tabla Bellon (nuestro hombre en Italia)

Amor y pasión (Brass)	2	Momentos de amor (Mingozzi)	10
Camorra (Wertmüller)	2	Nosotros tres (Salvatores)	7
La carne (Ferreri)	9	Paprika (Brass)	7
La investigación (Luchetti)	9	Puertas abiertas (Amelio)	10
Maridos y amantes (Bolognini)	2	Que hora es (Scola)	10
Mediterráneo (Salvatores)	5		

Cine español 92

¿De qué coño me hablas?

por Gustavo J. Castagna

Si no fuera por un par de rarezas provenientes del género documental el presente texto no tendría sentido. Comentar los films españoles —muchos y casi nadie se acuerda de ellos— no llevaría más de diez líneas; eso sí, exceptuando el nombre de Almodóvar y la ansiedad y el rechazo permanente hacia su cine y las provocativas imágenes de Bigas Luna, aun cuando su estilo se dirija a un conservador anacronismo. En fin, el cine español valió la pena solamente por *Madrid* de Basilio Martín Patiño y por *Innisfree* de José Luis Guerín.

Un doc inacabado. *Madrid* no es exactamente un documental sino que registra la travesía de Hans (Rüdiger Vogler) buscando material para realizar una película sobre el 50º aniversario de la resistencia madrileña. Igual que Hans, Patiño tiene antecedentes en un género riesgosamente concebido en la actualidad dentro de las limitaciones ilustrativas que origina el formato televisivo. En *Canciones para después de la guerra* —único film-doc que conocimos del director— se trabajaba con material de archivo, temas musicales, canciones, íconos y símbolos de la época, voces inconfundibles y confrontaciones dialécticas, recicladas por Patiño en la sala de montaje. Se miraba al pasado desde los dos bandos de la Guerra Civil. *Madrid* es distinta: se parte de una ficción determinada para culminar en el documento sobre la ciudad-motivo que, por supuesto, no es la misma de hace medio siglo.

Hans entrevista, compagina, invade una historia que desconoce. Compara viejas fotografías con cada nuevo rincón del recuerdo, ahora en colores y desembozadamente consumista. La visión de Patiño es ambigua: no termina por definir la actual y la vieja Madrid, desplazando sabiamente el peligro de la idea única. Sin tomar partido, el director (¿cuál de los dos? ¿Hans? ¿Patiño?) observa material fílmico, elimina los desbordes del panfleto y simboliza las imágenes que vemos hasta llegar a la indefinición: Madrid, como ciudad, sigue siendo un enigma. Una vieja cinta trae la figura del Generalísimo tragando con dificultad la hostia hasta que uno de los personajes (Luis Ciges, casi un símbolo) no aguanta más y pregunta, enojado: "Pero coño, ¿la come o no la come?". El documental como postal turística queda de lado y los cuadros de Velázquez y Goya adquieren una importancia narrativa en la mirada de Patiño. Las influencias de Wenders pasean en cada calle empedrada de la vieja Madrid y en cada fotografía que se descubre como permanencia del tiempo. También en la presencia alemana de Vogler y en la actitud germanófila por descifrar una historia que no le pertenece. *Tokyo-Ga* ronda en muchos momentos de *Madrid*, desde la imposibilidad de retornar a un pasado hasta definir que un documental transgrede sus límites cuando queda inconcluso y sujeto a una constante revisión. Ahí está la belleza de *Madrid*: un montón de preguntas sin responder.

Un doc clásico. *Innisfree* de Guerín es un viaje a través del tiempo, o de tres tiempos a la vez: a) las imágenes de *El hombre quieto* de John Ford, ubicadas en Irlanda 1927, b) las imágenes del pueblo recordando la película de 1952, c) las imágenes de la actual Innisfree en 1989-1990, lapso que abarca la filmación del documental de Guerín. Sin embargo, los tres tiempos son uno solo: los habitantes, bares y casas siguen siendo los mismos y están en los mismos sitios, como también permanecen inalterables los exteriores donde Ford filmó su película.

La mirada de Guerín atrapa el recuerdo de *El hombre quieto*, pero también converge a desarmar cualquier intento convencional sobre el relato. Lo "real" prevalece en *Innisfree* por encima de las escasas imágenes y sonidos de la película homenajeada. La cámara se instala en el bar Pat Cohen y filma los rostros arrugados de los sobrevivientes, acumulando anécdotas y alejándose del resguardo en el corte del montaje. Guerín se enamora de su material con la actitud de un chico ingenuo que estalla ante la sorpresa que tiene ante sus ojos. Sin llegar a los extremos de *Shoah* de Claude Lanzmann, Guerín casi no utiliza fragmentos de *El hombre quieto*, sólo reconocible en un par de minutos, algunas fotos fijas y el empalme de las recordadas voces del film de Ford. Guerín deconstruye una nueva película muy distinta del objeto de seducción original. Wayne, McLaglen, Fitzgerald y la colorada Maureen son citados en retratos, afiches y charlas con litros de cerveza a mano. Son recuerdos para Innisfree y son fantasmas que retornan en cada mínima expresión. Cuentan en Pat Cohen que el pueblo fue una fiesta cuando llegaron a filmar *El hombre quieto*. Guerín muestra en imágenes la nueva felicidad del lugar por la vuelta de las cámaras. Los viejos rememoran con lucidez los momentos vividos, la silla de Ford desafía la naturaleza y el tiempo y unos nuevos Wayne y Maureen O'Hara simulan aquellos fantasmas. *Innisfree* aleja cualquier pretensión llorona para concretar su propia independencia.

El principal fantasma que sobrevuela la película es Robert J. Flaherty. Guerín retoma la tradición de *El hombre de Arán* al convivir con su material como idea y rescatar la concepción de cineasta "primitivo", eligiendo la vertiente más sugestiva del género: el documental como estructura narrativa. *Innisfree* es un relato con un principio, desarrollo y desenlace. Comienza con la llegada de una joven al pueblo y culmina cíclicamente con el mismo personaje yéndose del lugar.

Los últimos momentos del film son terribles. Un primer plano del video de la película, souvenirs y maniquíes de Wayne-O'Hara y un tour de americanos que visita el lugar con la curiosidad habitual de quienes desean conocer la reliquia perdida en el tiempo. La mirada festiva de Guerín modifica hacia un pesimismo sin salida. En Pat Cohen se celebran los rituales de antaño. Las parejas bailan felices, con sus narices rojas de tanto alcohol. Repentinamente, la banda de sonido abandona el equilibrio atemporal del relato y deja oír una atronadora música heavy, bienvenida por los más jóvenes habitantes de Innisfree.

España 92. ¿Qué es eso? "No es que el cine español está en crisis. En crisis estaba hace ocho años. Ahora está muerto", respondía José Luis Borau a *El Amante* en un reportaje de julio. Desde miradas opuestas, propósitos disímiles y estilos muy distintos entre sí, *Innisfree* de Guerín y *Madrid* de Patiño nos transmiten semejante estado. ■

¿Qué gusto tiene el pochoclo salado?

por Quintín

Sobre unos doscientos estrenos de cine en el 92, más de la mitad fueron de origen norteamericano. Como en esta revista se habló todo el año de cine americano y, como este número tiene listas por todos lados, podemos ensayar una estrategia para este tema que no sea la de evaluar y clasificar. Restringiremos ese aspecto del tema a algunos postulados vagos y arbitrarios. 1) Hay unas pocas películas norteamericanas de las que no me gustaría hablar: *Arenas blancas, Deseo y decepción, El engaño, Camino a la fama...* Son las que no vi. 2) Hay unas cuantas películas de las que no se puede dejar de hablar: *Alien*^{3}, *Batman vuelve, Los imperdonables.* Son de las que ya hablamos bastante. 3) Hay unas pocas películas de las que no hablamos: *Los reyes del mambo, Tomates verdes fritos...* No tengo intención de hablar de ellas.

En cambio, quiero hablar de *Mi primo Vinny.* Pero antes, quiero introducir a Leonard Maltin. Maltin es uno de los críticos americanos más famosos. Tiene un programa de televisión, varios libros publicados sobre diversos temas, es un tipo de aspecto jovial, barba y anteojos, que hace una breve aparición, interpretándose a sí mismo en *Gremlins II* (una de las escasas apariciones de un crítico en la pantalla). Pero, por sobre todo, Leonard Maltin es el editor de la *Leonard Maltin's Movie and Video Guide*, un volumen de edición anual de mil quinientas páginas que reseña como veinte mil películas y telefilms, le pone estrellitas a cada una y es el más famoso de los libros de su género. Entre nosotros, es común ver que si tres críticos disputan sobre el año de una película o sus protagonistas, los tres extraen simultáneamente el Maltin de su portafolio para salir de dudas. Maltin es irreemplazable, por lo tanto, para los que hacen plata apostando sobre la mala memoria ajena y también es fuente principal para distribuidores de cine y editores de video. Bien, ¿qué dice Maltin de *My Cousin Vinny?* Ante todo, le pone dos estrellas y media, que los frecuentadores del mamotreto identifican como la nota estándar: tres estrellas sería "buena" y dos equivale a "floja". Luego dice: "Comedia muy agradable (tal vez demasiado 'agradablosa' en la que Pesci, un 'abogado' de Brooklyn, intenta defender a su primo inocente (Ralph Macchio) y a un amigo de un cargo por asesinato en el Sur profundo. Pesci está perfecto en un papel a medida y ver a Marisa Tomei, que hace de su novia es un placer. Aunque no hay ninguna razón para que esta comedia simple se tome tanto tiempo para llegar adonde se propone". La razón para hablar sobre *Mi primo Vinny* y de Leonard Maltin es que lo que tiene de interesante la primera es exactamente lo que el segundo deja afuera de su comentario. No es que no se trate de "una comedia agradable", como diría Bernard Shaw, ni de que Tomei y Pesci estén mal, ni de que no tenga sus defectos y sus ingenuidades (sobre la duración hablaremos más tarde). La guía de Maltin está escrita para consumir videos y cable: se propone ahorrarle tiempo a ese consumidor. Y a eso apuntan sus indicaciones: a medir el grado de *entretenimiento* que proporciona una película. Salvo cuando se trata de películas europeas, que tienen indefectiblemente una estrella más que si se tratara de una producción norteamericana, porque Maltin y sus congéneres tienen mala conciencia con lo que identifican como arte serio, al que se obligan a respetar sin que les interese demasiado. Esta dicotomía, cine europeo como arte, cine norteamericano como entretenimiento, de la que Maltin se hace eco a pesar de que está claro que el cine que ama es el de su propio país, es uno de los clichés estéticos que persigue a la crítica desde hace muchos años. *Mi primo Vinny* está muy lejos de ser una obra maestra. Pero está igualmente lejos de ser un "producto pasatista". Porque los productos pasatistas no existen. Lo que existe son las buenas y las malas películas, las películas interesantes y las estúpidas. Y lo que el cine norteamericano tiene como marca de fábrica, como fuente de inspiración y como atractivo inimitable es que las películas que no son definitivamente estúpidas (como *Juego de patriotas, Los reyes del mambo* o *Un horizonte lejano*) ponen en juego un universo moral, político y social que les da un atractivo con el que ninguna cinematografía puede competir. En *Mi primo Vinny,* el juicio se decide porque la novia de Pesci, cuya ayuda éste trata de evitar para mantener el control de la pareja, resulta una experta absoluta en marcas y modelos de automóviles. ¿Qué tendrá esto de moral, político o social? Veamos: en primer lugar, una mujer sin educación y sin otro elemento que sus sentidos resulta entender más que el especialista hombre del FBI con todos sus aparatos. En segundo término, ella y su novio desafían desde la informalidad de la clase baja al juez y sus atildadas maneras de caballero sureño. La ética del fiscal se pone a prueba en la aceptación de las credenciales empíricas de la chica: seguir manteniendo la acusación por mero afán competitivo, profesional, regional y social contra aceptar el peso de la verdad. Por último, lo más original: la reivindicación de la sabiduría inútil. Conocer todo detalle posible sobre los automóviles es una

pasión de algunos individuos. Una pasión que tiene tan escaso valor como mercancía como saber datos sobre cine. El tipo de conocimiento que no sirve para ganar plata, ni para ascender socialmente ni para conquistar a la novia. El juicio de Vinny es la reivindicación de los tipos que saben cómo formaba Chacarita en 1962. Vinny se recibió de abogado de grande, después de que lo bocharan en cincuenta exámenes. El juicio de su primo es el primero de su carrera. Su pelea —y su triunfo— es la de los que nunca serán yuppies, tan desigual, fantástica e imposible como los que sueñan con ganar la lotería. En *Mi primo Vinny* hay un condenado a muerte. Contra su ejecución protestan unos pocos manifestantes. El reo es ejecutado. El espectador se entera porque otro preso le dice a los muchachos que no hay luz porque están usando la energía para la silla eléctrica. Y así es todo. Sin ninguna declamación, sin alegatos y al servicio de un cuento divertido, los problemas y las diferencias de la sociedad norteamericana se insinúan como un fondo: las clases sociales, la rivalidad del Norte y el Sur y del campo contra la ciudad, el feminismo, la pena de muerte, la ineficacia de la justicia, la falibilidad de los expertos, la cocina regional, los italianos, el afán de protagonismo de los tipos grises que son designados como jurados, el racismo, la violencia. Todo en un tono absolutamente ligero y, como diría Maltin, agradable y entretenido. Pero esa densidad del contexto, esa multiplicidad de costumbres, conflictos, regionalismos, manías, diferencias, ambiciones, es el placer del cine americano común. Que no se trata de un mensaje a interpretar, sino de un espacio cinematográfico para descubrir y disfrutar. No se puede hacer una película norteamericana de serie sin que la ausencia de esa rica trama cultural aparezca como una presencia determinante. Cuando no está, la chatura y la mediocridad resaltan inevitablemente, las imágenes se hacen triviales, los diálogos carecen de interés y hasta Maltin se da cuenta a veces (cuando puede salir de su ecuación guión + actuaciones + fotografía). El estándar del cine norteamericano sigue siendo muy alto. Junto a los grandes creadores como Coppola, Scorsese o Eastwood, junto a las promesas talentosas como Gus Van Sant, Jodie Foster o Sean Penn, junto a los virtuosos cinéfilos como De Palma o Carpenter, junto a los cuestionadores políticos como Edward James Olmos, John Singleton o Wes Craven, el cine de serie sigue manteniendo exigencias de calidad y riqueza envidiables.

Posdata 1. Las películas americanas han pasado en los últimos años, de una duración media de noventa minutos a una sorprendente uniformidad en torno de las dos horas como, por otra parte, siempre duraron los films de Clint Eastwood (un precursor de tantas cosas). Una buena oportunidad para el chiste tonto: "eran malas con media hora menos, no sé para qué las alargan". Desde esta óptica un tanto exaltada prefiero apuntar que esa media hora sirve para distender cierto ritmo convulsivo y efectista, permite un placer narrativo más pausado y que en más tiempo se pueden desarrollar y enriquecer las situaciones. Las dos horas mejoran el ritmo y, de paso, distancian el cine de los telefilms, productos cuya factura endeble se hace evidente e insoportable después de los primeros minutos. Dos horas de una buena película es mejor que una hora y media. Para una mala película, diez minutos es mucho.

Posdata 2. Se dice que los norteamericanos ven cine acompañados por enormes cucuruchos de pochoclo salado. Este tiene gusto a pochoclo y es salado. ■

Ultimo balance malo

por Rodrigo Tarruella

Mi balance del 92 ya fue escrito y publicado. Razones de fechas (cierres) decidieron que dicha evocación encontrara cauce en las páginas del último *Fierro* antes que en *El Amante* u otro medio. *Fierro* acaba de cerrar. El número 100 de la mejor revista de historietas de América Latina (opinión del periodismo brasileño) será "objeto de culto" o caerá en el olvido. No me gusta repetir lo ya escrito y mi vesícula no soporta los "refritos". Encima, reiterar lo que a nadie parece interesarle y opiniones que pocos comprenden, significa multiplicar el error. Es preferible el silencio y dedicarse a otras cosas. Apreciar el cine es, también, olvidarlo. La vida cotidiana de cada uno de nosotros es más importante que cualquier film, que todas las cinematecas. Ensayaré algunas reflexiones (opacas y apresuradas). Escribir es escribir cartas a nadie. Con tinta invisible y el cuarto a oscuras. Como un voto impugnado por el azar y los apagones.

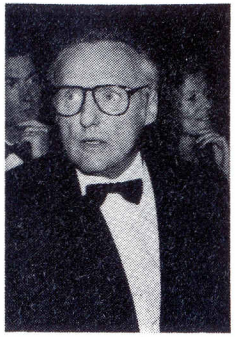
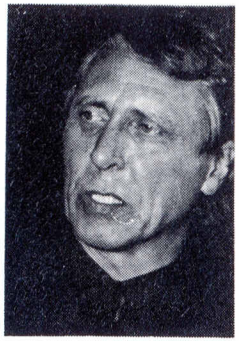
Año del "desgraciado almirante". Los mejores films exhibidos acá no tuvieron estreno "comercial" o fracasaron estrepitosamente en anémicas salas. No considerar —o apartar, contribuir a la separatividad de *ghettos* y encasillamientos— algunas de las mejores obras *estrenadas* fuera de los circuitos comerciales es seguir colaborando con criterios escindidos y caprichos de comerciantes. *Mirror on the Moon* (Katz), la *Zulay* de Prelorán y la *Monika Erlt* de Baudissin, trabajos en serio hechos por artistas al margen de la farándula cinemática, difícilmente tengan estreno "comercial". Su exhibición pública —en la Sala Lugones, en el Goethe— los califican como "estrenados". El resto es *rating*, *marketing*, taquilla y el efímero "éxito" (?). La historia del cine se ríe a carcajadas hustonianas de estos parámetros arenosos y volátiles.

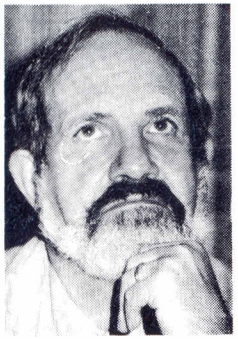
Lo mejor exhibido en salas comerciales: 1) *Down by Law* —caídos por la ley o ante la ley y no el equivocado *Bajo el peso...* (Jarmusch con Waits, Lurie, Benigni y Robby Müller)—; 2) *Hasta el fin del mundo* (Wenders, Robby Müller, Solveig Dommartin, Chishu Ryu, Gulpilil, Von Sidow & Jeanne Moreau, etc.), en versión yanqui muy cortada (sobre todo el episodio en China, piloteado por Chen Kaige); 3) *Grito de piedra* y *Nouvelle Vague*. Dos joyitas totalmente incomprendidas en nuestro país. Herzog y Godard continúan filmando lo que se les canta, lo que necesitan. En un mundo de ciegos ante la belleza —que está siempre presente y oculta aquí y ahora, y no tan lejana— los tuertos son reyes. Mientras tanto, "el lector-espectador medio", ese opa enteléquico al que los jefes de redacción y otros "ordenadores" cobijan en un altillo, para que pruebe la validez de cada texto, continúa haciendo estragos. La voracidad y el poder de achatamiento de este monstruo inmemorial no conoce límites. No importa, se escribe y filma —todo es escritura— para los sobrevivientes, si los hay. 4) Vientos de Oriente: la *Rapsodia* de Kurosawa y las *Esposas y concubinas* de Yimou. 5) *Volere Volare* (Maurizio Nicchetti), film "maldito" si los hay. 6) *Tacones lejanos*: un buen Almodóvar que defraudó a sus seguidores y a los repetidores de la palabreja "transgresión". El arte del reciclaje. 7) El *Diario de un hombre invisible* de Carpenter. "Discreta y agradable", como diría Andrew Sarris. Un buen *opus* —menor— dentro de una filmografía coherente y despareja. El final resulta postizo.

Lo mejor exhibido en ciclos: 1) Los films de Katz, Prelorán y Baudissin; 2) el homenaje a Manoel de Oliveira; 3) los 40 años de *Cahiers du cinéma* (un extraordinario inédito de Maurice Pialat sobre adolescentes de provincia, más rever la *Lola Montes* de Ophüls y *París nos pertenece* de Rivette, el otro JR era un plomazo infernal); 4) la retrospectiva española en el SHA. Puntos fuertes: *La aldea maldita*, *Surcos*, *Locura de amor*, *Raza*, *Plácido*, *El verdugo*, *Canciones para después de una guerra*; 5) el cine de animación del "Este" en el ciclo "Los caminos del cambio". Tres gemas: *Película enlatada* (Bulgaria, Zlatin Radev), *Tango* (Polonia, Zbigniew Rybczynski), anteriormente pasado por Caloi en su imprescindible programa de ATC (ahora en sábados, trasnoche) y *5/4* (ex-URSS, Ivan Maksimov), gráfica impensada para tales latitudes, sobre cadencias de Dave Brubeck y Paul Desmond.

Americana. Aunque muchos todavía parecen no haberse dado cuenta, somos americanos y no europeos. Los americanos del Norte se apropiaron de unos nombres que nos determinan, desde el Sur. *Zulay*, *Monika Erlt* y *Mirror on the Moon* forman parte de una reflexión americana, más allá de sus Estados, naciones y fachadas de poder. El espacio americano, el que habitamos, es uno solo. Prelorán, Katz, Baudissin, sueñan y viajan sobre ese otro sueño tenaz: América.

Un actor mineral. Acaba de morir Dana Andrews (83), un actor de cine. Un actor de cine y por lo tanto no de teatro. Dejando de lado la polémica de si "son ganado" o no, los actores de cine, ante todo, son una presencia cinematográfica. "Fotogenia", decía Renoir. Un buen actor de cine es tan importante como una adecuada mesa, puerta, silla o mesa. Como el pato Lucas o un amanecer. Delon en *Nouvelle Vague* barre el piso, es lo que se necesita. El resto son amaneramientos de *Comédie Française* o *Actor's Studio*. "Sólo es una película", cuentan le dijo Hitchcock a la mujer de Rossellini. Dana Andrews era sólido y pétreo como 20.000 leguas de Series Negras. *Laura*, *Curse of the Demon*, *Lo mejor de nuestra vida*, *La isla encantada*, *La estrella norteña*, *Un paseo al sol*, *El caballero del desierto*, *The Ox-Bow Incident* (*Conciencias muertas*), los dos últimos Langs en Estados Unidos. Dana interpretó a Melville con Allan Dwan, encarnó personajes de Vera Caspary, Bob Sherwood y M. R. James. Duro y estupefacto enfrentó la horca de Lynch y la silla eléctrica, la aventura marina polinésica y dudas y culpabilidades languianas. Dana fue la presencia rocallosa y distante que Preminger, Wyler, Lang y hasta Milestone, George B. Seitz y Wellman precisaron. Nunca más sorprendido en su armadura que ante sus encuentros con el retrato de Gene Tierney-Laura y con el mismo Diablo (la extraordinaria *Curse of the Demon*, de Tourneur, de polémico final). La inocencia pragmática de América enfrentándose ante misterios venidos del Viejo Continente. En la nave del cine, un maringote a no olvidar. ■

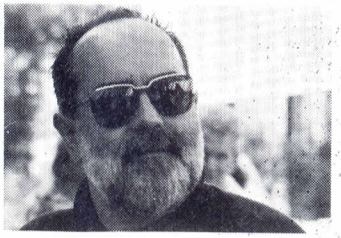





De izquierda a derecha: D. Hopper, P. Greenaway, J.-L. Godard, Z. Yimou, B. De Palma, E. Scola y W. Herzog. Abajo: B. Luna y B. Tavernier.

Informe especial: 70 directores en el 92

Fotos: Nicolás Trovato



Esta nota al revés (por el sentido de las páginas y porque contradice más de una opinión en boga) juzga brevemente el estado de la carrera de 70 directores a partir de sus estrenos de cine y video en 1992.

DIRECTORES	ESTRENOS 92	ULTIMAS PELICULAS	PERFORMANCE
Woody Allen (Allen Stewart Konisberg) 1º de diciembre de 1935 Brooklyn, Nueva York, EE.UU.	*Sombras y niebla* (Shadows and Fog), 1991	*La otra mujer*, 1988 *Historias de Nueva York* (un episodio), 1989 *Crímenes y pecados*, 1989 *Alice*, 1990 *Husbands and Wives*, 1992	Junto con el escándalo familiar, el 92 trajo *Sombras y niebla*: un hermoso ejercicio. WA muestra que sabe filmar también según la estética del expresionismo alemán. Abundan los homenajes y citas cinéfilos (Bergman siempre presente). *Sombras...* es su película más optimista: la paternidad parece dar una ilusión de felicidad hasta al amargo Woody Allen. Se dice que *Husbands and Wives*, su último film, retoma el tono mayor de *Crímenes y pecados* y que es una obra maestra. (**FF**)
Pedro Almodóvar 25 de septiembre de 1951 La Mancha, España	*Tacones lejanos*, 1991	*¡Qué he hecho yo para merecer esto!*, 1984 *Matador*, 1986 *La ley del deseo*, 1986 *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987 *Atame!*, 1990	Almodóvar admira y se identifica con Douglas Sirk y con los films mexicanos de Buñuel. *Tacones lejanos* es un melodrama realista como los de antes, en los que el kitsch aparece como parte de la vida cotidiana. Es una película conmovedora que habla de la relación de una madre con su hija, los celos, la soledad, la competencia, la vejez, el perdón y la muerte. Y, como siempre, los colores chirriantes, los boleros, el humor, los travestis y algún otro detalle almodovariano. Si bien el color local es muy marcado (los personajes son bien madrileños), *Tacones lejanos* es su película más universal. Almodóvar declaró este año que desea trascender los límites de Madrid y que está cansado de su propio estilo. (**FF**)
Robert Altman 20 de febrero de 1925 Kansas City, Missouri, EE.UU.	*Las reglas del juego* (The Player), 1992	*O.C. & Stiggs*, 1984 *Extraña pasión*, 1986 *Terapia de grupo*, 1987 *Aria* (un episodio), 1987 *Vincent y Theo*, 1990	Ejemplar fósil del director "progresista", ha encarnado siempre su papel con algunos toques de pomposidad. Altman sigue creyendo que hacer crítica social consiste en ridiculizar a la gente, con lo que su sistema moral converge con el más feroz puritanismo norteamericano. Por eso es que sus películas se encuentran cada tanto con el respaldo unánime de la crítica de su país. *The Player* es una de esas coincidencias, pero hay que decir en su favor que la película contiene una maldad y una intolerancia impensables en un tipo tan viejo. (**Q**)
Gianni Amelio 1945 San Pietro Magisano, Italia	*Puertas abiertas* (Porte aperte), 1990	*Il piccolo Archimede*, 1979 *Colpire al cuore*, 1982 *I velieri*, 1983 *I ragazzi di via Panisperna*, 1988 *Il ladro di bambini*, 1992	A Amelio le debemos el honor de saber con toda exactitud cuál fue la película más innecesariamente morosa, menos atractiva y más silenciosamente discursiva del año. La ecuación aburrimiento + buena conciencia (en contra de la pena de muerte) funcionó bien con la crítica. Acicateado por esos buenos comentarios, la gente salió corriendo a ver la última de Steven Seagal. Lo bien que hicieron. (**GN**)
Lindsay Anderson 17 de abril de 1923 Bangalore, India	*Las ballenas de agosto* (The Whales of August), 1987	*If...*, 1969 *Un hombre de suerte*, 1973 *In Celebration*, 1975 *Hospital Britannia*, 1982 *Glory! Glory!*, 1989	¡Ah, qué lejanos los tiempos de la rebeldía! Ya no hay más estudiantes ingleses que se tiroteen con las autoridades en los campus ingleses. *If* y *Un hombre de suerte* allá atrás como recuerdo de cierto anarquismo setentista. Mas acá, la alegoría inflada de *Hospital Britannia.* Tal vez como para alejar el fantasma de su propia vejez, Anderson hizo una incursión en la memoria cinéfila y prácticamente resucitó a Bette Davis y Lillian Gish para despedir a *Las ballenas de agosto.* Nostálgico y algo cansado, el inglés ex iracundo puso su cámara al servicio de las dos actrices. Y lo hizo bien. No es película museo, es una cálida visita a la casa de las abuelas. Los espectadores con alma de nietos recuperamos un aire familiar. No se esperan innovaciones en Anderson, aunque vaya a saberse. A lo mejor a la vejez, viruela. (**AR**)
Jean-Jacques Annaud 1º de octubre de 1943 Draveil, Francia	*El amante* (L'amant), 1992	*Una violación complicada*, 1980 *La guerra del fuego*, 1982 *El nombre de la rosa*, 1986 *El oso*, 1988	El gran ambientalista del cine francés. No le hace asco a ninguna época: la prehistoria (*La guerra del fuego*), el medioevo (*El nombre de la rosa*) y aquí la Indochina colonizada por los franceses. Annaud demuestra con *El amante* que la belleza puede causar indiferencia: un hermoso chino y una deliciosa adolescente hacen el amor reiteradamente, con la misma carga erótica que una heladera con freezer. Pulcro tedio. (**GN**)
Adolfo Aristarain 19 de octubre de 1943 Buenos Aires, Argentina	*Un lugar en el mundo*, 1992	*La playa del amor*, 1978 *La discoteca del amor*, 1979 *Tiempo de revancha*, 1981 *Ultimos días de la víctima*, 1982 *The Stranger / Deadly*, 1987	Su vuelta a la filmación generó tanta expectativa que hizo creer en un fantasmal resurgimiento del cine argentino, arrastrando público a otras películas que no lo merecían tanto. Y la expectativa no fue defraudada. Abandonando los personajes basados en la picaresca porteña, Aristarain tomó en sus manos la novedosa tarea de crear —por primera vez en mucho tiempo de nuestro cine— personajes enteros, dignos, éticos, heroicos. Dando cuenta de todas sus fuentes, relatando con silencios, abriéndose al paisaje abierto de San Luis y apoyándose en un elenco de notable solidez, el de Aristarain es el retorno del año. (**GN**)
Bille August 1948 Dinamarca	*Con las mejores intenciones* (Den goda viljan), 1991	*In My Life*, 1978 *Zappa*, 1983 *Twist and Shout*, 1984 *Buster's World*, 1985 *Pelle el conquistador*, 1988	Con el equívoco prestigio que le prestan el nombre de Bergman como guionista y la Palma de Oro en Cannes, *Con las mejores intenciones* parece confirmar el lugar que *Pelle el conquistador* reservó para August: el de retratar en clave épica vidas familiares antiguas, de gente pequeña y miserable. En esa Escandinavia de 1900, los burgueses y los intelectuales se encontraban en el teatro para discutir sobre las supuestas verdades de la vida. Un siglo más tarde, las películas de August se ofrecen gentilmente para el mismo propósito. Suelen recibir el calificativo de "exquisitas" y "refinadas", términos que probablemente aludan más a un propósito cultural que a una dirección tan chata y rutinaria. El cine suele ser más plebeyo y, con suerte, menos aburrido. (**Q**)

Luc Besson 18 de marzo de 1959 París, Francia	*Nikita*, 1990 *Atlantis*, 1991	*Le dernier combat*, 1982 *Subway*, 1985 *Kamikaze*, 1987 *Azul profundo*, 1987	*Nikita*, última película estrenada en cine, es el mejor Besson terrestre: moderna, dura y conmovedora. Del Besson acuático lo mejor es *Azul profundo*. *Atlantis,* únicamente estrenada en video, parece el film de un genial profesor Cousteau mudo. ¿Besson se habrá convertido en delfín como el protagonista de *Azul profundo*? Esperemos que no, y que pese al nombre que le puso a su productora —*Seaside*—, pueda tomar un poco de distancia del mar y sus profundidades o, por lo menos, recuperar el habla. (**FF**)
Kathryn Bigelow 1951 EE.UU.	*Testigo fatal* (Blue Steel), 1990	*The Loveless*, 1981 *Cuando cae la oscuridad*, 1987 *Punto límite*, 1991	La Bigelow es la directora más promisoria que haya producido Hollywood en los últimos años. Lo demostró en su magistral debut: *Cuando cae la oscuridad* y lo confirmó en su última producción: *Punto límite*. En el medio de las dos filmó esta *Blue Steel* que no escapa al promedio de las películas con psicópatas hinchapelotas por la mediocridad de su guión. Vale la pena verla, de todas maneras, por algunas escenas de la primera hora, en la que la combinación de la directora con Jamie Lee Curtis muestra algo de lo que pudo haber sido esta película. Aunque apuntaba a ser la gran directora de acción de los 90, Bigelow ahora está filmando la vida de Juana de Arco (???) con Winona Ryder. (**GN**)
Kenneth Branagh 10 de diciembre de 1960 Belfast, Irlanda del Norte	*Volver a morir* (Dead Again), 1991	*Henry V*, 1989 *Peter's Friends*, 1992	Luego de su debut cinematográfico, la excelente versión de *Henry V*, este joven actor y director de teatro shakespeareano fue tentado por Hollywood y candidateado a ser la nueva versión de Orson Welles. Sucumbió a la tentación pero no para seguir los pasos del viejo Orson sino para ser otro de la lista que copia —y mal— a Hitchcock. Próxima película: *Peter's Friends*, una reunión de ex sesentistas como en *Reencuentro.* (**GN**)
Tim Burton 1959 Burbank, California, EE.UU.	*Batman vuelve* (Batman Returns), 1992	*Pee-Wees's Big Adventure*, 1985 *Beetlejuice*, 1988 *Batman*, 1989 *El joven Manos de Tijera*, 1990	Sus comienzos, trabajos de animación para Disney. Luego, la deliciosa y fresca *Beetlejuice.* Su consagración, *El joven Manos de Tijeras. Batman vuelve* marca un retroceso en su carrera: una repetición de la estética de *Edward...*, pero vacía. Una puesta pesada y costosa absolutamente carente de emociones. Una heladera. Los pingüinos agradecidos, la gente no. Los no pingüinos lo seguimos esperando. (**FF**)
John Carpenter 16 de enero de 1948 Carthage, Nueva York, EE.UU.	*Memorias de un hombre invisible* (Memoirs of an Invisible Man), 1992	*Christine*, 1983 *Starman*, 1984 *Rescate en el Barrio Chino*, 1986 *Príncipe de las tinieblas*, 1987 *Sobreviven*, 1988	Luego de varias películas en el tono de la vieja clase b, Carpenter pega un saltito dentro de la industria. El resultado es una agradable comedia romántica; modelo que también maneja a la perfección, como lo demostró en *Starman*. El próximo proyecto lo vuelve a colocar del lado del cine alternativo a las grandes producciones y deudor del fantástico de la década del 50: *El monstruo de la laguna negra.* (**GN**)
Frank Clarke Inglaterra	*Knockout de mujer* (Blonde Fist), 1991		Más cerca de *Permiso para una noche* que Stephen Frears, *Knockout de mujer* tiene el encanto de una película *casera*, sin demasiadas pretensiones. Clarke recupera la obsesión por narrar una historia en el cine inglés, siempre sujeto a las invisibles innovaciones del pintor frustrado y al academicismo del adaptador de novelas importantes. El film de Clarke no es sobre el boxeo, sino sobre una mujer que golpea para sobrevivir. Y que, a pesar de las piñas, sigue siendo mujer. Frank dirige, Maggie actúa y Angela hace un secundario: la familia de Clarke presente. ¿Un nuevo clan Cassavetes se viene? Estar atentos. (**GJC**)
Joel Coen 1955 St. Louis Park, Minnesota, EE.UU.	*Barton Fink*, 1991	*Simplemente sangre*, 1984 *Educando a Arizona*, 1987 *De paseo a la muerte*, 1990	*Barton Fink,* notoriamente inferior a *De paseo a la muerte*, impuso a los Coen en Buenos Aires como el paradigma del cine sofisticado de los 90. Imposible negarles ingenio y refinamiento técnico pero, ¿cuántas películas se pueden hacer parasitando los géneros, deslizándose por la superficie de un cine al que secreta y burlonamente se da por muerto? No en vano las películas de los Coen están llenas de cadáveres. (**Q**)
Alain Corneau 1943 Francia	*Todas las mañanas del mundo* (Tous les matins du monde), 1991	*Serie negra*, 1979 *La elección de las armas*, 1981 *Fort Saganne*, 1984 *Le môme*, 1986 *Nocturne indien*, 1989	*Todas las mañanas del mundo* es uno de los grandes biopics de la historia y el punto culminante de la carrera de Corneau. Es puro placer. El irreemplazable relato en off de Gérard Depardieu, la impecable actuación de Jean-Pierre Marielle, la belleza de Anne Brochet, la música, la fotografía y el lento y placentero fluir de la historia hicieron de la última producción de Corneau (pelucas y violas incluidas) una de las mejores películas del año. (**FF**)
David Cronenberg 15 de marzo de 1943 Toronto, Ontario, Canadá	*Festín desnudo* (Naked Lunch), 1991	*Scanners*, 1981 *Videodrome*, 1982 *La zona muerta*, 1983 *La mosca*, 1986 *Pacto de amor*, 1988	Cronenberg es uno de los directores más interesantes y originales de los últimos tiempos. En cada película aparece su particular visión de la sociedad, siempre desde un punto de vista moral. La represión sexual, el amor, los celos, la muerte, el bien, el mal, la política, los medios de comunicación masivos, la ciencia son algunos de sus temas. El terror en Cronenberg está basado, sobre todo, en el poder que tiene la mente o la sociedad para modificar horrorosamente los cuerpos o para alucinar mundos monstruosos. Todo es tan cercano y, a la vez, tan repugnante que resulta insoportable para muchos amantes del género fantástico. Sus mejores ejemplos son *Shivers*, *Cromosoma 5*, *La mosca* y *Pacto de amor*. *Festín desnudo* es su película más literaria aunque no deja de llevar claramente su marca. (**FF**)

Brian De Palma 11 de septiembre de 1940 Newark, Nueva Jersey, EE.UU.	*Demente* (Raising Cain), 1992	*Doble de cuerpo*, 1984 *Dos locos sueltos*, 1986 *Los intocables*, 1987 *Pecados de guerra*, 1989 *La hoguera de las vanidades*, 1990	Disfrutar de *Demente* permite, además, mirar la filmografía anterior de De Palma desde un nuevo ángulo y concluir que en este cineasta obsesivo y virtuoso han coexistido siempre una tendencia solemne y una humorística. Y que la humorística es la única interesante. Mientras que sus supuestas angustias y búsquedas trascendentes son afectadas imitaciones hitchcockianas (*Magnífica obsesión*, por ejemplo, es una versión sin profundidad de *Vértigo* a la que sólo salva la *comicidad* de la situación incestuosa), su gracia es genuina, personal, irreverente y lo redime del aspecto apolillado y masoquista de la cinefilia. (**Q**)
Clint Eastwood 31 de mayo de 1930 San Francisco, California, EE.UU.	*Los imperdonables* (The Unforgiven), 1992	*El jinete pálido*, 1985 *El guerrero solitario*, 1986 *Bird*, 1988 *Cazador blanco, corazón negro*, 1990 *El principiante*, 1990	*Los imperdonables* es la culminación en varios sentidos del sistema Eastwood. Es una obra maestra que resume su cine pero, además, coincide con la intención definitiva de su autor de desdoblarse entre el actor al servicio de otros productores y el director que filma a otros protagonistas. Un personaje americano (el Eastwood director y productor de sus propios personajes) se retira de la cancha soñando con un trabajo menos duro y, acaso, con un Oscar que en su caso sería, más que un halago artístico, lo que para un deportista de su país es la entrada en el Salón de la Fama: un honor que se alcanza después de una larga y gloriosa trayectoria. (**Q**)
Abel Ferrara EE.UU.	*El rey de Nueva York* (King of New York), 1990	*Historia del crimen*, 1986 *China Girl*, 1987 *Climax*, 1989 *The Bad Lieutenant*, 1992 *Body Snatchers*, 1992	Tras doce años de televisión y producciones de bajo presupuesto, *El rey de Nueva York* parece haberle permitido a Ferrara entrar en la consideración de las grandes productoras. Cabe preguntarse si la fuerza de su cine marginal, violento y deslumbrante se mantendrá en las nuevas condiciones. En todo caso, es uno de los cineastas americanos más originales del momento y el único tipo que cuenta historias de gangsters sin disimular su simpatía por los delincuentes. (**Q**)
Marco Ferreri 11 de mayo de 1928 Milán, Italia	*La carne*, 1991	*El futuro es mujer*, 1984 *I Love You*, 1986 *Come sono buoni i bianchi*, 1987 *Le banquet de Platon*, 1989 *La casa del sorriso*, 1991	Junto a los hermanos Taviani, el único director viejo *vivo* de Italia. *La carne* podría llamarse Francesca Dellera —su protagonista— porque la historia pasa por ella y las obsesiones de Ferreri recorren su cuerpo y su piel blanca. El cine de Ferreri, sus temas y su cámara entomológica siguen siendo los mismos de hace treinta años. Si perdió un poco de agresividad, será porque al término *transgresión* se lo confunde con cualquier idiota que anda por ahí. Cuando uno ve un film de Ferreri sabe que no solamente su cabeza, sino también su panza, todavía, están repletas de ideas. *La casa del sorriso* sería la primera gran película geriátrica de la historia. (**GJC**)
David Fincher EE.UU.	*Alien*^{3}, 1992		Unico antecedente: videoclips para Paula Abdul. De la forma en que se hizo *Alien*^{3} (ida y vuelta de directores, guionistas, cambio de planes, marchas y contramarchas) es imposible saber cuál fue el grado de participación de Fincher. El resultado —original, distinto de las dos primeras versiones, alejado de las fórmulas— hace pensar que o la industria tiene reservas como para modificar sus standards o Fincher tiene algo para mostrar. (**GN**)
Jodie Foster (Alicia Christian Foster) 19 de noviembre de 1962 Los Angeles, California, EE.UU.	*Mentes que brillan* (Little Man Tate), 1991		A los treinta años es una actriz veterana, lo que le permite, como directora debutante, saber todo lo necesario sobre el funcionamiento de la industria. Pero *Mentes que brillan* muestra, además, un talento y una audacia que prometen una carrera más que interesante. (**Q**)
Jean-Luc Godard 3 de diciembre de 1930 Suiza	*Nouvelle Vague*, 1990	*Detective*, 1985 *Soigne ta droite*, 1987 *King Lear*, 1987 *Aria* (un episodio), 1987 *Allemagne Neuf Zéro*, 1991	La belleza del cine pertenece a Godard y a *Nouvelle Vague*, casual estreno del año que nadie vio y que pocos disfrutaron. El estudio del objeto-cine también le calza a ambos, desde el futuro de las imágenes hasta la autorreflexión que propone la película. Godard está más solo que nunca y resulta comprensible en alguien adelantado en el tiempo. Si *Nouvelle Vague* no tiene el desenfado de los films de los 60 será porque los tiempos se acortan y la mirada de un autor de 62 años, a pesar de que nos cuenta una historia de amor, cada vez se vuelve más hermética. *Nouvelle Vague* tiene pocos destinatarios. (**GJC**)
Peter Greenaway 5 de abril de 1942 Londres, Inglaterra	*La tempestad* (Prospero's Books), 1991	*El contrato del pintor*, 1983 *Zoo*, 1985 *El vientre del arquitecto*, 1987 *Conspiración de mujeres*, 1988 *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1989	*La tempestad* es, por fin, el Greenaway puro: no hay pretextos narrativos ni situaciones escandalosas. Pura acumulación, puro amaneramiento, puro tedio. Tiene además el mérito de ser el único nombre de esta lista por el que los redactores de *El Amante* abandonan su costumbre habitual de disentir y pelearse. Perdón: Jorge La Ferla dice que Greenaway es un gran videasta. (**Q**)
Curtis Hanson EE.UU.	*La mano que mece la cuna* (The Hand that Rocks the Cradle), 1992	*Pequeños dragones*, 1980 *Los estudiantes debutan*, 1982 *Infierno blanco en Times Square*, 1986 *Falso testigo*, 1987 *Malas compañías*, 1990	Los antecedentes no eran los mejores (*Falso testigo*, *Malas compañías*) pero *La mano que mece la cuna* superó las expectativas. La fórmula baby sitter-loca con afán de venganza pauta las imágenes de la nueva trampa. La receta actual de transmitir aparentes momentos de suspenso al comienzo de la película y acumular los golpes de efectismo más tarde desentraña la pereza del guión. Como se anda diciendo por ahí, si a Curtis Hanson se lo compara con Hitchcock, algo no anda bien en el cine americano. (**GJC**)

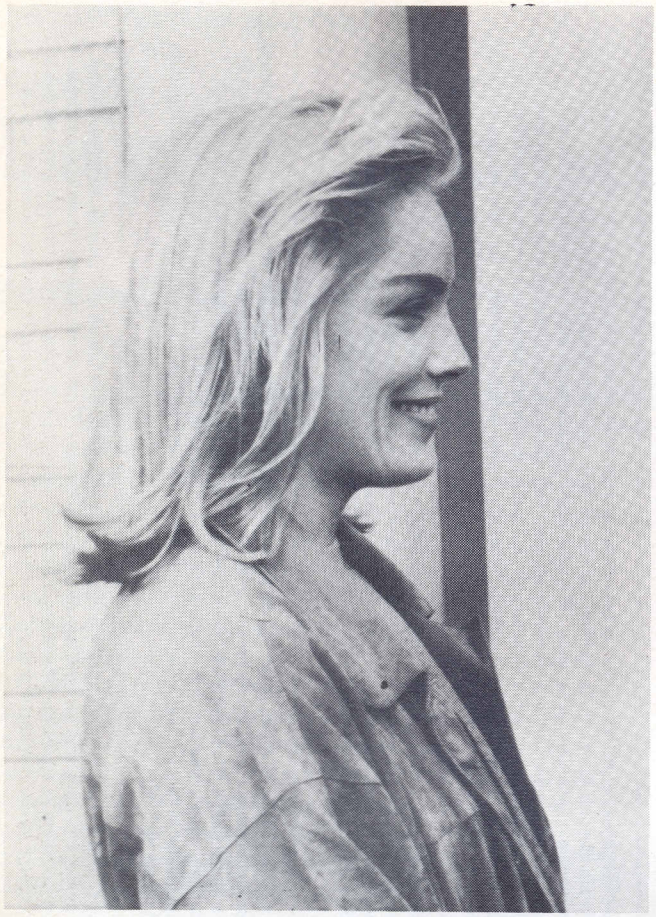
Jaime H. Hermosillo 1942 Aguascalientes, México	*La tarea*, 1990	*El eterno esplendor*, 1987 *Clandestino destino*, 1987 *El verano de la señorita Forbes*, 1988 *Intimidades en un cuarto de baño*, 1990 *La tarea prohibida*, 1992	*La tarea* podría ser una opera prima, un cortometraje o ambas cosas, porque es mucho más una idea sobre una película que una película. Curiosa mezcla de porno soft, home movie y ejercicio académico es, sin embargo, el decimosexto film del director mejicano, lo que no habla muy bien de su futuro. (**Q**)
Werner Herzog (Werner Stipetic) 5 de septiembre de 1942 Sachrang, Alemania.	*Grito de piedra* (Schrei aus Stein), 1991	*Fitzcarraldo*, 1982 *Where the Green Ants Dream*, 1984 *Ballade vom kleinen Soldaten*, 1984 *Gasherbrum, der leuchtende Berg*, 1984 *Cobra verde*, 1987	El cine como loca aventura y la epopeya como esfuerzo desde las historias. Hacía años que no se estrenaba un Herzog y *Grito de piedra* no está entre lo mejor, pero poco importa cuando el término "autor" le cabe como a ninguno. Otra vez, bordea la cornisa entre el documental y la ficción, haciéndose más interesante cuando deja de lado los contornos de núcleo central y arremete con los personajes que más siente; en este caso, unos escaladores de montañas cercanos a sus propios mambos. Herzog la filmó en Argentina, y eso habla del estado en que se encuentra. (**GJC**)
Dennis Hopper 17 de mayo de 1936 Dodge City, Kansas, EE.UU.	*Camino de retorno* (Backtrack / Catchfire), 1991	*Busco mi destino*, 1969 *The Last Movie*, 1971 *Out of the Blue / Fuera de control*, 1982 *Vigilantes de la calle*, 1988 *Zona caliente*, 1990	El loco lindo del cine americano. Sobreviviente de los 60, describió alguna vez las consecuencias desgraciadas de tan divertida década (*Out of the Blue*). Cada tanto —bien o mal— filma. Sus películas no son iguales a las de ningún otro ni tampoco entre sí. *Backtrack* tiene en común con las anteriores eso de no tener nada en común. Modificada y mutilada por los estudios, Hopper decidió no reconocerla y apareció dirigida por el inexistente Allan Smithee. Igualmente vale la pena ver este divertido disparate. (**GN**)
Ron Howard 1º de marzo de 1954 Duncan, Oklahoma, EE.UU.	*Un horizonte lejano* (Far and Away), 1992	*Cocoon*, 1985 *Fábrica de locuras*, 1986 *Willow*, 1988 *Todo en familia*, 1989 *Llamarada*, 1991	Una gran decepción. Proveniente de las comedias televisivas, con un pequeño pasado como actor (*El tirador* con John Wayne y *American Graffiti* de Lucas), Howard había prometido convertirse en el gran director de comedias de esta época merced a sus logros en películas como *¡Splash!*, *Cocoon* y *Todo en familia*. La megalomanía hollywoodense se lo morfó en esta superproducción al servicio de Tom Cruise y su encantadora esposa, Nicole Kidman. (**GN**)
James Ivory 7 de junio de 1928 Berkeley, California, EE.UU.	*La mansión Howard* (Howards End), 1992	*Amarás a un extraño*, 1984 *Un amor en Florencia*, 1986 *Maurice*, 1987 *Esclavos en Nueva York*, 1989 *Mr. and Mrs. Bridge*, 1990	¡Qué fotografía! ¡Qué actuaciones! ¡Qué ambientación! ¡Qué aburrimiento! La asociación ilícita Forster-Ivory se cobra otra víctima cinematográfica en favor de la literatura. Cualquier semejanza entre esto y el cine es pura coincidencia. (**GN**)
Jim Jarmusch 1953 Akron, Ohio, EE.UU.	*Bajo el peso de la ley* (Down by Law), 1986	*Permanent Vacation*, 1982 *Extraños en el paraíso*, 1984 *Mistery Train*, 1989 *Night on Earth*, 1991	Jarmusch es un tren que viene atrasado. *Stranger than Paradise* —estrenada en video— y *Down by Law* tienen ocho y seis años, son en blanco y negro y definieron a este americano influido por Wenders y el cine europeo como un director de culto y una contraseña intelectual. Si alguna vez se estrenan sus dos últimos films, se podrá comprobar si después de la original, graciosa y antropológica *Stranger than Paradise, Down by Law* fue el camino hacia la solidez creativa o hacia la repetición y el amaneramiento, que es lo que piensa, hoy en día, la mayoría de la crítica internacional. (**Q**)
Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro Francia	*Delicatessen*, 1991		Su primera película fue tan original, tan llena de cosas ajenas al cine (historieta, teatro, mímica, publicidad, circo, video clips) pero bien integradas al relato que se hace difícil presagiar un futuro para este par de franceses. Lo único que no deberían hacer es una película igual a *Delicatessen*, tan genial como irrepetible. (**GN**)
Phil Joanou 20 de noviembre de 1961 EE.UU.	*Deseo y decepción* (Final Analysis), 1992	*Three O'Clock High*, 1987 *U2 Rattle and Hum*, 1988 *Tiro de gracia*, 1990	Su anterior film, *Tiro de gracia*, con la invalorable colaboración de Gary Oldman y Sean Penn, generó el deseo de seguir atentamente su carrera. Este (*Deseo y decepción*), con la invalorable colaboración de Richard Gere y Kim Basinger, se convirtió en la decepción del chiste obvio. Otro para la lista de los Hitchcock-truchos. (**GN**)
Juan José Jusid 28 de septiembre de 1941 Buenos Aires, Argentina	*¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?*, 1992	*Los gauchos judíos*, 1975 *No toquen a la nena*, 1976 *Espérame mucho*, 1983 *Asesinato en el Senado de la Nación*, 1985 *Made in Argentina*, 1986	Si la mayoría del público aprobó con su presencia *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?*, se explica el acostumbramiento del espectador televisivo a esa entelequia llamada cine. Cine-radial, cine-publicitario, planos cortos y monólogos de caja boba, cámara girando a 180° (ver: *La radio ataca*). Siro/Sacristán aconseja desde el estudio, Susú hace de chica Almodóvar sin humor y Oscar Martínez soporta la concepción de un personaje realista. Un cine para escuchar. Se enciende la tele y aparece Luisa Delfino: risas y enojos al mismo tiempo. (**GJC**)

Lawrence Kasdan 14 de enero de 1949 EE.UU.	*El corazón de la ciudad* (Grand Canyon), 1991	*Cuerpos ardientes*, 1981 *Reencuentro*, 1983 *Silverado*, 1985 *Un tropiezo llamado amor*, 1988 *Te amaré hasta matarte*, 1990	Spike Lee sugirió que hacer lo correcto era romper vidrieras con tachos de basura y mostrar la inviabilidad de las parejas interraciales. Kasdan predica aquí, con sus habituales buenos modales, la cordialidad, la comprensión y la tolerancia. Con una vasta carrera como guionista (*Indiana Jones*, *La guerra de las galaxias*, *El guardaespaldas* y sus propias películas), Kasdan se afirma como director de películas intimistas con elencos multiestelares, antes (*Reencuentro*, *Silverado*) y después (*El corazón de la ciudad*) de que sus miembros sean famosos. (**GN**)
Akira Kurosawa 23 de marzo de 1910 Tokio, Japón	*Rapsodia en agosto* (Rhapsody in August), 1991	*Dodes-Ka-Den*, 1970 *Dersu Uzala*, 1975 *Kagemusha: la sombra del guerrero*, 1980 *Ran*, 1985 *Los sueños de Akira Kurosawa*, 1990	Cumplidos los ochenta, Kurosawa parece haber abandonado a Shakespeare, los samurais y las superproducciones para hacer un cine extremadamente sencillo con preocupaciones ecológicas. *Rapsodia* es sentenciosa, sentimental y pueril como los peores *Sueños,* pero también es conmovedora, profunda, inteligente y el único testimonio de su director sobre el Japón contemporáneo. (**Q**)
Patrice Leconte 12 de noviembre de 1947 París, Francia	*La noche es mi enemiga* (Monsieur Hire), 1989	*Ma femme s'appelle Reviews*, 1982 *No me rompas, por favor*, 1983 *Los especialistas*, 1985 *Tandem*, 1987 *Le mari de la coiffeuse*, 1990	Con un afiche que prometía erotismo soft nos llegó de Francia *La noche es mi enemiga* (traducción literal de *Monsieur Hire*). Antes, tenía ocho películas. Casi todas comedias olvidables. *La noche...* barre con las levedades del pasado y es uno de los pocos films franceses del año que merecen llamarse cine. Excelente policial basado en Simenon, suma una ascética tristeza romántica al deseo de ser la primera obra de un nuevo Leconte autor. Consagración del pequeño gran franchute pelado, Michel Blanc. Su último film, *Le mari de la coiffeuse*, según datos, conmueve tanto como la historia del pobre señor Hire. Vamos, Patrice, que ya demostró una vez que usted puede. Confirme. (**AR**)
Paul Leduc 11 de marzo de 1942 Ciudad de México, México	*Barroco*, 1989 *Latino Bar*, 1990	*Reed, México insurgente*, 1970 *Historias prohibidas de Pulgarcito*, 1980 *Frida*, 1985 *Hambre cómo ves*, 1986	Los que nos sorprendimos gratamente con *Frida* y su curioso recurso de prescindencia de diálogos esperábamos nuevas audacias de este director mexicano. *Latino Bar* y *Barroco* fueron la desilusión de lo repetido pero sin Ofelia Medina. En *Latino Bar* la mudez es sinónimo de tedio, cuando no de pose; en *Barroco* le sale mejor sobre todo por la banda y la presencia del ángel de la Molina. De todos modos la obstinación de Leduc al confiar en las imágenes lo confirman como un tipo arriesgado. Nuestro voto de confianza le será dado si alguna vez puede narrar dejando a algún personaje hablar con otro. (**AR**)
Spike Lee 1956 Atlanta, Georgia, EE.UU.	*Fiebre de amor y locura* (Jungle Fever), 1991	*She's Gotta Have It*, 1986 *Guerra en la universidad*, 1988 *Haz lo correcto*, 1989 *Mo'Better Blues*, 1990 *Malcolm X*, 1992	Orgulloso de su capacidad para el marketing, Lee declara que sólo Madonna lo supera en ese aspecto. Orgulloso de su raza, sugiere en *Jungle Fever* que los drogadictos negros merecen la muerte y que sólo la caída en una animalidad detestable hace que las razas se mezclen sexualmente. A pesar de que parece más preocupado por vender remeras que por evitar que su discurso coincida con el del Ku Klux Klan, sus películas han progresado mucho desde la insoportable *School Daze,* aunque su carácter de producto mediático hace difícil tomarlas del todo en serio. Paradójico representante de la era Bush y de la dureza de estilo neoyorquino, la prueba decisiva para Spike Lee se llama *Malcolm X.* (**Q**)
Barry Levinson 1932 Baltimore, Maryland, EE.UU.	*Bugsy*, 1991	*Dos sinvergüenzas en Cadillac*, 1987 *Buenos días, Vietnam*, 1987 *Rain Man*, 1988 *Avalon*, 1990 *Toys*, 1992	Existen dos Levinson: uno es Barry, el autor de la excelente trilogía ambientada en tres épocas de Baltimore (*Diner*, *Dos sinvergüenzas en Cadillac* y *Avalon*); el otro es su gemelo Barry que se entrega desvergonzadamente a la industria (*Rain Man*, *Bugsy*). En esta epopeya triste de un personaje desagradable —Bugsy Siegel fundando Las Vegas— Levinson abandona sus mejores virtudes (los diálogos intimistas en situaciones cotidianas) en función del narcisismo de Warren Beatty. Hay que esperar que haya ganado mucho dinero y que vuelva a hacer sus películas. (**GN**)
Daniele Luchetti 25 de julio de 1960 Roma, Italia	*La investigación* (Il portaborse), 1991	*Juke Box*, 1983 *Sucederá mañana*, 1987 *La Settimana della sfinge*, 1990	No hay nada más limitado que mirar un film y desmenuzarlo con nuestra realidad. Más aun, si se trata de una película política como *La investigación*. No se saben las razones que llevaron al director a retomar la tradición implementada por los abogados Elio Pietri y Damiano Damiani, más allá del cínico y *fácilmente reconocible* personaje de Nanni Moretti. Por eso, se desconoce al director de *Sucederá mañana* frente al estilo anacrónico del nuevo film-parlamentario. Un medio gráfico o un programa de televisión nos aclara tan poco como *Il portaborse*. (**GJC**)
Bigas Luna 1946 España	*Las edades de Lulú*, 1990 *Bilbao, una historia del amor*, 1978 *Caniche*, 1979	*Tatuaje*, 1976 *Renacido*, 1982 *Angustia*, 1987 *Jamón, jamón*, 1992	El tiempo dirá si se trata de un creador o de un chanta. Sus primeras películas manejaban el disparate y la provocación (*Bilbao*, *Caniche*, *Angustia*) con su marcada elección del primer plano. En otra época muy distinta —pasados los años de la movida y la constante agresión desde la imagen— *Las edades de Lulú*, por momentos, apela a un dudoso didactismo sexual. *Jamón, jamón* cerraría los interrogantes. ¿Y después? *Garganta profunda VII* o *La Cenicienta* serían los caminos. (**GJC**)

David Mamet 30 de noviembre de 1947 Chicago, Illinois, EE.UU.	*Identificación de un homicidio* (Homicide), 1992	*Casa de juegos*, 1987 *Las cosas cambian*, 1988	Después del thriller psicológico *Casa de juegos,* contado con la precisión de un reloj suizo —pero también con la pasión de un reloj suizo— y de *Las cosas cambian,* una comedia de gangsters de tono menor, este veterano guionista mostró virtudes cinematográficas insospechadas en *Homicide.* Esos progresos no incluyen, por ahora, la sagacidad para entender que cuando se abandonan las convenciones representativas del teatro para aceptar la mayor libertad del cine, éste tolera mal la manipulación y los golpes de efecto. Cuando se intenta construir personajes que exceden la categoría de figuras de madera, *las cosas no cambian* porque el guión así lo indique, aunque Joe Mantegna sea un amigo y se mate intentando simularlo. (**Q**)
Garry Marshall 13 de noviembre de 1934 Nueva York, Nueva York, EE.UU.	*Frankie y Johnny* (Frankie and Johnny), 1991	*Flamingo Kid*, 1984 *Nada en común*, 1986 *Hombre nuevo, vida nueva*, 1987 *Eternamente amigas*, 1988 *Mujer bonita*, 1990	Primeras escenas: el protagonista camina por New York; atrás suyo unos chicos juegan con la silueta de un cuerpo dibujada en el piso por los técnicos de la división Homicidios, tratando de embocar una moneda dentro de la cabeza. Ultimas escenas: Frankie (Pacino) y Johnnie (Pfeiffer) declamando párrafos larguísimos. La película cae en picada en ese trayecto que va del cine al teatro. Marshall que viene, junto a sus amigos Ron Howard, Billy Cristal, Rob Reiner y su hermana Penny, de las comedias televisivas, hizo carrera transportando ese mundo ligero e ingenioso al cine. Que lo haga de nuevo. (**GN**)
Penny Marshall 15 de octubre de 1942 Nueva York, EE.UU.	*Un equipo muy especial* (A League of their Own), 1992	*Sálvate si puedes*, 1986 *Quisiera ser grande*, 1988 *Despertares*, 1990	Penny Marshall dirigió una de las producciones más curiosas del año, *Un equipo muy especial*, que obligó a que famosas actrices se entrenaran durante meses para poder simular que jugaban al béisbol. No lo lograron y, como la película está centrada en los partidos, se asiste a dos horas en las que famosas actrices simulan que juegan al béisbol. Como decía Joe Di Maggio, un segundo de imaginación vale más que diez años de entrenamiento. Marshall prefirió confiar en el entrenamiento. ¿Dónde está la directora de la deliciosa *Big* (1988)? (**Q**)
John McNaughton 1949 Chicago, EE.UU.	*Henry, retrato de un asesino* (Henry, Portrait of a Serial Killer) 1989	*Borrower*, 1991 *Mad Dog and Glory*, 1992	Reducido por el jibarismo minimalista, *Henry* carece de historia, comienzo, fin, investigación policial, suspenso, etc. Lo que queda son formas de mostrar notables en su simplicidad (el sonido de las vejaciones sobre la imagen de los cadáveres, la insegura cámara de video de uno de los asesinos) y una explicación psicológica que apela a niñeces maltratadas de una ingenuidad que no empalma con la sofisticación del estilo visual. El futuro dirá si McNaughton es algo más que este ejercicio. (**GN**)
Claude Miller 1942 Francia	*Casi una mujer* (La petite voleuse), 1989	*Lo mejor de la vida*, 1976 *La quiero con locura*, 1977 *Ciudadano bajo vigilancia*, 1981 *Una mujer inquietante*, 1983 *L'efrontée*, 1985	La sombra de Truffaut ronda en cada una de las imágenes de *Casi una mujer*. La versión femenina de *Los 400 golpes* vampirizada por un director difícil de encasillar. Extraño caso el de Miller: realizador complementario de textos ajenos (*La quiero con locura*) y mucho más personal cuando arranca de guiones originales (*Una mujer inquietante*, *Ciudadano bajo vigilancia*). La sombra de Truffaut pesó demasiado y el recuerdo de Doinel-Jean-Pierre Léaud arrasa la reencarnación bastante fallida de Charlotte Gainsbourg. (**GJC**)
Phillip Noyce 1950 Griffith, New South Wales, Australia	*Juego de patriotas* (Patriot Games), 1992	*Heatwave*, 1982 *The Cowra Breakout*, 1985 *Echoes of Paradise*, 1987 *Terror a bordo*, 1989 *Furia ciega*, 1989	De Noyce se recuerda *Terror a bordo*, un thriller bastante sádico que caminó bien en video. *Juego de patriotas* fue la perlita reaccionaria de la temporada. Defensa de la corona británica y de las masacres clandestinas de la CIA, racismo contra los irlandeses, apología barata de la familia y regodeo en la violencia innecesaria. Con llamativa estupidez, Noyce dirigió la peor película con Harrison Ford. (**Q**)
Alan Parker 14 de febrero de 1944 Islington, Inglaterra	*Camino a la fama* (The Commitments), 1991	*The Wall*, 1982 *Birdy, alas de libertad*, 1984 *Corazón satánico*, 1987 *Mississippi en llamas*, 1988 *Bienvenidos al paraíso*, 1990	Un tipo al que le gusta la música, y de gustos muy, muy amplios. Ahora bien, si le gusta tanto la música uno se pregunta por qué se dedicó al cine. Repuesto del trip que le quemó las neuronas por tomar muchos ácidos al filmar el más largo clip de la historia del rock (*Pink Floyd, The Wall*) y una vez que quemó Mississippi, crió pajaritos pacifistas, entre otros engendros. Ahora a Parker se le dio por el soul. *Camino a la fama* (*The Commitments*) es su mejor película, si bien es muy difícil decir por qué. Será tal vez porque aquí cuenta por primera vez algo y los protagonistas parecen seres humanos. Si fuera su última película sería una digna despedida. Dicen que lamentablemente no es así. (**AR**)
Sean Penn 17 de agosto de 1960 Burbank, California, EE.UU.	*Bajo la misma sangre* (The Indian Runner), 1991		Borracho, pendenciero, vividor, inestable y atorrante. A todos estos epítetos que fue cosechando Penn a lo largo de su carrera como actor, habría que sumarle ahora el de gran director, si sus futuros trabajos son como este *Indian Runner*. Dispuesto a no actuar más, a menos que necesite plata, la carrera de Penn toma un nuevo rumbo al que hay que esperar con interés. (**GN**)
Jorge Polaco 20 de noviembre de 1946 Buenos Aires, Argentina	*Siempre es difícil volver a casa,* 1992	*Diapasón*, 1985 *En nombre del hijo*, 1988 *Kindergarten*, 1990	Para salir del gueto del cine "transgresor", Polaco eligió una novela de Dal Masetto como tema, a Víctor Bo de productor y a Los Midachi de protagonistas. El resultado no pareció conformar a nadie, pero es un Polaco auténtico, lleno de escenas desagradables y de gente repugnante. Hay algo simpático en un tipo que se empeña en mostrar, aun a costa suya, que el mundo es una mierda. Tanta obstinación puede terminar algún día en una buena película. (**Q**)

Barbet Schroeder 26 de agosto de 1941 Teherán, Irán	*Mujer soltera busca* (Single White Female), 1992	*La vallée*, 1972 *Maitresse*, 1976 *Tricheurs*, 1983 *Mariposas de la noche*, 1987 *Mi secreto me condena*, 1990	Totalmente incorporado a los condicionamientos de la industria, Schroeder está muy lejos de los underdocs de tiempo atrás y del culto a la marginalidad desde adentro y desde afuera vía Bukowski (*Barfly*). El Oscar descubrió su figura gracias a Jeremy Irons y el lema "vamos a copiar a Hitchcock" impuso, nuevamente, esta nueva moda sin ideas del actual cine norteamericano. *Mujer soltera busca* refleja hasta dónde un director extranjero puede esquivar la receta computarizada de Hollywood. Un destino fatal de Schroeder sería dirigir a Dustin Hoffman. (**GJC**)
Ettore Scola 10 de mayo de 1931 Trevico, Italia	*Que hora es* (Che ora é), 1989	*El baile*, 1983 *Macaroni*, 1985 *La familia*, 1987 *Splendor*, 1988 *Il viaggio di capitan fracassa*, 1990	Scola, que dirigió muchas películas en las que transcurren décadas, concentró la acción de *Que hora es* en unas horas y en el diálogo entre los personajes de Mastroianni y Troisi. El resultado es sorprendente, por la solidez que alcanza un film muy difícil a partir de elementos mínimos. Scola no se distrajo, no dejó entrar el sentimentalismo y confinó su habitual mirada melancólica a un territorio puramente cinematográfico en el que hay muchos más sentidos que significados. ¡Qué director raro es este Scola! (**Q**)
Martin Scorsese 17 de noviembre de 1942 Flushing, Nueva York, EE.UU.	*Cabo de miedo* (Cape Fear), 1991	*Después de hora*, 1985 *El color del dinero*, 1986 *La última tentación de Cristo*, 1988 *Historias de Nueva York* (un episodio),1989 *Buenos muchachos*, 1990	Luego de haber conquistado a la crítica por *Goodfellas*, Scorsese recibió palos por la supuestamente artificial, exagerada y abiertamente comercial *Cabo de miedo*. Sin embargo, esta remake de la película de J. Lee Thompson de 1962 no abandona ninguno de los temas habituales de Scorsese (la culpa, la marginalidad, la decadencia de la familia burguesa) agregándoles entretenimiento y el esplendor visual de siempre. Probablemente Scorsese y Coppola (que lo demostró en *Drácula*) sean los únicos directores del momento que pueden filmar *cualquier* cosa y seguir haciendo gran cine. (**GN**)
Ridley Scott 1939 South Shields, Northumberland, Inglaterra	*Thelma y Louise*, 1991 *1492-Conquista del paraíso* (1492-Conquest of the Paradise), 1992	*Alien*, 1979 *Blade Runner*, 1982 *Leyenda*, 1986 *Peligro en la noche*, 1987 *Lluvia negra*, 1989	Este año empezó con *Thelma y Louise* y, para el Día de la Raza, llegó *1492*. De *1492* no hay nada que decir (salvo que trabaja el maravilloso Depardieu). De *Thelma y Louise* se pueden decir muchas cosas, aunque no sean precisamente buenas. Por ejemplo, que es una *road movie* con estética Marlboro que invita a un tour con música de desierto por la tierra de John Ford (Monument Valley) y el Cañón del Colorado. Otro ejemplo, que no es una película feminista y que las protagonistas son más bien taradas. Que no hay que tomársela en serio. Y así siguiendo... Ya pasaron 15 años del estreno de *Los duelistas*, 14 de *Alien*, 11 de *Blade Runner* y 6 de *Peligro en la noche*. Ya pasó mucho tiempo: ese Ridley Scott no vuelve más. PD: Se está por estrenar la versión completa de *Blade Runner*. (**FF**)
Jim Sheridan 1949 Dublín, Irlanda	*Esta tierra es mía* (The Field), 1990	*Mi pie izquierdo*, 1989	Después de haber acaparado premios y elogios con un producto tan teatral como *Mi pie izquierdo,* la segunda película de Sheridan exagera tanto ese rasgo que desilusionó a muchos de sus partidarios. *Esta tierra es mía*, que podría haberse llamado "Irlanda era todo lo contrario de lo que se ve en *El hombre quieto* de Ford", es tan arbitraria que bien podría esconder a un director más sutil de lo que parece. Un pequeño misterio. (**Q**)
John Singleton 1968 Los Angeles, California.	*Los dueños de la calle* (Boyz'n the Hood), 1991	*Poetic Justice*, 1993	Spike Lee versión modesta. Singleton apunta más al interior de su comunidad que al corazón de los medios masivos. Demasiado didáctico, su único film muestra a un realizador con garra que, además, es capaz de incluir un héroe trágico (el personaje de Ice Cube) en un panfleto. Su próxima película se llama *Justicia poética,* un buen título. (**Q**)
Pino Solanas 16 de febrero de 1936 Olivos, Argentina	*El viaje*, 1992	*La revolución justicialista*, 1971 *Los hijos de Fierro*, 1976 *La mirada de los otros*, 1980 *El exilio de Gardel*, 1986 *Sur*, 1988	A partir del documental clandestino y pasando por la nostalgia de exportación, Solanas llega con *El viaje* al punto más bajo de su carrera. Con la grandilocuencia oportunista de una falsa postal, la película peor actuada del año confunde el cine con la propaganda electoral sin beneficio para ninguno de los dos terrenos. La potencia que Solanas es capaz de lograr en las imágenes merecería un mejor destino, del que cada vez parece más alejado. (**Q**)
Steven Spielberg 18 de diciembre de1947 Cincinnati, Ohio, EE.UU.	*Hook*, 1991	*El color púrpura*, 1985 *Cuentos asombrosos* (un episodio), 1987 *El imperio del sol*, 1987 *Indiana Jones y la última cruzada*, 1989 *Siempre*, 1989	*Hook* es la película más aburrida de Spielberg. Es aburridísima. Es para el sano aburrimiento de grandes y chicos. Este costoso film es lo peor de su producción. Tal vez, el Steven niño o el ya definitivamente adulto (basta de Peter Pan) vuelva a filmar películas como *Duel*, *Loca evasión*, *Tiburón*, *ET*, *El imperio del sol*. Sus admiradores lo seguimos esperando. (**FF**)
Oliver Stone 15 de noviembre de 1946 Nueva York, Nueva York, EE.UU.	*JFK*, 1991	*Pelotón*, 1986 *Wall Street*, 1987 *La radio ataca*, 1988 *Nacido el 4 de julio*, 1989 *The Doors*, 1991	Imposible discutir el trabajo de montaje de *JFK* y la comodidad de Stone al filmar escenas multitudinarias. Pueden desaprobarse la duración de la película, la cantidad de información que desequilibra el interés y la repetida mirada con culpa del director, siempre tendiente a los alegatos sobre temas importantes. *JFK* confirmó la personalidad de *Stone* y su incapacidad de controlarse en las escenas intimistas, sin caer en la estética de teleteatro de la tarde. Su próximo proyecto sería un nuevo ajuste de cuentas sobre la guerra de Vietnam. Y van... (**GJC**)

Barbra Streisand 24 de abril de 1942 Nueva York, Nueva York, EE.UU.	*El príncipe de las mareas* (The Prince of Tides), 1992	*Yentl*, 1983	Cantante, actriz, directora, productora, compositora y personaje odiado por casi todo el planeta. Debutó como directora y guionista con *Yentl*, un interesante musical feminista sobre una joven judía en la antigua Europa del Este. Casi 10 años más tarde vino el gran éxito de taquilla con otra película inteligente y audaz: *El príncipe de las mareas*. (**FF**)
Eliseo Subiela 27 de diciembre de 1944 Buenos Aires, Argentina	*El lado oscuro del corazón*, 1992	*La conquista del paraíso*, 1981 *Hombre mirando al Sudeste*, 1987 *Ultimas imágenes del naufragio*, 1989	*El lado oscuro del corazón* revive el éxito de taquilla de *Hombre mirando al Sudeste* y agrega un nuevo eslabón a la continuidad del cine de Subiela: una imaginación visual de fuerte acento publicitario (cada plano un concepto), una mirada cálida y emotiva sobre la clase media porteña y una enorme confusión cultural. Pocos directores pueden manejar una estética tan segura apoyada en ideas tan endebles y hacer una película a la que André Melançon, Benedetti y Nacha Guevara *juntos* no puedan arruinar. La astucia de Subiela promete nuevas oportunidades para la polémica. (**Q**)
Bertrand Tavernier 25 de abril de 1941 Lyon, Francia	*Nuestros días felices* (Daddy Nostalgie), 1990	*Alrededor de medianoche*, 1986 *La passion de Béatrice*, 1987 *La vida y nada más...*, 1989 *La guerre sans nom*, 1992 *Voie publique*, 1992	Un ex crítico cinematográfico que nunca hará una gran película. Descreyó de Jim Thompson, relató un film jazzero desde un protagonista ajeno al jazz y recorrió interiores con su cámara artificial como si estuviera en una pinacoteca vacía del alma. Ahora rescató la figura de Bogarde para filmar un drama entre padre e hija con estética-póster de gusto barato (*Daddy Nostalgie*). Tavernier, sin embargo, tiene una ventaja: Philippe Noiret, Dexter Gordon, Louis Decreux y el mismo Dirk hicieron lo que pudieron y, a partir de sus presencias, se recuerda quién anda detrás de las cámaras. (**GJC**)
Rudolf Thöme 1939 Alemania	*Mis tres amantes* (Der Philosoph), 1989	*System ohne Schatten*, 1983 *Tarot*, 1985 *Das Mikroskop*, 1987 *Sieben Frauen*, 1989 *Liebe auf den ersten Blick*, 1992	*Mis tres amantes* —burda traducción literal de "El filósofo"— no la vio nadie y es una lástima. Perteneciente a la época post-Manifiesto Oberhausen—, el cine de Thöme está dirigido al consumo de pocos y al refugio cineclubístico. Su película se acerca al mejor Rohmer en cuanto a la estética despojada y al rigor que impone en diálogos y situaciones aparentemente banales. Al revés que Rohmer, su película parte de un hecho común para culminar en cierta intelectualidad verborrágica. Ojalá alguien se anime y estrene otro discurso del filósofo Thöme. (**GJC**)
Paul Verhoeven 1938 Amsterdam, Holanda	*Bajos instintos* (Basic Instinct), 1992	*Spetters*, 1980 *El cuarto hombre*, 1983 *Conquista sangrienta*, 1985 *Robocop*, 1987 *El vengador del futuro*, 1990	Primera época en Holanda con películas chanchitas y divertidas. Segunda época en Hollywood con películas fantásticas y violentas (*Robocop* y *El vengador del futuro*). Con Schwarzenegger empezó la época de las vacas muy gordas en presupuesto, de la que participa el gran éxito *Basic Instinct*, una película con ritmo tan feroz como inconsistente y tramposa. El gran mérito de llevar a la fama a Sharon Stone. (**GN**)
Wim Wenders 14 de agosto de 1945 Düsseldorf, Alemania	*Hammett*, 1982 *Hasta el fin del mundo* (Until the End of the World), 1991	*Nick's Movie*, 1980 *El estado de las cosas*, 1982 *París, Texas*, 1984 *Tokyo-Ga*, 1985 *Las alas del deseo*, 1987	El mejor Wenders ha celebrado la contemporaneidad a través de sus imágenes y sus sonidos en una sinfonía sin historia cuyos protagonistas son el rock y los aparatos visuales. *Hasta el fin del mundo* es la culminación de esa tendencia en un viaje planetario poblado de música y objetos. La crítica internacional ha confundido esa elaborada y ligera felicidad con un videoclip, lo que probablemente llevó al director a reincidir en la otra cara de su cine: una segunda parte de la retórica plañidera de *Las alas del deseo*. Atrasada llegó también *Hammett* donde, en un decorado y con una luz que llevan el sello de Coppola, Wenders comunica el placer por un relato sin urgencias dramáticas. (**Q**)
John Woo 22 de septiembre de 1948 Hong Kong	*El killer* (The Killer), 1989	*Run, Tiger, Run*, 1985 *A Better Tomorrow*, 1986 *A Bullet in the Head*, 1990 *Once a Thief*, 1991 *Hard-Boiled*, 1992	*El killer* es divertida. Los excesos son tan excesivos y la puesta es tan kitsch que uno no termina de asombrarse. Ver tantos clichés juntos es una experiencia tan poco común que impide el tedio. Lo único que sostiene a la película es la intriga por conocer hasta dónde es capaz de llegar Woo con el disparate. ¿Habrá que ver sus otras producciones antes de desecharlo completamente? (**FF**)
Zhang Yimou 1950 Provincia de Shanghai, China	*Sorgo rojo* (Hong Gaoliang), 1988 *Esposas y concubinas* (Dahong denglong gaogao gua), 1991	*Moans in the Dark*, 1989 *Ju Dou*, 1990 *The Story of Qiu Ju*, 1992	*Sorgo rojo* luce como la opera prima de un director de talento, que narra con libertad y potencia visual. *Esposas y concubinas*, hecha apenas tres años más tarde, muestra al mismo director empeñado en la carrera de los festivales, esmerando su caligrafía y retrocediendo a un cine mucho más aburrido y convencional, ese cine de imágenes recargadas que reluce con la falsa dignidad de los productos académicos. En el futuro, el cine le dará a Yimou unos cuantos premios más. ¿Tendrá Yimou algo más que darle al cine? (**Q**)
Lili Fini Zanuck	*Rush-Viaje al infierno* (Rush), 1992		Lili es la nieta del magnate Zanuck y nada preveía que se animara, más aun cuando se trata de una opera prima, con un relato tan arriesgado y sin concesiones. *Rush* es un policial desde la droga, que también recupera la tradición del género. El maravilloso plano secuencia del principio anuncia que Lili no anda con vueltas: cree en el cine y en cada uno de los elementos del lenguaje. Se espera que su precedencia familiar no la obligue a sentarse en las mesas de negocios. (**GJC**)



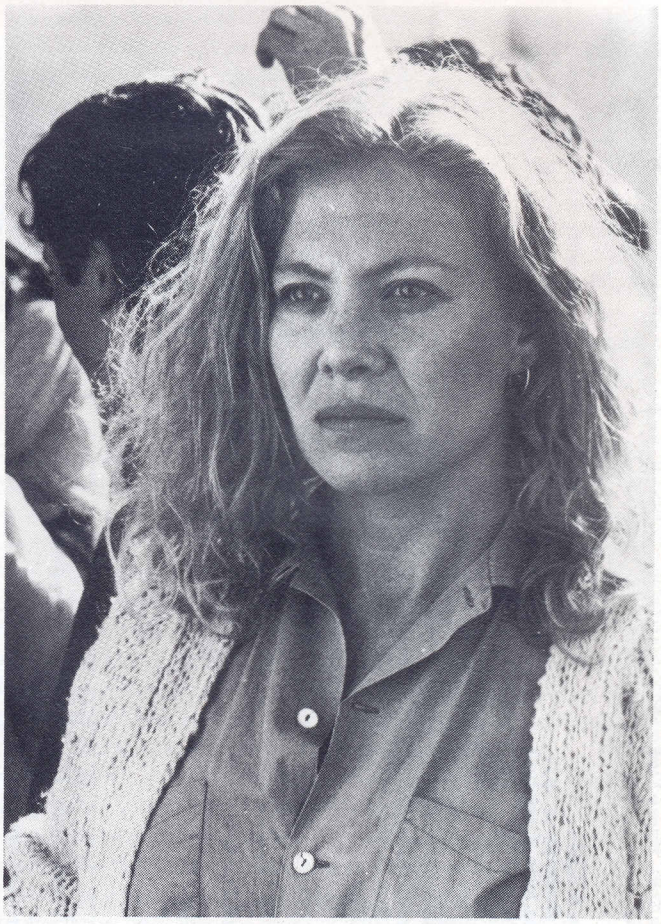
Sharon Stone, *Bajos instintos*

Sandra Ballesteros, *El lado oscuro del corazón*

Balance 92

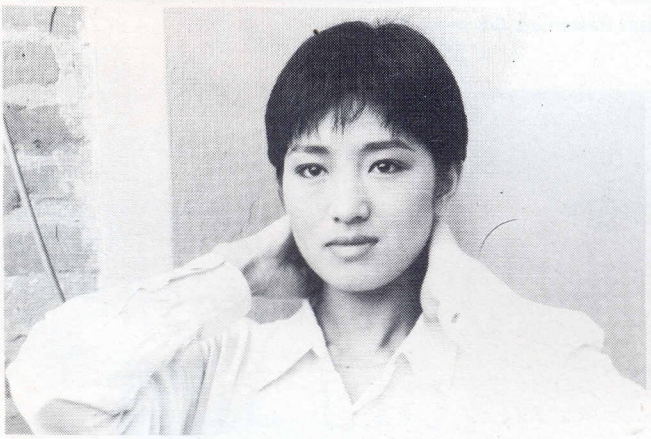
Actrices del año

María Rojo, *Danzón y La tarea*

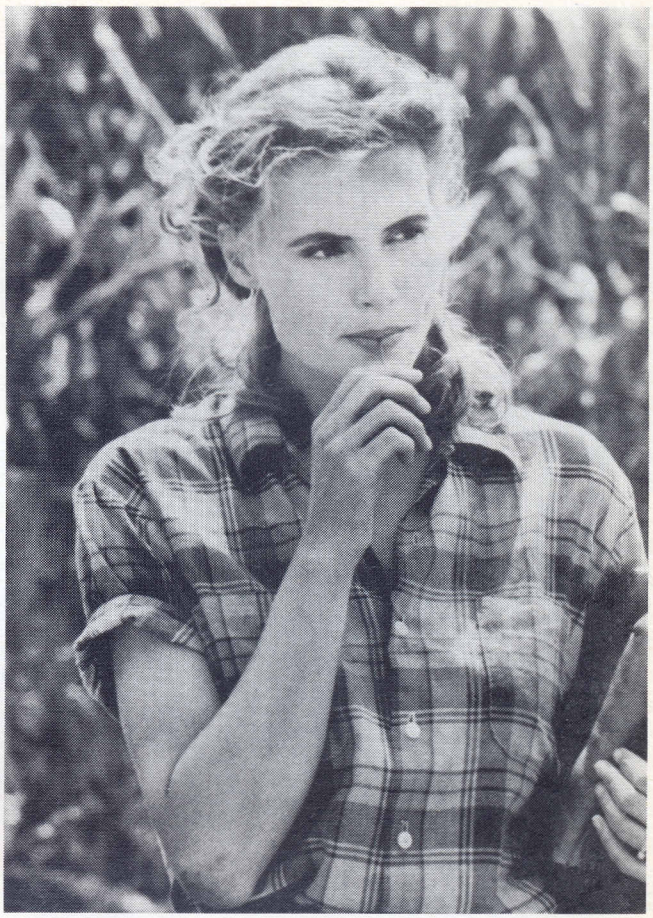


Cecilia Roth, *Un lugar en el mundo*

Solveig Dommartin, *Hasta el fin del mundo*



Gong Li, *Esposas y concubinas*



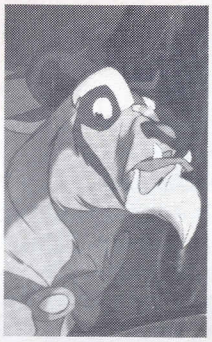
Geena Davis, *Thelma y Louise* y *Un equipo muy especial*

Lolita Davidovich, *El círculo del poder* y *Demente*

Francesca Dellera, *La carne*

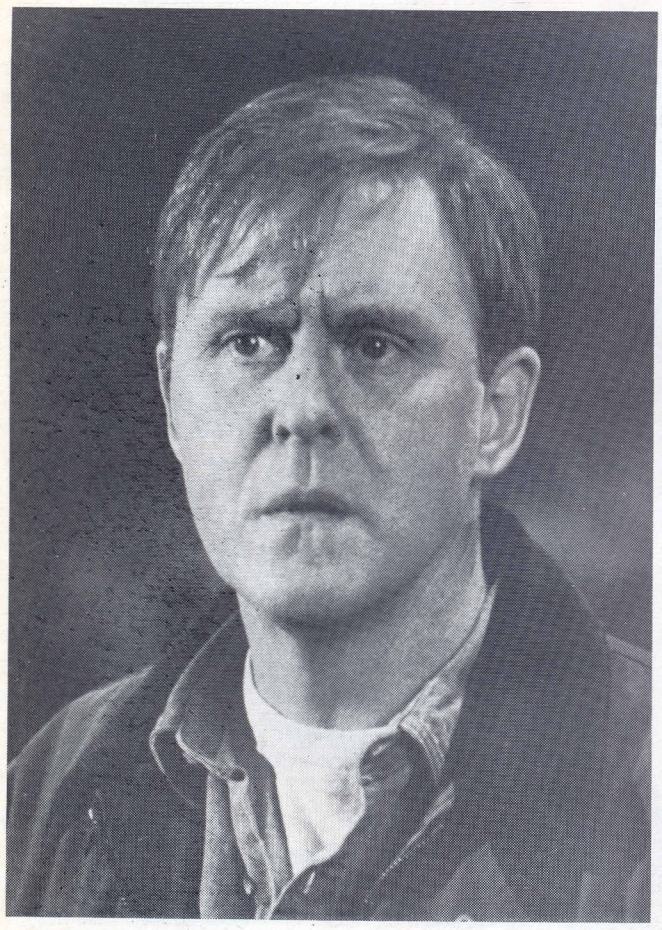
John Turturro, *Barton Fink, Fiebre de amor y locura* y *Backtrack*

Clint Eastwood, *Los imperdonables*



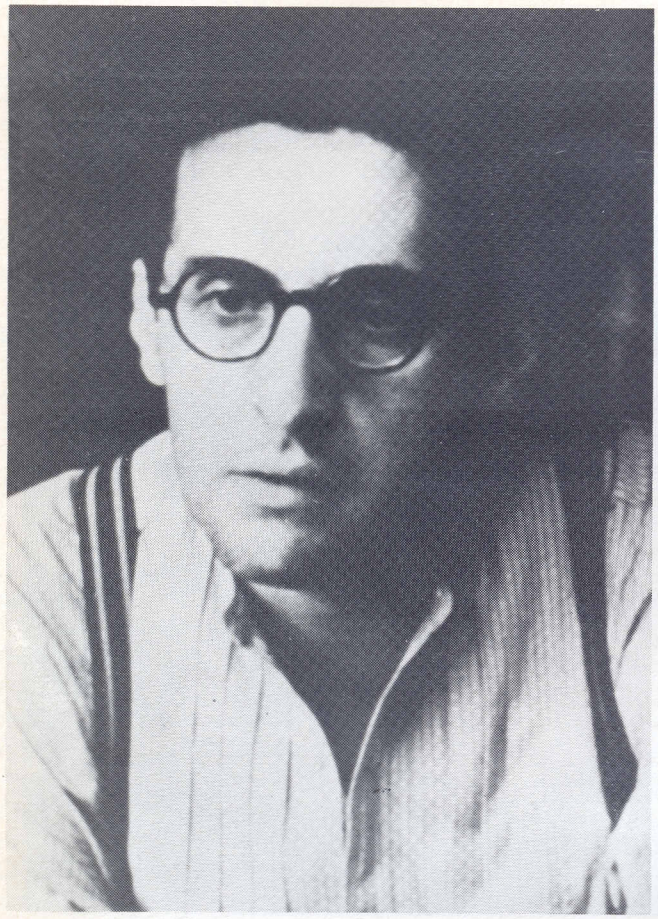
Balance 92

Actores del año



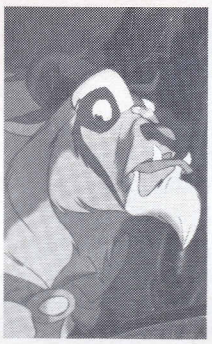
John Lithgow, *Demente*

Gérard Depardieu, *Un verano con papá*, *1492* y *Todas las mañanas del mundo*



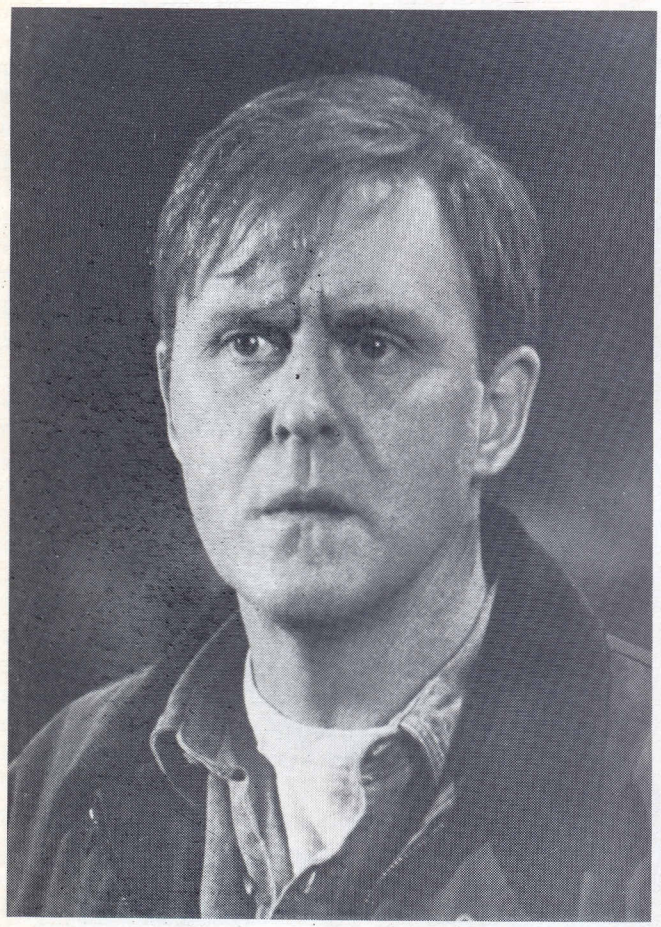
John Turturro, *Barton Fink, Fiebre de amor y locura* y *Backtrack*

Clint Eastwood, *Los imperdonables*



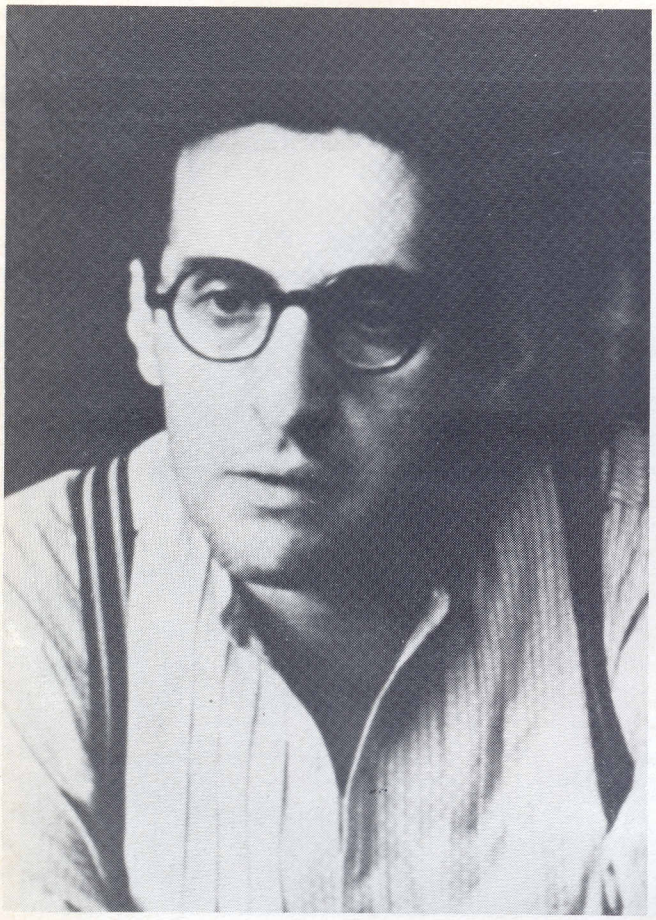
Balance 92

Actores del año



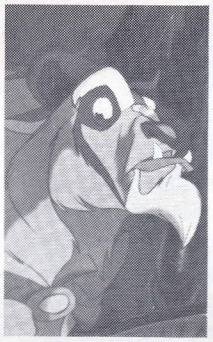
John Lithgow, *Demente*

Gérard Depardieu, *Un verano con papá*, *1492* y *Todas las mañanas del mundo*



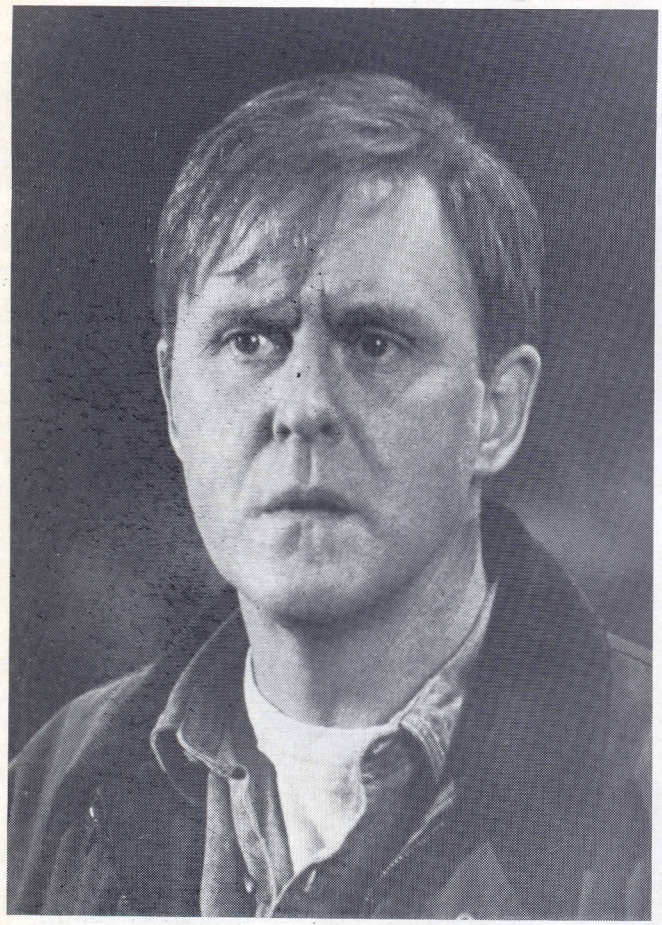
John Turturro, *Barton Fink, Fiebre de amor y locura* y *Backtrack*

Clint Eastwood, *Los imperdonables*



Balance 92

Actores del año

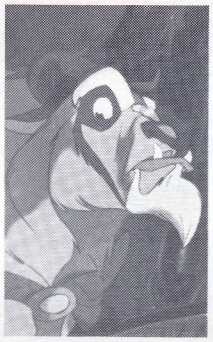


John Lithgow, *Demente*

Gérard Depardieu, *Un verano con papá*, *1492* y *Todas las mañanas del mundo*

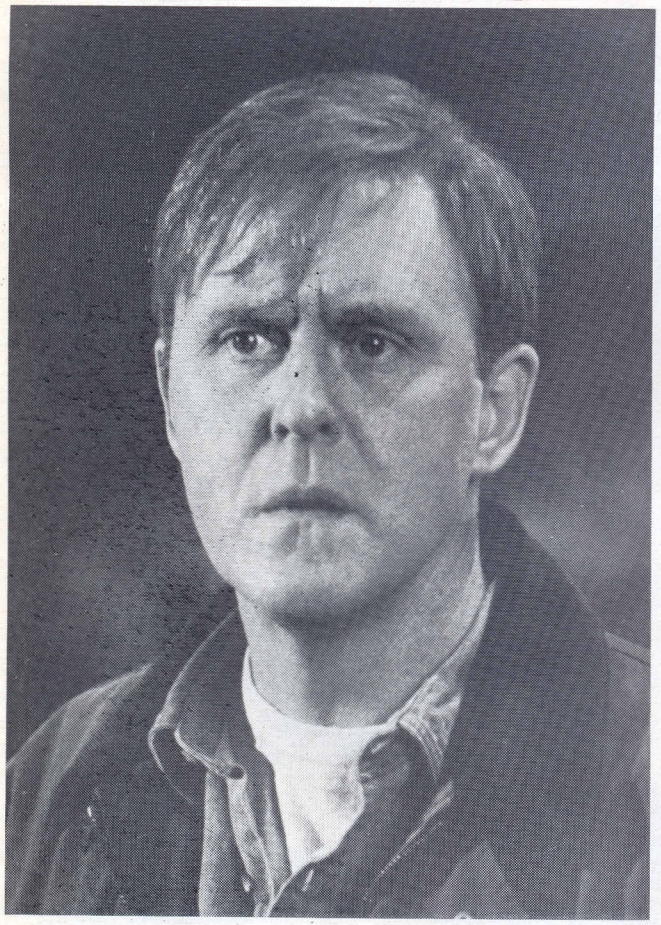
John Turturro, *Barton Fink, Fiebre de amor y locura* y *Backtrack*

Clint Eastwood, *Los imperdonables*



Balance 92

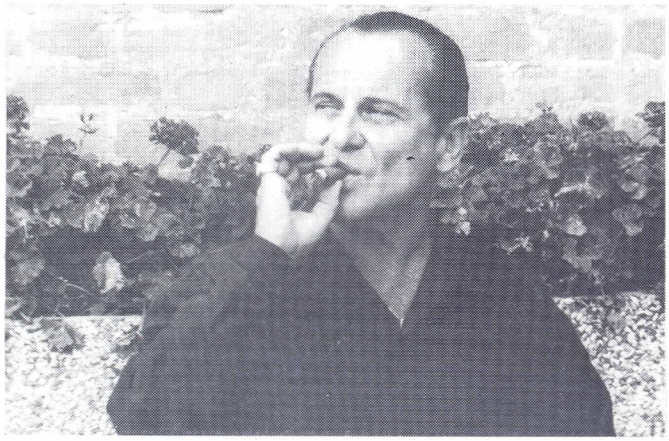
Actores del año



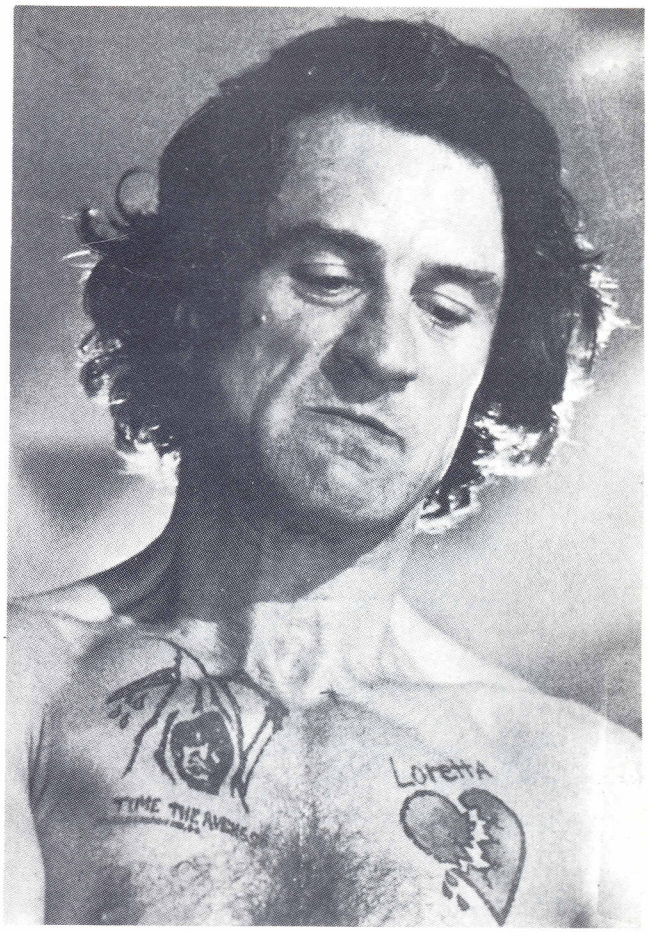
John Lithgow, *Demente*

Gérard Depardieu, *Un verano con papá*, *1492* y *Todas las mañanas del mundo*

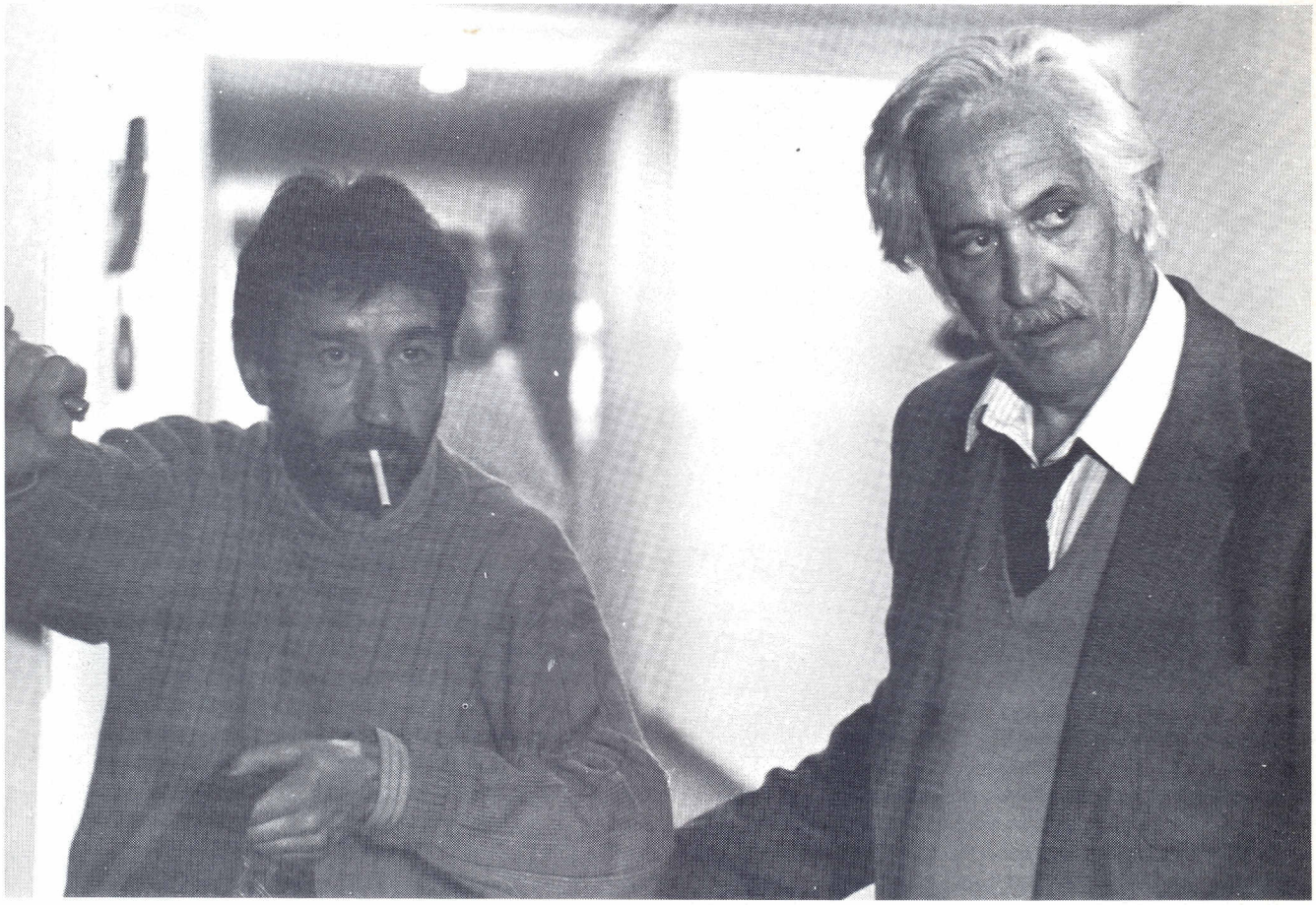
Massimo Troisi, *Que hora es*



Joe Pesci, *Arma mortal 3*, *Mi primo Vinny* y *JFK*

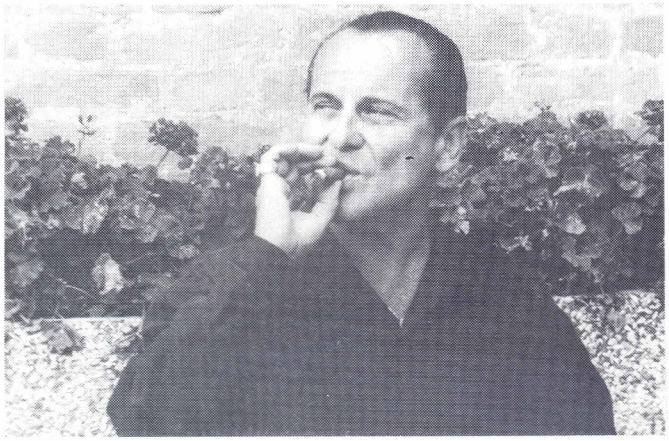


Robert De Niro, *Cabo de miedo, Culpable y Cenizas de guerra*

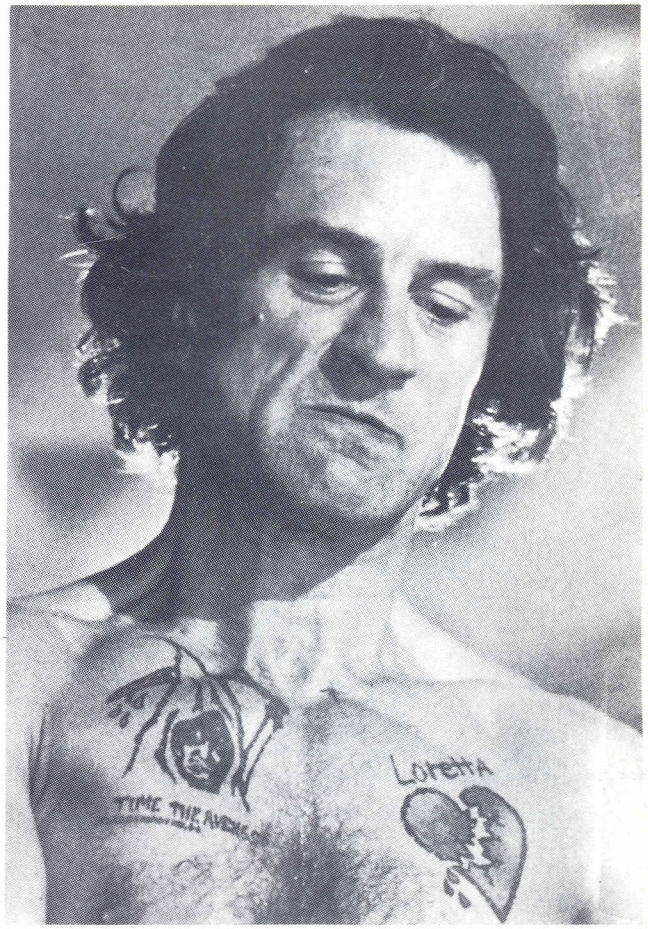


José Sacristán y Federico Luppi, *Un lugar en el mundo*

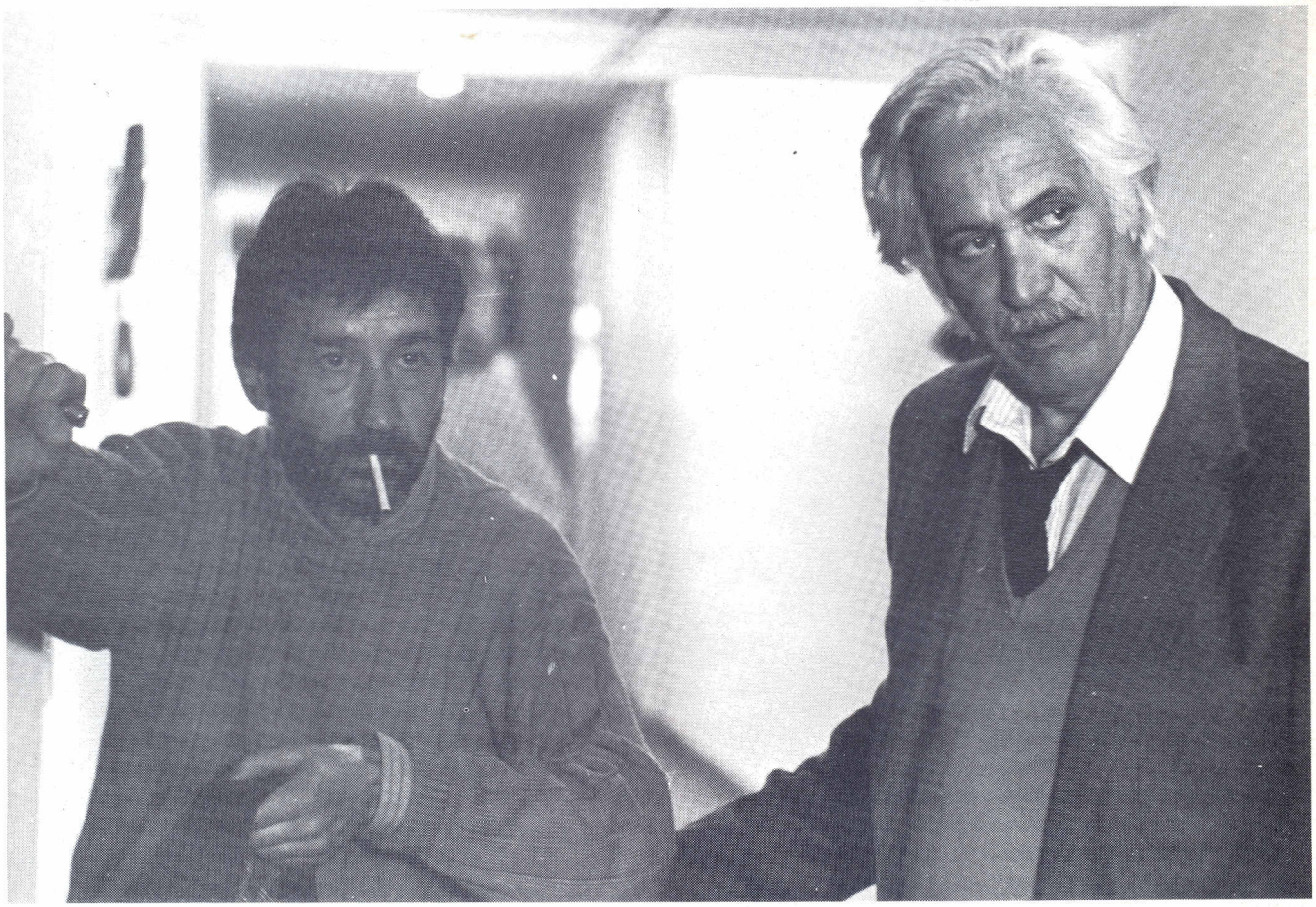
Massimo Troisi, *Que hora es*



Joe Pesci, *Arma mortal 3*, *Mi primo Vinny* y *JFK*



Robert De Niro, *Cabo de miedo*, *Culpable y Cenizas de guerra*



José Sacristán y Federico Luppi, *Un lugar en el mundo*

Sexo 92

Polvo de estrellas

por Gustavo Noriega (un agregado zoológico de Alejandro Ricagno y un último párrafo voyeurista de Gustavo J. Castagna)

El discreto del año: *Alien*³
Antecedente inmediato: en bombachita y toda chivada, con el culo chato y casi titless, Sigourney Weaver había protagonizado en el final de *Alien* una escena con una fuerte carga erótica con la sola compañía del monstruo que la pispeaba. A partir de allí, nadie pudo dejar de relacionar las historias de la saga con acontecimientos sexuales: el sida, la maternidad y la homosexualidad. En *Alien*³, a la pobre teniente Ripley se le da con el médico del planeta-prisión donde aterriza. "¿Me encuentras atractiva?", le pregunta. "Eres bastante directa", se sorprende el médico Charles Dance. "Es que hace cuarenta años que doy vueltas por el espacio", confiesa canyengue y práctica nuestra querida teniente. Corte y la nueva toma muestra a la pareja ya descargada. Después de tantos problemas, Ripley se merecía un polvito, pero dejarla con el bicho adentro fue un poco cruel.

La brochette del año: *Las edades de Lulú*
Lulú está enojada con el marido porque el muy pícaro, en un pequeño festejo, le tapó los ojos con una corbata y se hizo a un costado dejando que el que tenga relaciones con ella sea el propio hermano de la susodicha. Pero Lulú es así, siempre se enoja por pavadas. Separada, se hace el bocho viendo películas porno con gays. Sale a la calle y contrata a tres. Se arma la ronda: Fulano con Mengano, Mengano con Lulú y atrás de Lulú mira y acaricia Zutano. Pero todos al mismo tiempo. El problema es organizarse (deberían conseguir un director de orquesta). Ahora todos para allá, whooop. Ahora, para acá, whoooop. Enseguida se ponen cancheros.
Las edades de Lulú, del español Bigas Luna, es la película porno-soft del año. Se pone demasiado densa y —quizá— moralista al final, pero no deja de ser una diversión chancha y fresca.

La consagración del año: *Bajos instintos*
Película tramposa si las hay, *Basic Instinct* tuvo el gran mérito de consagrar a Sharon Stone como el símbolo sexual del año; a partir de este éxito se reeditaron en video las muchas películas de mediano calibre que la contaban entre sus protagonistas. Es que Sharon tiene una onda atorranta y desinhibida —sumada a una belleza poco común— que la eleva por sobre los mortales. A decir de uno de los integrantes de la redacción, a quien no voy a nombrar (Gustavo J. Castagna), tiene pinta de "tener siempre ganas". Significativamente, la escena cumbre de *Basic Instinct* no es una de las violentas cabalgatas con Michael Douglas —o con su compañera de travesuras—, sino un interrogatorio policial; Sharon se presenta con un vestidito blanco muy cortito, sin nada abajo; abre las piernas desfachatadamente y les pide fuego a los canas. ¿Fuego? ¡Salen cuatro incendios, bien calentitos!

Chupada de dedo del año: *Cabo de miedo*
Juliette Lewis debe cargar con varios problemas: convive con sus padres, un matrimonio insoportable (Nick Nolte y Jessica Lange) y —apetitosa adolescente— está a punto de tener una explosión hormonal. La fruta está jugosa pero no se ve a nadie cerca que la saque del árbol. Llama por teléfono el profesor de actuación de la escuela y la cita en el teatro. Sólo que nosotros sabemos que en realidad es el peligroso psicópata Max Cady (De Niro) que clama por venganza contra Nolte desde hace unos cuantos años. La situación se presta para violación, seguida de asesinato y mutilación. Pero lo que vemos es más sutil. Cady seduce a la niña —y al público—. Juliette se muere de vergüenza pero el afán de rebelarse contra sus padres y la urgencia sexual que está por estallar pueden más. Cady le introduce el dedo en su boca y ella lo chupa como si fuera una vieja y sabia puta. Se besan. Luego, él la deja irse. Quedamos como la bella Juliette, mareados y conmovidos.

La experiencia religiosa del año: *La carne*
Sergio Castellito, luego de pasar toda la noche haciendo el amor con Francesca Dellera, va hacia la playa con una gillette en la mano para cortarse las venas. Ya sangrando, se le acerca Francesca y le pregunta asombrada: "¿Cómo te cortás las venas, luego de haber pasado una noche así?". "Justamente por eso. Esto es demasiado bello. A Dios se lo ve solamente una vez", contesta Castellito y, si parece un poco exagerado, ver la foto de la página 29. Probablemente la menos erótica de las películas eróticas, *La carne* es una historia de amor loco y trágico, una *Betty Blue* a la italiana, ridícula, divertida y emocionante; una obra maestra, rara y original. Y, efectivamente, Francesca Dellera es una Diosa.

Los perros calientes del año: *Caniche*
Hermano y hermana viven juntitos con un tercero en discordia, un caniche que como el burro Platero es pequeño, peludo y suave, virtudes que la señora de la casa no desdeña. Claro, el bichito es tan faldero que anda siempre entre la piernas de la protagonista, inclusive cuando ella se olvida de ponerse la falda. Aburrido, el hermano se consigue un amiguito fiel, un manto negro que mueve la cola, tal vez con exceso. Y ya se sabe hasta donde pueden llegar los amantes de los perros en un día de hastío. Bigas Luna, antes de las brochettes de Lulú, se preparó el paladar con estos simpáticos hot dogs, que adorarán Cuttini y Zoofovich. Narices frías, y colitas calientes, tío. Que no sabes lo bomba que lo pasas si te tiras a Benji. Ven aquí, bestia de amor. (A. R.)

La fellatio del año: *Mujer soltera busca*
Allyson comparte su casa con Hedy. Pero Hedy está loca y tan rayada anda que se viste y peina como su amiga y empieza a meterse en su privacidad. También se mete en el cuarto del hotel del novio de Allyson, que duerme y espera una sexual llegada. Pero él está dormido y Hedy, la reemplazante, aparta las sábanas, agacha su cabeza y realiza una fellatio interminable. Primer plano del goce de él y Hedy que aparenta hacerlo mejor que Allyson. En una escena anterior, Hedy aparecía masturbándose en su habitación mientras Allyson encarnaba al clásico "voyeur". Hedy es Jennifer Jason Leigh en *Mujer soltera busca*. Tiene un cuerpo poco atractivo —similar al de Isabelle Huppert— pero su cara conjuga rasgos de inocencia y perversión muy atendibles. Salvo cuando sale de la ducha con el pelo mojado y parece un andrógino de quince años. Ojo con esto. (G. J. C.) ■

La pantalla co-china

por Alejandro Ricagno (descendiente de Li Po)

Ya lo había predicho Bellocchio: se vienen los chinos. Tardaron pero aquí están. Sobrevivientes de la Gran Marcha, anduvieron tanto que pulularon por producciones propias, ajenas, hijas de la segunda revolución cultural post-Mao, nietas capitalistas en desgracia de Hong Kong, qualités francesas y documentales americanos. He aquí una breve guía para orientarse entre tanto rostro parecido y obras distintas.

Chino de verdad, serio y consagrado. *Esposas y concubinas* y *Sorgo rojo* lo convierten a Zhang Yimou en el chino del año, y a su actriz Gong Li en la Isa-be Le Aya-ni oriental. *Sorgo* es sin duda su mejor film, y *Esposas...* su film más chino, cosa que algunos occidentalizados cinéfilos no pudieron disfrutar. Estas obras nos permitieron acercarnos a un mundo extraño ajeno y lejano sin tópicos for export, respirando siempre la verdad de una cultura en clave cinematográfica. Uno con una épica cercana al western y a la tradición de cuento popular, otro pasando revista en sentido dramático a los códigos de los feudos orientales con sus estrictos lenguajes de usos y costumbres. Mundo cerrado y asfixiante con toda la densidad de tragedia anunciada desde el primer fotograma. El cuidado de los planos y la perfecta composición de cada imagen remiten en *Esposas...* a una estética rigurosa que está siempre al servicio de la puesta en escena. A años luz de la pretensión, aunque se lo tilde a Yimou de festivalero. (Esperamos su último film premiado en Venecia, hecho del que no tiene la culpa. Tal vez la tenga la belleza de Li.)

Chinos falsos de y en Hong Kong. A comienzos de temporada nomás Mitsuo Yanagimachi nos confunde con *Intriga en China* (*Shadow of China*), melodrama complicado en el que el otrora emperador de Bertolucci y mafioso de Cimino en *Manhattan Sur,* el langa John Lone, asume una caracterización dificultosa: hacer de un falso chino que en realidad es ¡japonés! (como el director, para seguir confundiéndonos). Transas entre mafiosos yuppies y ex comunistas, triángulo amoroso con reportero jap y unos pocos tiros (dos). Vivian Wu, belleza a considerar (pero Gong Li sigue ganando.)
Para tiros y descontrol hongkonense nadie mejor que el delirante John Woo (un bochinochero). Su *Killer* acabó con tanta gente que hasta algunos miembros de esta redacción quedaron mal heridos. Desconcertante, entre la pasión kinética del kung-fu de antaño reemplazado aquí por todo tipo de armas largas y cortas y el rídiculo total, la película levantó polémicas (al menos acá adentro). Pero nadie se aburrió. Dato folklórico: tomas varias de festival acuático con lanchas-dragones y remeros gritones. Comparte con *Intriga...* las descripciones de bares musicales con bellas cantantes (que siempre resultan baleadas por algún severo musicólogo).

Un yanqui en China Roja. *Seda y acero* o la curiosidad de un documental reconstruido. Peripecias de un maestro más yanqui que la hamburguesa en la China continental, loquito por aprender artes marciales. No es el *Karate Kid 4*. La historia es tan descabellada como verídica. El propio teacher Mark Zalzman se interpreta a sí mismo, lo que, a juzgar por los resultados, le costó mucho. Con más carisma el otro troesma se lleva las palmas: el viejito Pan Qinfú lo deja chico a Pat Morita y al anciano profesor de David Carradine. Parece que le dijo a Zalzman: si tú puedes intelpletalte a ti mismo y no te avelgüenzas, entonces ¿pol qué no podlía hacel yo mi plopio papel? Entre las lecciones de capitalismo y el descubrimiento de las secuelas de la revolución cultural, el film derrocha una simpatía ingenua por cada chino que aparece en pantalla. Una conocida: Vivian Wu, única actriz profesional como la novia prohibida del norteamericano. Joyita: los viejos maestros chinos de inglés. Curiosidad final: una fémina detrás de cámara, Shirley Sun. (¿Americana? ¿De origen chino? ¿Japonés? ¿Pariente de Juana Molina? Se agradecen datos de cualquier colectividad.)

Chino erótico y un plus oriental. Y no podíamos dejar afuera a quien comparte el título de esta revista: Tony Leung (por *El amante*, por supuesto, no por *El Tony*). La envidia de todos los que se hicieron el bocho con Jane March en la película que Annaud calcó (mal) del libro de la Duras. Tony Leung es el chino más bello del año, y es mucho decir ya que en el film compite con la belleza de la nueva lolita francesa. Por si fuera poco, es buen actor, su personaje escapa de la gelidez con que Annaud los ataca a todos. Y sus polvos con la niña merecerían estar en la nota de Gustavo Noriega sobre el tema, antes que los de Sharon Stone con Michael Douglas en *Bajos instintos*. Aunque sólo fuera porque el chino tiene un culo mil veces más fotogénico que los dos flanes desbarrancados del trasero del insoportable Mike. Y que no mienta Annaud: entre el chino y la francesa, algo hubo. (Controlar cuadro por cuadro cuando salga en video.)

Plus erótico oriental. Si los franceses tuvieron su chino erótico, los canadienses lo intentaron con un japonés: Eiji Okuda. La película: *El pianista* de Claude Gagnon. La escena ridícula: dicho pianista ejecutando una tocata a dos manos con dos hermanas canadienses y taradas en una misma cama ¡y con los ojos cerrados! Un bochorno como el resto del film.
Anticipo internacional y duda local: Tony Leung y Gong Li filmarían juntos el año que viene. ¿Cuándo descubrirán a nuestro colaborador oriental? Ravas-chino es nuestro misterio milenario. ■

Alejandro Ricagno

La cáscara descascarada

por Horacio Bernades

No hay una historia del cine. Lo que hay es una historia de las diversas visiones, versiones, pasiones en torno del cine. Cuando decimos historia no hablamos de un pasado cristalizado, congelado de una vez para siempre en los manuales de Grosso del cine, en los museos de Madame Thussaud del cine. El cine es un presente continuo, el presente es el campo de batalla en el que día a día, fotograma a fotograma, opinión a opinión, se dirimen posiciones hacia la construcción del cine. Hablar de cine es otra forma de hacerlo, y eso es lo que lo mantiene vivo. Todo hablar es culpable: culpable de una toma de posición. Durante 1992, críticos y público hablaron. Desde las páginas de espectáculos, llenando o vaciando las salas, haciendo funcionar el "boca a boca", hicieron oír su voz, consagrando ciertas películas y relegando otras. Ciertas formas institucionalizadas de coerción —más o menos sutiles— no fueron ajenas a estas elecciones. El centimetraje publicitario en periódicos, los spots televisivos y radiales, las campañas en vía pública, las recomendaciones de figuras prestigiosas, modelaron un consenso previo, implantaron un recurso de autoridad tendiente a crear la sugestión de que no ver / no disfrutar / no elogiar determinados films sería síntoma inconfundible de incultura / atraso / marginación / estupidez.
Ante la imposición de falsos consensos y ciertas uniformizaciones totalizadoras, es tiempo de señalar tres o cuatro cosas sobre algunos films que aparecen como casos paradigmáticos de sobrevaloración.

Página en blanco. En sus tres primeras películas, los hermanos Coen mostraron virtudes nada desdeñables. Impetu y vitalidad a toda máquina daban por resultado una dinámica siempre cercana al vértigo. Una manifiesta voluntad de estilización se veía fogoneada por la pasión acumulativa, el espíritu lúdico, el desprejuicio que los llevaba a producir una siempre bienvenida dislocación en el interior de géneros "menores": el policial negro, la comedia frenética, el film de gangsters. La crítica europea y cierta intelligentzia les echaron el ojo y, tras el espaldarazo de *Miller's Crossing* (*De paseo a la muerte*), el terreno quedó abonado para su definición como cineastas "de culto". Junto con el premio de Cannes 91, *Barton Fink* fue ensalzada como "uno de los films más inteligentes de los últimos tiempos", "una obra que, por su lucidez y agudeza, parecería más europea que norteamericana", y finalmente —despropósito de despropósitos— "*El ciudadano* de los años 90".
Si algo dice *Barton Fink* es que los Coen prestaron oídos a esos cantos de sirena, postergando (esperemos que no para siempre) aquel desparpajo inicial, para tomarse, por primera vez, *en serio*. Lamentable error, pero no el único. Narrar el progresivo quiebre de un orden aparentemente lógico y estable puede resultar inquietante, siempre y cuando se cumplan determinadas condiciones. La primera de ellas es fomentar un efecto de identificación del espectador con el protagonista-narrador. La segunda es mantener una permanente ambigüedad que permita creer en lo que ve el héroe, pero al mismo tiempo desconfiar de ello. Kafka, Hitchcock, Borges y Bioy algo saben de esto, y ese saber narrativo es el que hace tambalear toda certeza en el lector / espectador. Las preguntas que suscita *Barton Fink* admiten una única respuesta: el protagonista se volvió (o siempre estuvo, vaya a saber) loco, y la locura absoluta es tan poco interesante como la cordura absoluta. A menos que *Barton Fink* sea un zonzo jueguito retórico tras cuya lustrosa superficie se oculta el mero vacío, una página en blanco.

Oliverio mate-bar. Si en la redacción de *El Amante* las opiniones se multiplican como conejos, nunca hubo tantos conejos de tan variado pelaje como a la hora de evaluar *El lado oscuro del corazón*. El resultado está a la vista en la página 64 del Nº 10, sección "Las buenas, las malas y las feas", decimocuarta línea. Una docena de críticos le adjudicamos ocho puntajes distintos, en un arco que va del 1 (mínimo tolerado) al 9 (casi el máximo). Si hubiera que sacar un promedio, éste rondaría el 5,50. Pero aquí no se trata de promedios, sino de puntos de vista.
En sus dos primeros films (*La conquista del paraíso* y *Hombre mirando al Sudeste*) Eliseo Subiela había logrado diferenciarse de los standards habituales en el cine argentino, a favor de una inquietud aventurera que lo llevaba a asomarse a lo desconocido (la selva, Rantés), con una fe en las posibilidades narrativas del cine que lo alejaba del montón, acercándolo a su vez al clasicismo de Aristarain. *Ultimas imágenes del naufragio* mostraba ya una proclividad a la alegoría y una correspondiente pérdida de autonomía de la fábula, proporcional al agigantamiento del referente social (la familia de la protagonista como representación de la clase media, la clase media como representación de la decadencia nacional).
Que un poeta vaya por la vida recitando en verso a todo aquel que se le cruce por delante no es propio de poetas, sino de estereotipo de poetas. Un artista que se propone *épater les bourgeois* construyendo enormes monumentos fálicos no es ningún utópico, sino más bien un estúpido, imbuido de infantil soberbia. Oliverio, el protagonista, entra en una casa y encuentra una pareja en la cama. "¿Qué hacés?", le pregunta al hombre. "¿No lo ves?" "Qué hacés en la vida, quiero decir." Los personajes de *El lado oscuro del corazón* parecen incapaces de hablar si no es para decir "cosas importantes". Y como se la pasan hablando, la banda sonora rebalsa de clichés trascendentalistas, aforismos de póster. Las cosas no andan mejor en la banda de imagen, con su iconografía "conceptual" (cuando la pareja protagónica hace el amor, una llave se prende fuego) y su estética abrillantada, más propia de la publicidad que del cine. Estereotipos, subrayados, asertividad y trascendentalismo:

El lado oscuro del corazón parece cerrar un círculo paradójico, reintegrando el cine de Subiela, con bombos y platillos, al standard del cine argentino.

Dilettante tecno. Para definir la relación que *El Amante* mantiene con Mr. Greenaway, quién mejor que Rubén Di Sarli, el legendario relator de *Titanes en el ring*: "¡Lo castigan duramente!". Para no abusar, sólo algunas notas, casi al margen. A juzgar por *La tempestad*, los más recientes avances en animación computada y la High-Definition TV parecen haber representado para Greenaway algo así como una Epifanía tecnotrónica. Adiós al cine, adiós a la narración: Greenaway liga un plano con otro por mera contigüidad, como en un audiovisual. La unidad básica de sentido ha dejado de ser la secuencia; *La tempestad* es una agobiante sucesión de "cuadros animados". El montaje ya no narra, sólo *cataloga* una heteróclita acumulación de objetos. *Wellcome video-art*. El *dilettante* cartesiano y su apoteosis *tecno*.

El melo sofocado. En su versión más *hard*, la *nomenklatura* china (si se nos permite la interpolación) denostaba, en los fragorosos años de la Revolución Cultural, a Proust, Mahler y los impresionistas por ser representantes de un arte "burgués, decadentista y finisecular". Egresado del instituto oficial de cine de su país, Zhang Yimou viaja hasta más atrás aun, a la Europa de mediados del siglo XIX, para anclar allí, en el melodrama, las bases de su cine. Siguiendo al Visconti de *Senso* y el Bertolucci de *Novecento* y *El último emperador* —cuyos modos de representación traspone a la China feudal, *prima della rivoluzione*— Yimou da un paso más y recala en un género codificado: "la ópera social", en la que las pasiones más privadas germinan sibilinas en las recámaras del poder, hasta estallar con virulencia.
Como es de rigor en el melodrama, los objetos (el vino de sorgo, los odres, el calzado de la novia, el hacha del cocinero, las telas y tinturas, las lámparas e instrumentos de masaje) adquieren en su cine un fuerte carácter icónico y emblemático, inflamándose con una carga de sentido que va conduciendo el drama a la tragedia. Respetando al pie de la letra aquel principio básico de la dramaturgia cinematográfica según el cual a mayor tamaño del plano mayor dramaticidad, Yimou dedica a esos objetos-clave grandes planos-detalle, sosteniéndolos largamente. He aquí el problema. Por su propia condición de cercanía y duración, esos planos, rítmicamente reiterados, van creando la atmósfera con un aura presagiosa que *pide*, fatalmente, una resolución desequilibrante, un estallido sanguíneo que violente la imagen, que introduzca el caos en ese mundo sutil pero férreamente ordenado.
En *Senso* la condesa Serpieri se veía arrastrada a la degradación; en *El último emperador* Pu Yi dejaba manar la sangre de sus venas recién cortadas; *Novecento* estaba tachonada de operísticos paroxismos. Es en *Sorgo rojo*, su opera prima, donde Yimou deja que sople fuerte esta épica descendente, connatural al género melodrama, dando —a pesar de cierto desbalance estructural, producto al cabo de un ciego *apasionamiento* narrativo— su film más generoso. En *Judou* y *Esposas y concubinas*, curiosamente sus títulos más aplaudidos y envueltos en un halo *de prestigio*, esa violencia necesaria se ve obturada, sofocada por un esteticismo en el que la maniática precisión del encuadre, una preciosista distribución cromática y un respeto demasiado literal por los cánones académicos de composición de la imagen (recordar que Yimou antes que cineasta fue *fotógrafo*) dan a estos films un aire de *qualité*, un pulcro *equilibrio* en apariencia perfecto e inalterable que reprime las ansiosas, pasionales demandas del formato elegido. ■

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

Club de Cine
cine en el cine

CINE CLUB
LA MAGA

El crimen considerado como propio del séptimo arte

por Eduardo A. Russo

In memoriam Norman Bates

Pequeña (y acaso discutible) introducción teórica. La figura del psicópata corre a la par en los discursos psiquiátrico y jurídico en el siglo XIX. Ante ciertos sujetos que se manifiestan impermeables a la readaptación, el esfuerzo por entender las causas de la "conducta antisocial" pronto formuló un nombre: psicopatía. El psicópata es, como el cine, invento de la modernidad. Un desorden que llamativamente parece montado sobre un *orden* incomprensible para los observadores. La psicopatía, nos dicen hoy los psiquiatras, no es una estructura aparte: muestra rasgos en común con la perversión y con la psicosis. El psicópata hace el mal sin mirar a cuál. Desorienta; es una caja negra, un enigma. Para la percepción de la gente común, hay algo en él monstruoso, *inhumano*. Hoy el término acuñado en la psiquiatría decimonónica manifiesta académicamente un buen grado de imprecisión y hasta anacronismo, lo que lo hace especialmente apto para la crítica de cine. Aquí vamos, pues.

Psicópatas y cine: un aire de familia. Entre aquellos forajidos rurales o malvados urbanos del período mudo había seguramente varios psicópatas, como aquella pareja de amantes que se empecinaba en atormentar a las hermanas Gish en *El enemigo invisible* (*An Unseen Enemy*) —1912—, de David Griffith. Y de allí en más, se convierten en infaltables: una forma especial de la siempre notable categoría de *villano*. El psicópata es un villano opaco: uno no sabe qué es lo que pasa por allí adentro, aunque es algo que se traduce en destrucción. Cuando el malvado es un psicópata, esa cualidad propia del cine, de impedir que el espectador conozca lo que pasa por la cabeza de los personajes, se convierte en algo de peso decisivo. Lo convierte en algo seductor. Si siempre es antisocial, por lo común no es indeseable.

La del psicópata es una dimensión más que apropiada para el cine. Si en el teatro —especialmente en el melodrama— un villano arquetípico es el *traidor*, en el cine el psicópata está ligado al fuera de campo propio del espacio cinematográfico (cf. nuestro artículo en *El Amante* 7: "La zona encubierta"): su opacidad lo convierte en un agujero negro en el que caen, no sólo los personajes que lo rodean, sino un espectador tan fascinado como horrorizado.

Hay quien prefiere el nombre de *sociópata*, dado que su alteración se manifiesta en ese ámbito. Unánimemente repudiado es el asesino de niños. Ante el salvajismo de un Peter Kurten, que en Düsseldorf mató a decenas de criaturas, Fritz Lang —siempre apasionado por los recortes periodísticos de crímenes bestiales— imaginó su *M, el vampiro negro* (1932). Sesenta años más tarde tuvimos un caso con presunta víctima infantil, *La mano que mece la cuna*, de Curtis "Tramposo" Hanson.

1992: ¿año del psicópata? Hubo en el 92 psicópatas de variados gustos para el público que en marzo asistió a la canonización oscarística del Dr. Hannibal Lecter. Mencionaremos aquí unos pocos: entre nuestras pretensiones no cuenta la de la exhaustividad. Cada uno puede agregar otro más a este pequeño muestrario. Siempre hay algún psicópata a mano; es lo que aprendemos en el cine.

Ya señalamos que la cualidad de *deseable* que gozan ciertos psicópatas cinematográficos no es uno de sus rasgos menores. En el año pasado, Sharon Stone supo mostrarlo de modo más que convincente en *Bajos instintos* de Paul Verhoeven. Sin embargo, la característica no es absolutamente general. En la remake que filmó Michael Cimino de *Horas desesperadas*, Mickey Rourke interpreta a un indeseable a medio camino entre la psicopatía y el resentimiento social. Un personaje que, se nos informa al comienzo del film, posee 150 de coeficiente intelectual, aunque en el resto de la película se comporta como un irritable pelafustán con pretensiones de ascender en la escala social, y sólo algo por encima de sus oligofrénicos compinches.

Para no asociar a los psicópatas sólo con delitos consumados, también contamos con la excusa psicologista. Como ya es tradicional, la fórmula de la conducta psicopática originada en traumas familiares proporcionó, además del perpetrado por Hanson, films como *Mujer soltera busca*, donde Jennifer Jason Leigh explota cierto costado ligado a los psicópatas en el cine: el del doble. Ese que no sólo quiere destruirnos, sino para colmo desea sustituirnos. Horror de horrores que parece dar el ángulo más interesante a la película de Barbet Schroeder, quien ya había ensayado ejercicios de sutileza en el posiblemente psicópata pero seguramente aristocrático von Bulow en *Mi secreto me condena.*

Un alterado notorio fue en 1992 el Max Cady interpretado por Robert De Niro, en la nueva versión de *Cabo de miedo* que dirigiera Martin Scorsese. Curiosamente, el director que acaso mejor interpreta hoy la dimensión paranoica del espacio cinematográfico dio en *Cape Fear* un paso fallido. El psicópata Cady, casi desbarrancándose en la parodia, está a años luz de aquel inolvidable Travis Bickle de *Taxi Driver*. Pero Scorsese sigue entendiendo del tema: declaró no poder conciliar el sueño luego de ver *Henry*, de John McNaughton, quien a nuestro juicio se lleva en nuestros pagos —en USA su estreno data de dos años atrás— la Medalla de Honor 1992 al psicópata destacado del año. *Henry* es la manifestación concluyente de lo que implica un psicópata en el cine. Es un *manifiesto psicopático*.

Para el final, un lamento. 1992 también habrá sido el año en que nos dejó Norman Bates, aquel joven que pensaba que no había mejor amigo para un muchacho que su madre. Ya no habrá más *Psicosis*, pero el arquetipo permanecerá allí donde acechan esos seres tan peligrosos como indescifrables, cuyo trato resulta tan estimable en una película como embarazoso en la vida real. ■

Las buenas chicas no salen solas

por Alejandro Ricagno

Se acabó la época de las chicas solitarias. Hoy en día las antes indefensas se las arreglan bien en la pantalla. Calzan un chumbo y a otra cosa. Y si no, miren nomás a Linda Hamilton en *Terminator 2*, a Anne Parrillaud en *Nikita* o a la Teniente Ripley-Weaver en *Alien*[3] (aunque ésta estaba desarmada por cuestiones de guión). Otras deciden andar en dupla o en grupo. El 92 tiene que ser declarado el año de los dúos cinematográficos femeninos.

Chicas en la carretera. *Thelma y Louise* son el paradigma obligado de las nuevas amistades femeninas. Solidarias hasta la muerte, enfrentan violadores y pesados a tiro limpio, a pesar de ellas, y de Ridley Scott, que no se animó a mayores profundidades. Las que sí se animaron fueron Geena Davis y Susan Sarandon, quienes quedarán en la memoria como las heroínas del cine de los noventa. El antecedente de *Thelma y Louise* sería la película de Alan Rudolph *Pensamientos mortales* estrenada aquí el año anterior. Dos coincidencias: las dos amigas de ese film (interpretadas por Demi Moore y Glenne Headly) planean una salida lejos de los maridos. También sale mal y el marido-golpeador-violador de una de ellas termina recibiendo su merecido. Quien investiga el caso (¿qué pasó aquella noche?) es un policía con el rostro de Harvey Keitel, quien, al parecer desconcertado con las vueltas del guión de Rudolph, huyó para intentar resolver las peripecias de las chicas de Scott y la guionista Callie Khouri. (¿Lo que pasó aquella noche fue lo que pasó en Texas?) Conclusión: si las chicas salen a divertirse no hay por qué estorbarles la diversión. ¿O los chicos no gozaron con interminables noches de póquer en el cine americano de otrora?

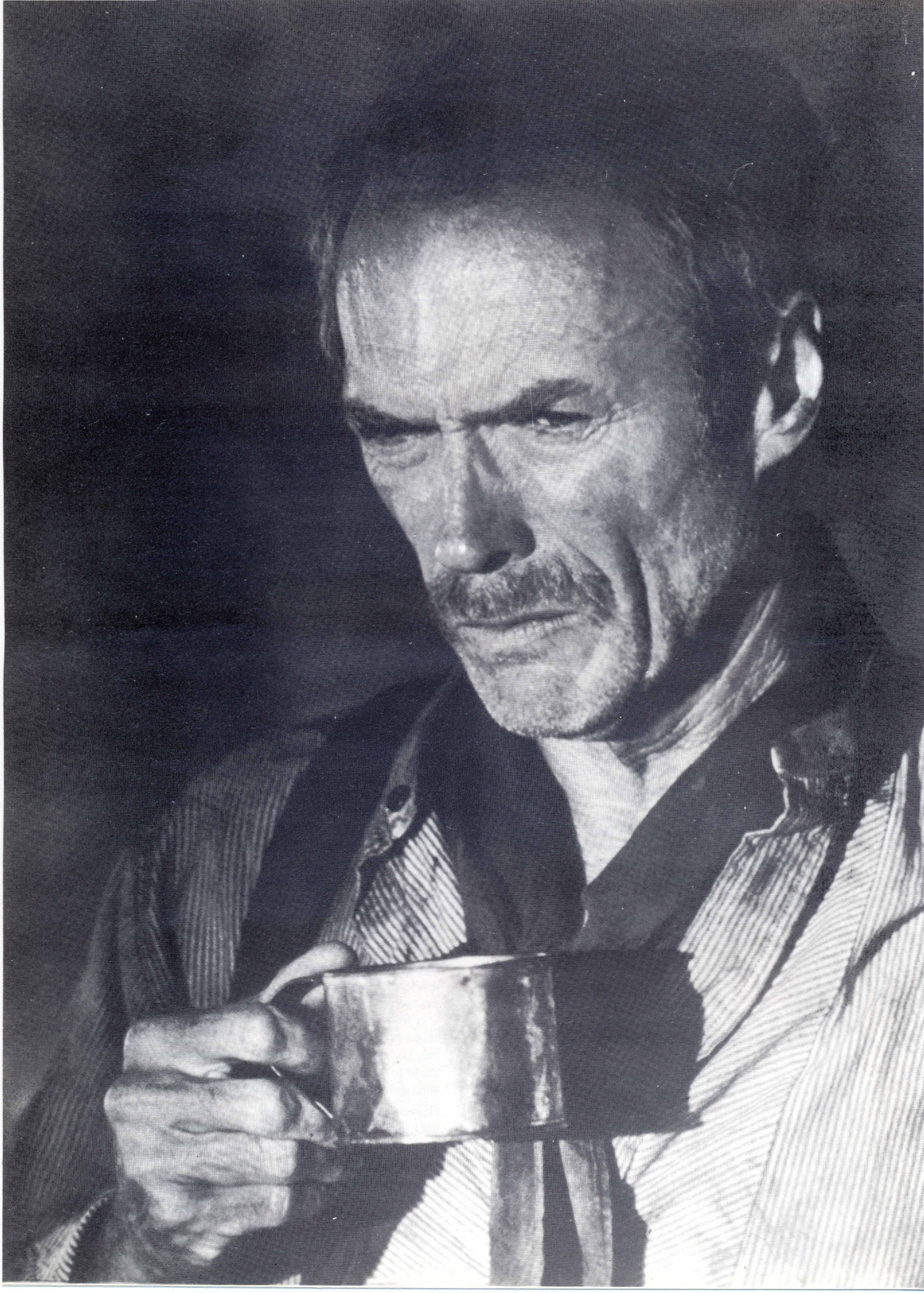
Doble dupla de variada edad: La de *Tomates verdes fritos* donde una frustrada gorda Kathy Bates recibe lecciones de autoconfianza de una anciana dama indigna Jessica Tandy, a través de lo que esta última le cuenta acerca de dos chicas no muy típicas del Sur americano en las décadas del 20 y del 30. Dos modos de camaradería femenina en un relato que va y viene en el tiempo. Tanto aquí como allá se reclama por una independencia entre iguales. Las chicas del relato (estupendas Mary Stuart Masterson y Mary-Louise Parker) también saben defenderse y en su momento responderán con la peor hospitalidad sureña ante un machista recalcitrante kukluxklaneano, quien se convertirá en condimento para caldo.
Si bien la sutileza en el tratamiento de la relación de las más jóvenes no deja lugar a muchas dudas, el debutante director Jon Avnet tuvo que enfrentar las críticas de los grupos de lesbianas de EE.UU., quienes lo acusaron de deslesbianizar la novela original de Fannie Flagg en que se basa el film.

Madres y madres y madres e hijas. Dos duelos de madres el de Jodie Foster y Dianne Wiest procurando lo mejor para el niñito prodigio de *Mentes que brillan*. Aquí el mejor brillo fue el de Jodie, delante y detrás de cámara en su saludable debut como directora. Agudeza de observación y lejanía de clichés, el enfrentamiento de las dos mujeres, sin hombres a la vista, tuvo sus buenos apuntes en diferenciación de dos modos de maternidad y de crianza. El otro duelo fue más duro en todo sentido. El chanta de Curtis Hanson puso a todos los pelos de punta juntando a una estúpida madre asmática con una psicótica baby sitter (viuda de médico abusador) dispuesta a robarle la familia. Ninguna solidaridad y un desperdicio de ideas al servicio del efectismo. A Hanson habría que cortarle *La mano que mece la cuna* y la cámara.
Almodóvar, por su parte, el gran creador de personajes femeninos, revivió el melodrama a lo Vidor con una Marisa Paredes impecable tratando de obtener el perdón de Victoria Abril, hija abandonada que creció tratando de parecerse y competir con su madre. Dupla fuerte, que remeda a la Bergman y la Ullman en *Sonata otoñal*, consiguió arrancar varias lagrimitas y aplausos. Dicen las hijas de madres famosas y no tanto que hay mucha verdad en la descripción de sentimientos encontrados de la relación materno-filial, sin llegar, claro, a los extremos de casarse con el ex amante de mamá y después matarlo.

Amistades peligrosas. La de Bridget Fonda y Jennifer Jason Leigh en *Mujer soltera busca*. Aparente camaradería y tal vez algo más se convierte en persecución de loca abandonada por su nueva amiga y desbarranca toda posibilidad de tenue perversión (ver apunte de Castagna en "Polvo de estrellas") en los trillados caminos del thriller con desquiciada estilo *Atracción fatal*. Barbet Schroeder no cree en la feliz convivencia de las chicas. Algún apunte por ahí de lo difícil que es vivir sola en un depto en Nueva York (más caro que en Bs. As.) y algún dato simpático, por burdo: la chica gay tipo camionero y posible inquilina que se asoma sólo para quejarse de lo inútilmente grande que es la cocina. (¿Hubiera preferido un gimnasio?)

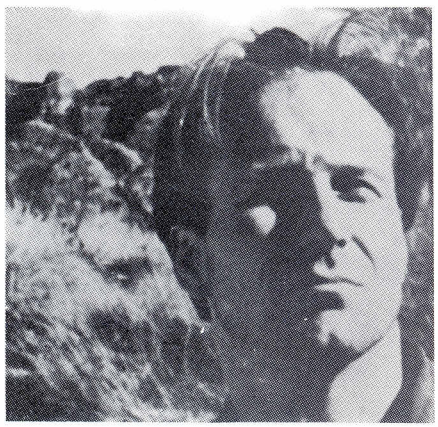
Adorables chicas mexicanas. Las de *Danzón* con María Rojo a la cabeza. Telefonistas, empleadas, madamas, putas y dueñas de pensiones crearán una suerte de red de ayuda para recuperarle el novio bailarín a la Rojo. No faltará el travesti que se suma como una chica más al coro de arreglacorazones y confidentes. Si hay un ejemplo de feminismo solidario que no desdeña (todo lo contrario) los suspiros románticos, ese ejemplo es esta deliciosa película de María Novarro.

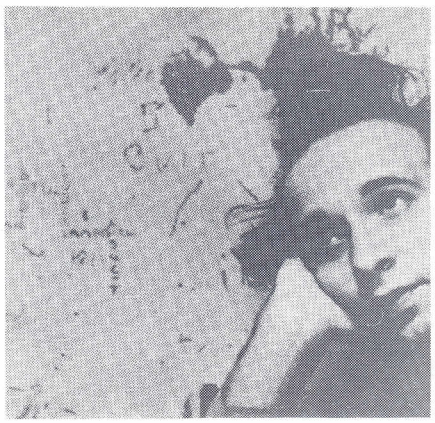
Otras chicas del montón. Las beisbolistas de Penny Marshall, la dupla centenaria de la Davis y la Gish en *Las ballenas...*, la Stone y su amiga en *Bajo los instintos misóginos* de Verhoeven y seguro me olvido de muchas otras. Pero con las nombradas alcanza para meditar acerca de esta bienvenida invasión de mujeres aliadas. ■



Los redactores de El Amante *eligieron, en orden, sus diez películas favoritas de entre las estrenadas este año (antes del 25/12). De acuerdo a su posición dentro de cada lista se les adjudicó un puntaje: 10 a la primera, 9 a la segunda... y uno a la décima. La suma final determinó cuál fue el ranking de películas para la revista. No se gasten buscando,* La tempestad *no obtuvo ningún voto.*

Las 10 películas de *El Amante*





Gustavo Noriega

Hasta el fin del mundo
Los imperdonables
Alien³
Batman vuelve
La Bella y la Bestia
Un lugar en el mundo
Delicatessen
Rapsodia en agosto
La carne
Cabo de miedo

Gustavo J. Castagna

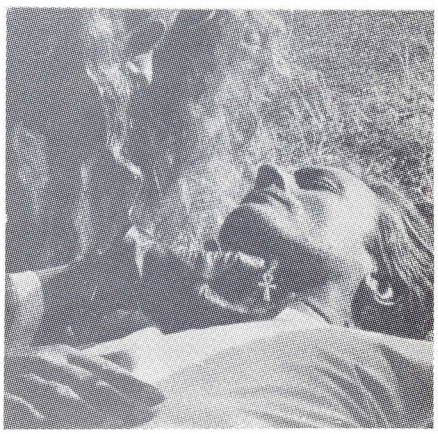
Nouvelle Vague
Los imperdonables
Festín desnudo
Bajo el peso de la ley
La carne
Henry
Mis tres amantes
Sorgo rojo
Madrid
Hasta el fin del mundo

Moira Soto

Los imperdonables
Tacones lejanos
El rey de Nueva York
Batman vuelve
Nouvelle Vague
Esposas y concubinas
El killer
JFK
Cierra tus ojos
Las reglas del juego

Horacio Bernades

Henry
La carne
Alien³
Nuestros días felices
El rey de Nueva York
Casi una mujer
La noche es mi enemiga
El killer
Bajo el peso de la ley
Festín desnudo



Fernando Santamarina

Hasta el fin del mundo
Un lugar en el mundo
Barton Fink
Delicatessen
Cabo de miedo
Los imperdonables
Alien³
Rapsodia en agosto
Nouvelle Vague
Mentes que brillan

Diego Batlle

Esposas y concubinas
Los imperdonables
Bajo el peso de la ley
Las reglas del juego
Henry
Identificación de un homicidio
Taxi blues
Festín desnudo
La prueba
Barton Fink

Alejandro Ricagno

La carne
La noche es mi enemiga
Bajo el peso de la ley
Sorgo rojo
Nouvelle Vague
Todas las mañanas del mundo
Un lugar en el mundo
Alien³
Batman vuelve
Madrid

Emilio Bellon

Esposas y concubinas
Todas las mañanas del mundo
Que hora es
Barton Fink
Los imperdonables
Las reglas del juego
Un lugar en el mundo
Puertas abiertas
La noche es mi enemiga
Momentos de amor

Quintín

Los imperdonables
Hasta el fin del mundo
Demente
Cabo de miedo
Alien[3]
La carne
Un lugar en el mundo
El rey de Nueva York
Mentes que brillan
Sorgo rojo

Carlos Adrián Muoyo

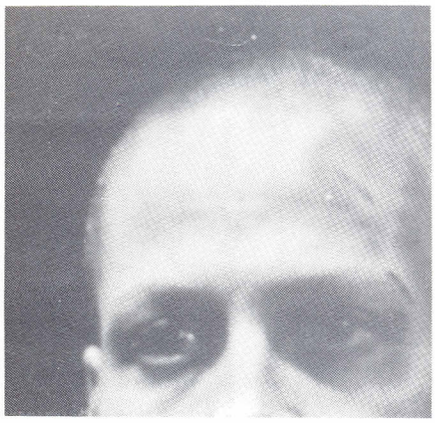
Batman vuelve
Los imperdonables
Cabo de miedo
El lado oscuro del corazón
Rapsodia en agosto
Un lugar en el mundo
Thelma y Louise
Henry
Fiebre de amor y locura
Alien[3]

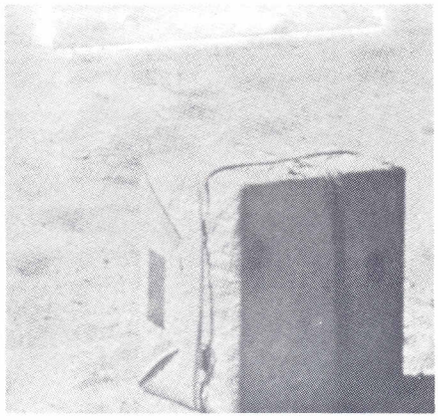
David Oubiña

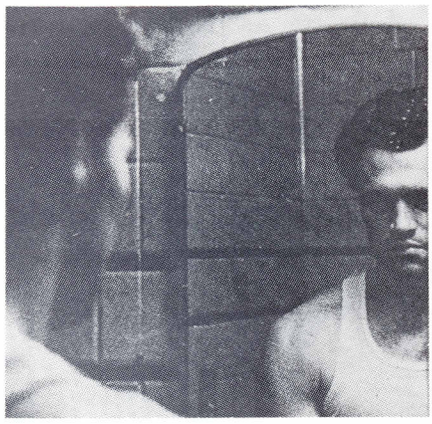
Bajo el peso de la ley
Barton Fink
Hasta el fin del mundo
Los imperdonables
Nouvelle Vague
Cabo de miedo
Un lugar en el mundo
Hammett
Delicatessen
La carne

Eduardo A. Russo

Los imperdonables
Festín desnudo
Hasta el fin del mundo
Bajo el peso de la ley
El corazón de la ciudad
Henry
La carne
Esposas y concubinas
Un lugar en el mundo
La noche es mi enemiga







Lucio Schwarzberg

Los imperdonables
Grito de piedra
Un lugar en el mundo
Rapsodia en agosto
Cabo de miedo
Nikita
Delicatessen
El lado oscuro del corazón
Sombras y niebla
El verano de las maravillas

Rodrigo Tarruella

Bajo el peso de la ley
Hasta el fin del mundo
Nouvelle Vague
Grito de piedra
Rapsodia en agosto
Sorgo rojo
Tacones lejanos
Diario de un hombre invisible

Guillermo Ravaschino

Bajo el peso de la ley
Bilbao
Barton Fink
Grito de piedra
Thelma y Louise
Desafío supremo
Hasta el fin del mundo
Golpe perfecto

Flavia de la Fuente

Hasta el fin del mundo
Los imperdonables
Todas las mañanas del mundo
Tacones lejanos
Alien[3]
Cabo de miedo
Nikita
Demente
La carne
Con las mejores intenciones

Cómputos finales

Los imperdonables	**103**	Esposas y concubinas	28	La Bella y la Bestia	6
Hasta el fin del mundo	**69**	Batman vuelve	26	Casi una mujer	5
Bajo el peso de la ley	**62**	Rapsodia en agosto	25	Desafío supremo	5
Un lugar en el mundo	**45**	Grito de piedra	23	Identificación de un homicidio	5
La carne	**39**	Todas las mañanas del mundo	22	Mis tres amantes	4
Cabo de miedo	**38**	Festín desnudo	21	Taxi blues	4
Nouvelle Vague	**38**	Tacones lejanos	20	Diario de un hombre invisible	3
Alien[3]	**36**	Delicatessen	17	Golpe perfecto	3
Barton Fink	**33**	El rey de Nueva York	17	Hammett	3
Henry	**29**	La noche es mi enemiga	16	JFK	3
		Sorgo rojo	16	Madrid	3
		Las reglas del juego	13	Mentes que brillan	3
		Demente	11	Puertas abiertas	3
		El lado oscuro del corazón	10	Cierra tus ojos	2
		Thelma y Louise	10	Fiebre de amor y locura	2
		Bilbao	9	La prueba	2
		Nikita	9	Sombras y niebla	2
		Que hora es	8	Con las mejores intenciones	1
		El killer	7	El verano de las maravillas	1
		Nuestros días felices	7	Momentos de amor	1
		El corazón de la ciudad	6		

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADE

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.

Kodak Eastman Motion Picture Films

Encuesta: las mejores del 92

Las 10 películas de nuestros amigos

Lectores y amigos también fueron indagados acerca de las mejores películas del año que pasó (sin obligación de ordenarlas). A modo de ejemplo, se consignan algunas elecciones completas.

Hayrabet Alacahan: *Sorgo rojo, Con las mejores intenciones, Delicatessen, Puertas abiertas, Madrid, Rapsodia en agosto, Esposas y concubinas, Hasta el fin del mundo, Bajo el peso de la ley, Los dueños de la calle.*

Manuel Antin: *Todas las mañanas del mundo, Barton Fink, Sombras y niebla, Rapsodia en agosto, Thelma y Louise, Delicatessen, Esposas y concubinas, Un lugar en el mundo, Sorgo rojo, Barroco.*

Guillermo A. Casanovas: *Thelma y Louise, Tomates verdes fritos, La Bella y la Bestia, Un lugar en el mundo, Delicatessen, El amante, Alien³, Barton Fink, El lado oscuro del corazón, Las ballenas de agosto.*

Julian Cooper: *Nuestros días felices, Hammett, El corazón de la ciudad, Que hora es, Europa, Europa, El círculo de poder, Los imperdonables, Todas las mañanas del mundo, La gloria de papá, El príncipe de las mareas.*

Augusto S. Costhanzo: *Batman vuelve, Los imperdonables, Thelma y Louise, Alien³, Un lugar en el mundo, Festín desnudo, 1492, Delicatessen, Las reglas del juego, Hammett.*

Lisandro de la Fuente: *Fiebre de amor y locura, Rapsodia en agosto, Un lugar en el mundo, Sombras y niebla, Thelma y Louise, Con las mejores intenciones, Bajo el peso de la ley, Tacones lejanos, Barton Fink, Delicatessen.*

Patricio Esteve: *Barton Fink, Delicatessen, Con las mejores intenciones, La mansión Howard, Las ballenas de agosto, Los imperdonables, Sorgo rojo, Thelma y Louise, Batman vuelve, Esposas y concubinas.*

Carlos Ferreira: *Batman vuelve, Henry, JFK, Las ballenas de agosto, Los imperdonables, Tomates verdes fritos, Un lugar en el mundo, Las reglas del juego, Volver a morir.*

Roberto J. Ferro: *Camino a la fama, El amante, El rey de Nueva York, Esposas y concubinas, Esta tierra es mía, Las ballenas de agosto, Los imperdonables, Nuestros días felices, Rapsodia en agosto, Todas las mañanas del mundo.*

Bobby Flores: *Pescador de ilusiones, Delicatessen, Arma mortal 3, Tacones lejanos, El padre de la novia, Obsesión fatal, Festín desnudo, JFK, Los imperdonables, Espionaje en Tánger.*

Juan Forn: *Las reglas del juego, Mentes que brillan, La mansión Howard, Esposas y concubinas, Batman vuelve, El corazón de la ciudad, Valmont, JFK, La mano que mece la cuna, Frankie y Johnny.*

Jorge García: *Los imperdonables, Henry, El rey de Nueva York, Knockout de mujer, Un lugar en el mundo, Nouvelle Vague, Rush, Festín desnudo, Sorgo rojo, Cierra tus ojos.*

Fernando González: *La noche es mi enemiga, Bajo el peso de la ley, Festín desnudo, Delicatessen, Nuestros días felices, Nouvelle Vague, La carne, Todas las mañanas del mundo, Julia tiene dos amantes, Las ballenas de agosto.*

Daniel Grilli: *La noche es mi enemiga, Nikita, JFK, Que hora es, Las reglas del juego, Cabo de miedo, Delicatessen, Todas las mañanas del mundo, La tarea, Henry.*

Lida Kiblisky: *Culpable, Identificación de un homicidio, Cabo de miedo, La gloria de papá, Thelma y Louise, Barton Fink, Con las mejores intenciones, Tacones lejanos, Festín desnudo, Volver a morir.*

Jorge La Ferla: *Nouvelle Vague, Cabo de miedo.*

Cómputos finales

Thelma y Louise (R. Scott)	**89**
Barton Fink (J. Coen)	**86**
Un lugar en el mundo (A. Aristarain)	**81**
Delicatessen (Jeunet/Caro)	**76**
Esposas y concubinas (Z. Yimou)	**65**
Bajo el peso de la ley (J. Jarmusch)	**59**
El lado oscuro del corazón (E. Subiela)	**57**
Rapsodia en agosto (A. Kurosawa)	**55**
Los imperdonables (C. Eastwood)	**52**
El amante (J.-J. Annaud)	**48**
Cabo de miedo (M. Scorsese)	40
JFK (O. Stone)	40
Las reglas del juego (R. Altman)	40
Tomates verdes fritos (J. Avnet)	36
Festín desnudo (D. Cronenberg)	33
Todas las mañanas del mundo (A. Corneau)	33
Henry (J. McNaughton)	31
Fiebre de amor y locura (S. Lee)	29
Las ballenas de agosto (L. Anderson)	29
Sorgo rojo (Z. Yimou)	28
Con las mejores intenciones (B. August)	26
El príncipe de las mareas (B. Streisand)	26
Hasta el fin del mundo (W. Wenders)	26
Tacones lejanos (P. Almodóvar)	26
La noche es mi enemiga (P. Leconte)	22
La Bella y la Bestia (K. Wise)	21
Alien[3] (D. Fincher)	19
Nuestros días felices (B. Tavernier)	19
Sombras y niebla (W. Allen)	19
El corazón de la ciudad (L. Kasdan)	18
La mansión Howard (J. Ivory)	18
Mediterráneo (G. Salvatores)	18
Batman vuelve (T. Burton)	17
Hammett (W. Wenders)	15
La prueba (J. Moorhouse)	14
Bajos instintos (P. Verhoeven)	13
Los dueños de la calle (J. Singleton)	13
Nouvelle Vague (J.-L. Godard)	13
Que hora es (E. Scola)	13
Europa, Europa (A. Holland)	12
La tarea (J. Hermosillo)	12
La tempestad (P. Greenaway)	12
La mano que mece la cuna (C. Hanson)	11
Powaqqatsi (G. Reggio)	11
Valmont (M. Forman)	11
Esta tierra es mía (J. Sheridan)	10
Hook (S. Spielberg)	10
Demente (B. De Palma)	9
El puente (S. Macartney)	8
Identificación de un homicidio (D. Mamet)	8
Nikita (L. Besson)	8
Volver a morir (K. Branagh)	8
Barroco (P. Leduc)	7
El rey de Nueva York (A. Ferrara)	7
La carne (M. Ferreri)	7
La gloria de papá (I. Robert)	7

Diego Lerer: *Barton Fink, Henry, La Bella y la Bestia, Los imperdonables, Bajo el peso de la ley, La prueba, Cabo de miedo, Delicatessen, Batman vuelve.*

Hugo Lewin: *Delicatessen, Bajo el peso de la ley, Un lugar en el mundo, El lado oscuro del corazón, Hasta el fin del mundo, Tomates verdes fritos, Cabo de miedo, Barton Fink, Thelma y Louise.*

Daniel López: *Bajo el peso de la ley, Barton Fink, Cierra tus ojos, Con las mejores intenciones, El lado oscuro del corazón, El rey de Nueva York, La mansión Howard, Las reglas del juego, Puertas abiertas, Tacones lejanos.*

José A. Martínez Suárez: *Barton Fink, La prueba, Esposas y concubinas, La tarea, Henry, Un lugar en el mundo, Las ballenas de agosto, La mujer del jefe, La mansión Howard, Bajo el peso de la ley.*

Claudio D. Minghetti: *Barton Fink, Delicatessen, Cabo de miedo, Henry, JFK, La noche es mi enemiga, Los imperdonables, Thelma y Louise, Sorgo rojo, Puertas abiertas.*

Luciano Monteagudo: *Barton Fink, Esposas y concubinas, Festín desnudo, Fiebre de amor y locura, Henry, Identificación de un homicidio, Los imperdonables, Nouvelle Vague, Nuestros días felices, Tacones lejanos.*

Verónica Najmías: *Delicatessen, Sombras y niebla, La mano que mece la cuna.*

Rodolfo Otero: *Con las mejores intenciones, Todas las mañanas del mundo, La mansión Howard, El corazón de la ciudad, Un lugar en el mundo, Rapsodia en agosto, La Bella y la Bestia, Hook, JFK, Las ballenas de agosto.*

Marcelo Panozzo: *Los imperdonables, La mansión Howard, Alien³, Batman vuelve, Festín desnudo, La Bella y la Bestia, Nouvelle Vague, El mundo según Wayne, Tacones lejanos, Las reglas del juego.*

Daniel Pires Mateus: *Barton Fink, El corazón de la ciudad, El lado oscuro del corazón, Esposas y concubinas, Las ballenas de agosto, Los dueños de la calle, Nuestros días felices, Rapsodia en agosto, Thelma y Louise, Tomates verdes fritos.*

Ana Poliak: *Puertas abiertas, Rapsodia en agosto, Esposas y concubinas, Fiebre de amor y locura, Con las mejores intenciones, Barton Fink, El viaje, Europa Europa, Hammett, Sombras y niebla.*

Carlos Rodrigues Gesualdi: *El corazón de la ciudad, Los imperdonables, Sombras y niebla, Nikita.*

Guillermo Saccomanno: *Barton Fink, Camino a la fama, Casi una mujer, El corazón de la ciudad, Esposas y concubinas, Esta tierra es mía, Frankie y Johnny, Identificación de un homicidio, Mentes que brillan, Un horizonte lejano.*

Diego Sasturain: *Henry, Los imperdonables, Alien³, La carne, Delicatessen, El mundo según Wayne, Esposas y concubinas, Rapsodia en agosto, Barton Fink, Festín desnudo.*

Juan B. Stagnaro: *Batman vuelve, Delicatessen, Esta tierra es mía, Europa Europa, Fiebre de amor y locura, La noche es mi enemiga, Rapsodia en agosto, Taxi blues, Las reglas del juego, Un lugar en el mundo, Valmont.*

Eduardo Stupía: *Nouvelle Vague, Rapsodia en agosto, Las ballenas de agosto, Festín desnudo, Las reglas del juego, Henry, La carne, JFK, Los imperdonables, Los dueños de la calle.*

Haydée Thompson: *Thelma y Louise, El príncipe de las mareas, Los imperdonables, Todas las mañanas del mundo, Un lugar en el mundo, Hasta el fin del mundo, Danzón.*

Nicolás Trovato: *La noche es mi enemiga, Un lugar en el mundo, Batman vuelve, Bajo el peso de la ley, Henry, Thelma y Louise, Demente, Esposas y concubinas, Rapsodia en agosto, Los imperdonables.*

Claudio Uriarte: *JFK, Demente, Volver a morir, Cabo de miedo, Bajos instintos.*

Gabriela Ventureira: *Bajo el peso de la ley, Demente, Hasta el fin del mundo, Los imperdonables, La noche es mi enemiga, Las ballenas de agosto, Arma mortal 3, Nikita.*

Aníbal M. Vinelli: *Barton Fink, Cierra tus ojos, Con las mejores intenciones, Delicatessen, El puente, La Bella y la Bestia, La mansión Howard, Mediterráneo, Las reglas del juego, Tomates verdes fritos.*

Eduardo Zuleta: *Nouvelle Vague, El príncipe de las mareas, La tempestad, Los imperdonables, Con las mejores intenciones, El mundo según Wayne, La mansión Howard, El killer, ¿Dónde estás amor de mi vida, que no te puedo encontrar?, Demente.*

Lista completa de encuestados

Ofelia de Abramoff, Carlos A. Achigaz, Hayrabet Alacahan, Adriana Amante, Alberto A. Ansaldo, Manuel Antin, Katia Ardiles, Claudia Bacci, Gustavo Pablo Barrios, Héctor Angel Benedetti, Rosana Berlingeri, Damiana Berlingieri, Diana Bianchi, Ana Bianco, Lucilo Blumencweij, Aníbal Borja, Fernando Brenner, Ana Broitman, Bucky Butkovic, Claudia Cabezudo, Mario Camara, Raúl Horacio Campodónico, Martín Carranza, Diomira Carrara, Patricia Casafus, Guillermo A. Casanovas, Noemí Cavallo, Daniela Chubarovsky, Natalia Civilotti, Julian Cooper, Laura Corbella, Augusto S. Costhanzo, Guillermo Courau, Jorge Couselo, Emilio Crenzei, Jorge Luis Cusell, Claudio Cutruneo, María Virginia Darthés, Lisandro de la Fuente, Santiago Dufour, Norma Egoia, Sergio Emiliozzi, Patricio Esteve, Gustavo Feldchtein, Iván Fernández, Carlos Ferreira, Roberto J. Ferro, Camila M. R. Ferro T., Leandro Filloy, Bobby Flores, Juan Forn, Alfredo Friedlander, Jaime Fugose, Hernán Gaffet, Carlos O. García, Cristina García, Griselda García, Jorge E. García, Javier Garrido, Sergio Gaut vel Hartman, Gladis Gerde, Néstor Gerde, Alfredo Ghezzi, Marcelo Ginanzi, Nancy Diana Gómez, Fernando González, Daniel Grilli, Eduardo Grüner, Patricia Höxter, Amparo Ibarlucía, Raúl Illescas, Marcos Juárez, Germán Jungbluth, Ariana Kaplun, Claudio Katz, Lida Kiblisky, Sergio Kisielewsky, Graciela Klix, Jorge La Ferla, Javier Legris, Paula Lerchundi, Diego Lerer, Alberto Lestand, Hugo Lewin, Daniel Link, Daniel López, Lorena López, Mónica López, Delia López Zamora, Beatriz Maciel, Delia Martin de Snajaleder, José A. Martínez Suárez, Leonardo A. Mascaró, María Herminia Maucci, Juan Enrique Maya, Diego Menegazzi, María Teresa Miglionico, Claudio D. Minghetti, Gabriela Minzi, Luciano Monteagudo, Simon Moon, María Virginia Moreno, Blanca A. Morovic, Horacio Miguel Muschietti, J. Luis Nacci, Verónica Najmías, Jorge Napoleone, Luis Noetinger, Diego Nuñez, Rodolfo Otero, Silvia Otero, Angelina Otero Casado, Marcelo Panozzo, Patricia Mónica Paúl, María Laura Pellegrini, Patricia Pena, Silvia Perelli, Paula Isabel Peyre, Daniel Pires Mateus, Hernán Plavnick, Andrés B. Pohrebny, Diego Pol, Ana Poliak, María Alejandra Poncela, Norma Postel, Daniel Ramos, María Mercedes Ramos, Nora Redondo, Gabriela Resnik, Andrea Rodríguez, Diana Rodríguez, Ester A. Rodríguez, Carlos Rodrigues Gesualdi, Martín Romero Valentín, Ulises Rosell, Leonardo Angel Rossi, Pablo Rouco de Urquiza, Cristina Rubano, Diego Ruiz, Sergio D. Ruiz, Guillermo Saccomanno, Leopoldo Sade, Gabriela Samela, Elisabet Sánchez, Silvio Santamarina, Lelé Santilli, Fabián Eduardo Sañudo, Diego Sasturain, Jorge L. Scherer, Norberto Sciscioli, Fabiana B. de Seguí, Marina S. Sepúlveda, Mónica Serrapelle, Roberto Alejandro Sisco, Lucas Soares, Isabel Socolovsky, Alejandro Sosa Días, Bruno Stagnaro, Juan B. Stagnaro, Susana Strugo, Eduardo Stupía, Pablo Sebastián Suárez, Andrea B. Taboada, Alejo Taube, Haydée Thompson, Verónica Tozzi, Eliana Tsiros, Blanca A. Ullogue, Claudio Uriarte, Gonzalo Urquiza, Cristina Valdemoros, Lioia Vallejo, Mariano Augusto Varela, Gabriela Ventureira, Mariana Ventureira, María del Carmen Vieites, Juan Manuel Villegas, Aníbal M. Vinelli, Victoria Werenkraut, Celeste Wiede, Enrique Yáñez, Ricardo Yáñez, Martín Zubieta, Eduardo Zuleta.

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

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

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 FilmEl Toboso-Restaurante
Cinetécnica Video Profesional / Video Business
Plaza Liniers Shopping Center

ASOCIADOS en medios de comunicación

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

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Estimada muchachada amante:
Me gusta mucho la revista. Cada nuevo número denota un avance importante y muchas (y buenas) pilas puestas.
Si tengo que criticarlos en algo es la densa escritura mercuriana (por el mercurio, ¿vio?) de algunos de los escribas. Algunas críticas, como las de Tarruella, Castagna, Ricagno y parientes, hay que leerlas con el diccionario abajo de un sobaco y un psiquiatra cómodamente instalado en el otro.
¡Déjense de joder! Sean más concisos y clarificadores con respecto a las críticas. Similitud de sabor cinéfilo con Noriega y Flavia (felicitaciones a la dama por su nota de *El joven Manos de Tijeras*). Ambos despliegan claridad en lo que quieren decir (¡grande Gustavo "La ñata contra el vidrio"!) a diferencia de los anteriormente citados que en algunas notas tienen una onda intelectualoide que lo deja a uno con la revista en la mano y la baba chorreando del labio inferior (¿tan cuadradote me hizo diosito?). Fantásticas las notas de Coppola, Brando, Mitchum, Leone, Fuller, Ford y las entrevistas a Aristarain, Subiela y Martínez Suárez. Pongan fotos de los "atrás de cámara" que son fantásticas. Espero con ansia devoradora algo de Cameron, Carpenter, Polanski y Lynch. Sigan adelante y espero que les sirvan de algo mis humildes observaciones.

Lalo Boffa
Amante hasta la muerte.

P.D.: Un abrazo a Emilio Bellon de su alumno del I.N.C. del año 86 turno noche. Lo recuerdo con cariño, y sigue tan clarificador y didáctico como siempre.

Imperdonables vampiros narcolépticos:
Nadie les pidió que nacieran, pero aquí están. Así que: ¡feliz cumpleaños! Nadie pidió que los leyera y mucho menos que les escribiera esta carta, pero aquí estoy. Así que también festejo el primer año de *El Amante*.
Después del Nº 8 escribí una carta diciendo que casi nunca estaba de acuerdo con Quintín, lo hice con la seguridad de tener que retractarme más adelante y eso tengo que hacer mucho antes de lo esperado. Empezando por Clint Eastwood y la nota aniversario, todo lo que escribió Q. fue excelente. Claro que a la hora de los directores favoritos mi lista coincidió más con Noriega y Flavia. Noriega es muy fotogénico, casi, casi como Lon Chaney Jr. y Flavia "La lectora" es una gran mujer aunque su saco es mucho más grande. Quintín es tal cual lo imaginaba (¿elogio? ¿insulto?). En el trío de cabecera, así como en el resto de la revista, se nota la evolución de la revista del primer número al 10, donde desde la nota principal hasta la más pequeña (*Milagro en Nueva York*, por ejemplo) así lo demuestran. Evolución no significa una mutación camaleónica para acaparar el mercado; todo lo contrario, ustedes avanzan sin venderse (en esencia, no en cantidad de ejemplares) y opinan sin temor al papelón o las agresiones que ya recibieron y seguirán recibiendo por mucho tiempo (todo el tiempo que se mantengan en movimiento).
El Concurso Aniversario es fantástico, más todavía al recibir cartas después de fin de año (hasta *La Maga* cayó en la boludez de elegir lo mejor del año antes de que termine). Mi lista está casi lista pero aún falta una semana de estrenos. Me gustaría que aceptaran todas las cartas, hasta las que votan películas que no existen, pero a la hora de sacar cómputos (y publicarlos) no cuenten los que van a películas de otros años como *El silencio de los inocentes*, *Casablanca* o los ciclos retrospectivos. Sí, en cambio, acepten los votos de películas preestrenadas.
También, y además del Concurso, creo que sus listas con opiniones arbitrarias son insultantes, infantiles, insoportables y, finalmente, un gran juego donde los que aman el cine no se pueden callar la boca, así que sin explicaciones ni comentarios cobardes entre paréntesis van algunas de mis listas con opiniones arbitrarias. Me gustaría poner una lista aparte con los "nuevos actores" como Gary Oldman, River Phoenix, Keanu Reeves, Winona Ryder, Uma Thurman como excusa para no excluirlos. O no olvidarme del eterno Judas, Harvey Keitel, o de John Goodman, Danny Aiello y de tantos otros que levantaban películas que nosotros creíamos sólo porque ellos les daban vida (y algunas son buenas). De ese tipo de actores uno murió recientemente: Denholm Elliot, espero que si alguno de uds. lo admiraba no se olvide de él y haga una nota. Ahí van las listas:

Actuación:

¡No sabés cómo te quiero!	*¡No sabés cómo te odio!*
Harrison Ford	Tom Cruise
Robert De Niro	Kim Basinger
Geena Davis	Richard Gere
Jack Nicholson	Goldie Hawn
Kathleen Turner	Charles Bronson
Sigourney Weaver	Elizabeth Taylor
Jodie Foster	June Allyson
Jeremy Irons	Charlton Heston
Robin Williams	Victor Mature
Shirley MacLaine	

Dirección:

No me toques a los de esta lista.	*Mentirosos, chapuceros*
Martin Scorsese	Franco Zeffirelli
Francis Ford Coppola	Alan Parker
Peter Weir	J. Lee Thompson
David Cronenberg	Barry Levinson
Woody Allen	Ron Howard
John Ford	Tony Scott
Jerry Lewis	Adrian Lyne
Kathryn Bigelow	Ivan Reitman
Steven Spielberg	Joel Schumacher
Alfred Hitchcock	Chris Columbus

Mientras espero a *Drácula* (y *Frankenstein*, o sea ¿Burton?) agrego unos infaltables pedidos: Scorsese, Coppola (sí, más), Polanski, Gilliam, Jerry Lewis y sobre todo *Home of the Brave* de Laurie Anderson

Santiago García
Capital Federal

PD: Agrego una carta para Moira Soto, espero se la puedan alcanzar (contrátenla, es lo más). Hasta la vista, baby.

GUION ARTE

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

ABIERTA LA INSCRIPCION 1993
Vacantes limitadas
Curso especial para el interior / Curso de verano
Video - Puesta en escena - Edición y montaje -
Creatividad - Recursos expresivos - TV
¡NUEVA SEDE EN PALERMO!
Directora: Lic. Michelina Oviedo (de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Gabriel García Márquez)

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 812-6931

Sres *El Amante*:
Un día me puse a pensar en mi actividad dentro de una organización clandestina a la que pertenecía sin saber a ciencia cierta por qué. Era evidente que había logrado cierto lugar dentro de algo que no era un club, ni un boliche de habitués, o una parroquia. Se trataba de una especie de organización nueva con ciertos matices tradicionales ligados a los negocios, el arte y el pensamiento; con mucho de una especie del típico caos febril que siempre inunda el juvenil y repugnante espíritu estudiantil. No era tampoco una facultad (esa especie de ridícula y esclerótica forma que sólo sirve para torturar y asesinar generaciones de las clases más altas de la sociedad). Evidentemente se trataba de algo así como una especie de anárquico caos controlado por una serie de personajes sin la menor experiencia militar y empresaria. Pero era una empresa. Estaba ya golpeando las puertas de un mercado antiguo y complicado repleto de productos (la mayoría en total estado de putrefacción) que competían en una carrera sin principio y sin principios y tan podrido como la mayoría de sus productos. La organización parecía funcionar a tal nivel de clandestinidad que semejaba una especie de juego de chicos ricos, inteligentes y traviesos. Atrevidos y desafiantes hasta ciertos límites sólo reconocidos por pequeñas minorías clandestinas también, y poco comunicativas. Algunos miembros de la banda claudicaban más que otros en medio de una aparente competencia en la que no había nada por ganar, ni nada que valiera la pena demasiado. La banda misma parecía endeble, débil. Pero tal vez allí residiera, precisamente, la enorme y novedosa forma de su fuerza. Ninguno de los miembros de semejante colectivo dejaba de pedalear parejo con la poca o mucha fuerza que poseía.
Como siempre sucede en estos casos, el objetivo era de una nobleza que movía a entre la risa y el llanto. Pero resultaba bastante conmovedor observar los movimientos cotidianos —siempre relacionados con el esfuerzo empecinado— de todo el grupo al servicio de un dios que todavía no tenía una clara definición. Sí, resultaba claro que no se perseguía ganar dinero como única meta del emprendimiento, aunque por supuesto se lo perseguía casi cotidianamente ya que resultaba imprescindible para la continuidad del proyecto y los objetivos de independencia de criterios que sustentaban todo el confuso andamiaje de la organización.
En definitiva, se trataba de una especie de locura colectiva en la que poco a poco iban entrando los diferentes miembros de la organización, algunos con una aparente solidez intelectual, otros con una verdadera solidez intelectual, unos pocos sin ninguna solidez intelectual. Pero el esfuerzo los había reunido y allí estaban exprimiéndose los sesos y asistiendo día tras día a reuniones privadas y públicas haciendo acopio de material para desarrollar una febril actividad. No todos escribían bien, pero la mayoría sí. Y todos tenían ideas propias acerca de los temas que trataban. A veces eran totalmente contradictorias. Pero se discutía con una apertura tal que no podía ser otra cosa que la patentización de la locura anotada más arriba. Sin embargo, quedaba bien, apuntaba a lo que ninguna de las organizaciones convencionales había podido lograr en más de un siglo de existencia: hablar y escribir con seriedad, sin ningún tipo de condicionamientos, de manera que la frescura y alguna verdad surgiera con un tono de espontánea alegría. Lograr esto ya era bastante, por lo menos algo. Y algo que resultaba poco frecuente de ver y escuchar.
En este contexto, yo me encontraba muchas veces como pez en el agua; y muchas, como pez fuera del agua, casi como un pescado heideggeriano, como una cosa, como una simple pregunta... Pero allí estaba, cada vez que había para leer algo lo agarraba y lo leía, muchas lecturas se entendían bastante bien conmigo, otras, "sinmigo". Fueron como diez o más meses de un gran esfuerzo para encontrar un lugar en el lado oscuro del viaje hasta que lo encontré entre los crotos imaginados por una de tantas niñas traviesas que se atreven a realizar un sueño. Integrar esta banda me ayudó a repensar y revalorizar una actividad o aspecto que hacía largos años invernaba en la heladera de la inconciencia: el cine. Cuando yo era chico, el cine había formado parte de mi vida, y una parte importante, como que todos los domingos me veía tres películas en los cines de barrio de Plaza Italia (Rosedal, Coliseo Palermo y Park). Pero luego, supongo que gracias a la acción del tiempo y diversos factores —uno de los principales debe ser el de una crítica comprometida sólo con los sueldos y los sobresueldos— me fui alejando de uno de los mejores elementos vitales con los que cuenta la humanidad: sentarse a esperar. Y sentarse a esperar en una butaca de cine, mientras se van apagando las luces, se enciende una enorme pantalla y comienza a escucharse la música, creo que debe ser una de las mejores cosas para hacer en la vida (sin olvidar que el amor y las necesidades primarias también existen, por supuesto).
No quiero extenderme más en los elogios que creo se merecen por realizar un sueño que no pertenece sólo a ustedes. Yo, desde mi fundamental rol de lector de *El Amante*, formo parte de ese mismo sueño aunque no aparezca por ningún lado. Todavía peor, estoy presente de tal manera que me reservo el derecho a la crítica para una próxima comunicación que estoy dispuesto a disparar sobre *El Amante* (no, el de mi señora no) en aquellos aspectos con los que no coincido y que creo pueden mejorar a la "MEJOR REVISTA QUE PUDE LEER EN CASTELLANO EN LOS ULTIMOS AÑOS".
Gracias por la paciencia.
¡¡¡Que el 93 nos encuentre dominados por el buen cine!!!

Rubén Jorge Falcón
Capital Federal

Las cosas por su nombre (o **Basta de sermones**)
En la nota sobre *Demente* de Quintín (*El Amante* Nº 10, pág. 10, línea 17) hay un error: donde dice "Espósito" debe decir "Expósito". Quintín, naturalmente, escribió bien: "Expósito". Pero yo, alegremente y con total aplomo, taché y puse "Espósito". Es que en lugar de pensar en Homero, me vino a la mente aquella vieja compañera de colegio, Susanita Espósito.
Quintín nunca me lo perdonará. Los niños expósitos tampoco.

Gabriela Ventureira (la correctora corregida)

Anuncie en *El Amante*

Llámenos al 322-7518
de 13 a 20 hs.

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

EL AMANTE VIDEO

Hace más de un año que El Amante *persigue a los lectores para que vean videos. La mayor parte de la presión se ejerce mediante la inclusión en cada entrega de reseñas y puntajes de películas a las que, sin mucha precisión, se denomina clásicos como a River-Boca o al Carlos Pellegrini. En este número balance renovamos nuestros métodos represivos incluyendo una selección de más de cuarenta de ellas editadas en el 92.*
Agregamos otra lista (a este ejemplar sólo le falta una lista de películas cuyos títulos tengan más vocales que consonantes) con algunos de los films que por los caprichos de la distribución no se estrenaron en cine. Esta incluye recomendaciones y rarezas sin discriminar.

Si usted no vio estas películas, corra al videoclub. Si no las tienen, exija, peléese. Agarre cualquier caja y grite: ¡Cómo es posible que tengan esto y no ...! (Complete con lo que quiere ver)

Bésame mortalmente	R. Aldrich	VER
Qué pasó con Baby Jane	R. Aldrich	Renacimiento
Veracruz	R. Aldrich	VER
La noche	M. Antonioni	Kinema
La mujer marcada	L. Bacon	Colleccion
El gran calavera	L. Buñuel	Epoca
Las aguas bajan turbias	H. del Carril	VER
King Kong	Cooper/Schoedsack	VER
La tiendita del horror	R. Corman	Colleccion
Dos cabalgan juntos	J. Ford	Aranjuez
El ocaso de los cheyennes	J. Ford	Cobi
El precio de la gloria	J. Ford	VER
Marcha de valientes	J. Ford	Tri
Qué verde era mi valle	J. Ford	Colleccion
Tres hijos del diablo	J. Ford	Cobi
Un tiro en la noche	J. Ford	VER
El rata	S. Fuller	Hammer
El verdugo	L. García Berlanga	Circ. cult.
Vivir su vida	J.-L. Godard	Epoca
El ángel ebrio	A. Kurosawa	Kinema
Los siete samurais	A. Kurosawa	Renacimiento
Los sobornados	F. Lang	Renacimiento
M	F. Lang	VER
La noche del cazador	C. Laughton	Renacimiento
El diablo dijo no	E. Lubitsch	Memories
Ser o no ser	E. Lubitsch	VER
El hombre del Oeste	A. Mann	Cobi
El precio de un hombre	A. Mann	Cobi
Hambre de venganza	A. Mann	Cobi
Cautivos del mal	V. Minnelli	Colleccion
Dios sabe cuánto amé	V. Minnelli	Memories
Los compañeros	M. Monicelli	Yesterday
Pistoleros al atardecer	S. Peckinpah	VER
La rosa del hampa	N. Ray	Tri
Sublime obsesión	D. Sirk	Hammer
La bomba del rock and roll	F. Tashlin	Renacimiento
La mujer pantera	J. Tourneur	Renacimiento
Muerte en Venecia	L. Visconti	Memories
Senso	L. Visconti	Kinema
Codicia	E. von Stroheim	Kinema
Eco de tambores	R. Walsh	Tri
La pasión manda	R. Walsh	Hammer
Sin conciencia	Walsh/Windust	Hammer

Estas películas no son peores que muchas que usted vio alguna vez en el cine. En algunos casos, ¡Son mucho mejores!

Adiós al rey	J. Milius	AVH
American me	E. J. Olmos	AVH
Bajo la misma sangre	S. Penn	LK-Tel
Camino de retorno	D. Hopper	LK-Tel
Cromosoma 5	D. Cronenberg	RKV
2000 maníacos	H. G. Lewis	Horror
Dos ojos diabólicos	Romero/Argento	Lucian
El beso del vampiro	R. Bierman	LK-Tel
El loco de la motosierra	T. Hooper	Transeuropa
La princesa prometida	R. Reiner	Omega
Marginados	G. Van Sant	Bell
New Jack City	M. Van Peebles	AVH
Sueños de primavera	D. Deruddere	Transmundo
Texasville	P. Bogdanovich	Transmundo

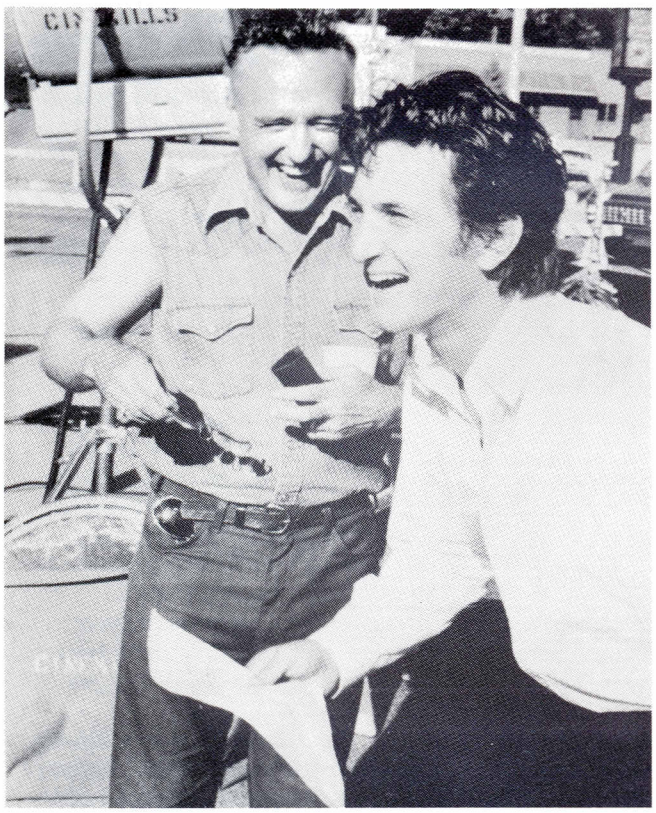
Bajo la misma sangre
The Indian Runner

EE.UU., 1992, dirigida por Sean Penn, con David Morse, Viggo Mortensen, Valeria Golino, Patricia Arquette y Dennis Hopper.

Sean Penn es un actor joven, alguna vez denominado —como tantos otros— "el James Dean de su generación". Famoso por su matrimonio con Madonna, por sus borracheras, sus golpes a los fotógrafos y —según se dice— a la famosa estrella del rock, hizo tantos estropicios que llegó a estar un mes preso ("era lo mejor que podía conseguir teniendo seis cargos en mi contra"). Un día plantó bandera y dijo: "no actúo más, voy a dirigir una película". Y dirigió *Bajo la misma sangre*: una película excelente.
Cuando la hizo ya se había serenado; se había separado de Madonna, casado con la actriz Robin Wright (compañera de actuación en *Tiro de gracia*) y procreado una nena. Todo esto —de una manera no autobiográfica— está en la película.

***

En *Bajo la misma sangre* hay dos hermanos: Joe (David Morse) y Frank (Viggo Mortensen) Roberts. Joe es un ángel, está casado con una mexicana (Valeria Golino, la de *Tres hermanas* y *Rain Man*) y tiene un bebé divino. Perdió



la granja y se hizo policía. Llegó a jefe, todo el pueblo lo quiere y lo respeta. Frank es un demonio: estuvo tantas veces dentro de la comisaría como su hermano, pero a la fuerza; siempre está rompiendo todo, o robando o golpeando. Veterano de Vietnam, tiene un problema con el mundo: no lo soporta. No soporta la vida.
Lo demás es todo anécdota. Lo importante es que los hermanos Roberts son las dos respuestas extremas a la pregunta de Camus acerca de por qué no nos ponemos un revólver en la boca y terminamos con toda esta mierda. La filosofía tiene estas preguntas sutiles.

***

"El problema de Travis es el mismo que el del héroe existencial, esto es, ¿debo existir? Pero Travis no comprende que ése es su problema, por eso lo enfoca hacia otro aspecto, y creo que ésa es una indicación de la inmadurez y de la juventud de nuestro país. No entendemos cómo es debido a la naturaleza del problema, de ahí que el impulso autodestructivo, en lugar de interiorizarse, como sucede en Japón, Europa y en cualquiera de las culturas más antiguas, se exteriorice. El hombre que siente que ha llegado la hora de morir saldrá a la calle y matará a otros en lugar de matarse a sí mismo. (...) Cuando un japonés se viene abajo, cerrará la ventana y se matará; cuando un americano se viene abajo, abrirá la ventana y matará a algún otro."
Todo esto lo dice Paul Schrader, el guionista de *Taxi Driver*, sobre el personaje de esa película encarnado por De Niro. Se aplica al pobre Frank de *Bajo la misma sangre*.

***

Cuando un joven dirige su primera película se corre el peligro de que intente poner todo lo que tiene adentro en 120'. Cuando un actor dirige su primera película se corre el riesgo de obtener un viaje megalomaníaco de 120'.
Acá se da el primer caso pero no el segundo. Los temas de Penn están todos (incluyendo algunos momentos místicos relacionados con los indios que no son todo lo claros que uno desearía), pero no molesta porque Penn filma con discreción, en voz baja. En cambio, el narcisismo de aparecer en pantalla el 100% de la película (ver *Danza con lobos* o *El cielo puede esperar*) desaparece mágicamente. No sé qué pasó por la cabeza del director, pero el personaje de Frank era pintado para él. Resistió la tentación.

***

La película está contada muy pausadamente, con gran sobriedad. Hay cuatro momentos violentos (la muerte de la madre, el suicidio del padre, la paliza al parroquiano y el correspondiente castigo). Penn gambetea cada uno de ellos apelando a las correspondientes elipsis. Luego de un diálogo tremendo en el bar (Joe: "¿Por qué le tienes tanto miedo al mundo?". Frank: "¿Por qué *no* le tienes miedo?"), Frank tiene un último estallido de violencia incontrolable: éste sí es mostrado y la delicada omisión de los anteriores realza y recarga esta escena que desemboca, inevitablemente, en el final.
Gracias a esa delicadeza con que está contada, la película nos permite ver a Frank, que es desagradablemente violento, con los ojos piadosos del hermano.

***

Bajo la misma sangre es un "canto a la vida", pero no como esas películas bobaliconas de optimismo fácil donde el rótulo se aplica rutinariamente. Sugiere que el mundo es un lugar siniestro y terrible, pero que lo mejor que uno puede hacer al respecto es buscarse un refugio: el hogar, la familia, los afectos cercanos, el trabajo y la siembra en el jardín. Quienquiera que piense que esto es reaccionario es incapaz de distinguir a los Simpson de la familia Falcón.
Sean Penn ha pasado de ser una estrellita iracunda a ser un director para tomar en cuenta.
Bienvenido Sean Penn al cine. ■

Gustavo Noriega

Conflicto
Conflict

EE.UU., 1945, dirigida por Curtis Bernhardt, con Humphrey Bogart, Sidney Greenstreet, Alexis Smith.

Hablar sobre una película producida hace casi cincuenta años como lo es *Conflicto*, significa llamar la atención sobre tres premisas, básicas si se quiere, que conformaron una de las variantes más polémicas del cine de Hollywood de los años cuarenta: un sistema de producción imperante, un *star system* puesto a punto y un estilo tan particular como efectivo. Significa, respectivamente, evocar a la inevitable Warner Brothers, revivir la máscara de Bogart y tropezar con el *cine negro*.

En el momento en que estos tres factores estaban por entrar en la recta final de su apogeo, allá en los complicados años de posguerra, *Conflicto* se inserta en la línea de aquellas historias que indagan en el tejido más respetuoso de la sociedad para poner en evidencia comportamientos que coquetean peligrosamente con actitudes criminales, a las que la crítica de la época calificó justamente como historias de "psicología criminal": sobre cómo un ingeniero de reconocida fama, rico y espléndidamente casado, alrededor del cual los amigos se arremolinan para festejar el aniversario de sus primeros cinco años de feliz (?) matrimonio, se convierte, por amor a su cuñada, en el asesino de su cónyuge. ¿Por qué, movida por la pasión, uno de los ingredientes que el *cine negro* pone en acción continuamente (junto a chispas no menos inflamables como el dinero, la corrupción y el poder), una persona de conducta intachable puede albergar a un asesino en potencia?

Esa es la pregunta que plantea la historia, dirigida por Curtis Bernhardt y basada en un argumento original del más conocido Robert Siodmak, dos mittleuropeos que encontraron en el sistema de estudios de la comercial Hollywood la posibilidad de encauzar sus pesadillas (con toda la tradición expresionista a cuestas que aportaron dichos y otros realizadores exiliados) en relatos policiales de neto atractivo popular. Si la respuesta resulta condimentada por fuertes disquisiciones psicológicas que hoy pueden parecer obvias, en la época éstas agregaron un nuevo sentido al crimen o a la sospecha del mismo: baste recordar que *Cuéntame tu vida* del gran Hitchcock se estrenó en el mismo año.

No por nada el personaje que actúa como catalizador de dichos planteos es el psicólogo-amigo del "matrimonio perfecto", un Sidney Greenstreet enigmático como siempre al dar cuerpo (vaya la redundancia) a ese tipo de personajes que uno nunca sabe si encuadrar en roles secundarios o primarios por el grado de participación que se adjudican por entre los pliegues de la trama: participación que generalmente se ajusta a tipos intelectuales de corte frío y calculador (al igual que el pérfido Gaspar Gutman, el coleccionista sexualmente ambiguo y maquinador de *El halcón maltés*).

Frialdad que también alcanza a la figura de Bogart en su doble perfil de *star* y personaje a representar. Situada después de *Casablanca*, 1942, y *Tener y no tener*, 1944, e inmediatamente antes de *El sueño eterno*, 1946, y *Senda tenebrosa*, 1947, para nombrar cuatro películas de fuerte raigambre en el imaginario colectivo, el actor le prestará su máscara, en esa época ya perfectamente patentada, a un personaje que decididamente *no* engrosará la galería de tipos (desde Spade a Rick y a Marlowe) que la tradición cinéfila posterior rescatará para su estandarización. Las causas de esta falta de identificación del público con nuestro ingeniero, quizá motivo de la escasa fama de *Conflicto*, pueden ser varias. Descartado el hecho del personaje negativo (puesto que Bogart representó dichos papeles en películas célebres, como *El tesoro de la Sierra Madre*, 1948, y *Horas desesperadas*, 1955), como así también el del personaje simpático pero... (representado por la fórmula del "good-bad boy"), volvemos al argumento posible de la frialdad: la del personaje, la del actor representando no muy convencido el papel de un personaje impuesto por el estudio contratista y, finalmente, la de una estructura narrativa que desmonta las exigencias de una industria, un *star system* y un público, vencidos los tres, o en vísperas de serlo, por la ambigüedad y la violencia que el estilo "negro" en su visión más sombría jerarquizará por encima del resto, aun a costa de corroer sus propias premisas.

Esta frialdad que impregna al film todo tiende a equilibrarse cuando empiezan a aparecer presuntas evidencias que ponen en duda la cordura del personaje, quien comienza a sospechar de la realidad de su mismísimo crimen. Esa realidad que se vuelve contradictoria no sólo para el personaje sino también para el espectador, a quien la narración obliga a recorrer emotivamente el mismo camino del asesino, con su correspondiente punto de vista. Si a eso le agregamos una puesta en escena que deja en evidencia las distorsiones provocadas por lo nocturno y sus sombras, *Conflicto* se presenta como una obra que se adscribe sin declamaciones vanas a esa corriente de películas que en los años cuarenta y dentro —y a pesar muchas veces— de una férrea industria controlada por los grandes estudios, configuró un estilo que aún hoy sigue dando sus fuertes y vitales coletazos.

Finale: Otro elemento para tener en cuenta es la utilización creativa de ciertos temas musicales (una melodía romántica tradicional e incluso la marcha nupcial, trabajadas ambas en tono menor) que acompañan al personaje en su caída. Parece ser que con *Conflicto* la ambigüedad llega definitivamente a la columna sonora. ■

Daniel Grilli

Video del Angel

Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*. Y muchas más.

Vidt 2077 (casi esquina Santa Fe)
Tel. 825-0155
Reservas y entregas a domicilio

Fahrenheit 451

Gran Bretaña, 1966, dirigida por François Truffaut, con Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack y Anton Diffring.

Hay otro mundo, y está en éste. La idea simple, genial, de Paul Eluard sirve para expresar, dada vuelta, la esencia de los *mundos fantásticos* más pegadores de la Ciencia Ficción. En esos otros mundos, bien construidos, se intuye la presencia del que todos conocemos. A caballo de un universo aparentemente distante, Andrei Tarkovski presentó un estudio pormenorizado de las relaciones entre las personas y de la humanidad como naturaleza cambiada y cambiante (*Solaris*, 1972). *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) y *2001* (Stanley Kubrick, 1968) mastican también, a su modo, nuestro planeta a través de universos imaginarios.
Profundamente disímiles, las tres películas dan cuenta de la preocupación común por dotar a sus mundos ficticios de la suficiente complejidad y nexos internos para imponerlos como *globalidades autónomas*. En esa consistencia se palpa lo real, se mama su crítica intuitivamente y se asienta la verosimilitud bien entendida, la lógica interna cinematográfica.
El mundo futuro que propone *Fahrenheit*, muy otramente, muestra enseguida su mala hilacha. Su dato específico, fundamental, es la prohibición de los libros, vigilada por un cuerpo de bomberos que en lugar de apagar los incendios los inicia deliberadamente, para reducir a cenizas novelas y ensayos. Los *firemen* (hombres de fuego) son los guardianes del orden social y actúan en virtud de denuncias anónimas que estimula en la gente la televisión. Cierta frigidez en los rostros sugiere las generales de un *mundo feliz*, insensible y acrítico.
Como se filmó con pocos recursos, el relato no apuntala, desde lo visual, la globalidad de ese universo ficticio. Conceptualmente, el film se queda todavía más flaco.
Fahrenheit se interna fallidamente en el rumbo de la crítica social desde el primer minuto. En vez de correr los velos sutiles de la opresión que pretende cuestionar, pone en pantalla a unos bomberos que son más burdos y torpes que cualquier agente de la Federal. Los firemen son harto chatos para emanar de ellos mismos los intereses que alimentan su accionar, y sin embargo no aparecen instancias superiores en todo el desarrollo del film. Tampoco hay indigencia ni motivos de choque social a la vista; la librofobia aparece como un foco de paranoia, aislado, de un conjunto de monigotes uniformados.
La fantochada realizativa no se queda atrás de la argumental: la ambientación en futuro de la película está dada confusamente, con algunos elementos antiguos (teléfonos, navajas para afeitar) jugados al estilo *Brasil* y otros incomprensiblemente "obsoletos" (una clásica mecedora es presentada como resabio de una época que pasó).
Cuando todo atisbo de crítica social queda definitivamente enterrado, el film deriva en un intento de homenajear a la literatura y sus apellidos ilustres. En un verdadero derroche, Truffaut nos empalaga con Sade, Dostoievski, Cocteau, Turgueniev y una docena más en planos detalle sobre las tapas de sus respectivos libros. Esa presencia es contraproducente, pues los libros necesitan el homenaje de su lectura y no este regodeo autorreferencial, mandaparte, barato, de pasar revista en chorizo a portadas y nombres.
Si algo faltaba, sobre el final aparecen los *bookmen* (hombres-libro), unos militantes de la literatura que, para mantenerla viva, memorizan sus grandes textos. Cada cual lleva el nombre del libro que lleva en su mente, y todos pasean por un bosque a modo de zombies, recitando célebres párrafos al estilo del colegial zapallón que aprendió la lección de memoria.
Bajo la excusa de honrar a las grandes plumas, Truffaut compromete a este absurdo conglomerado de entes en un accionar más alienante que el de los mismísimos quemalibros. Es una cachetada a la literatura y al cine, semejante a la perpetrada un cuarto de siglo después, a santo del arte poético, en *El lado oscuro del corazón*.
La ingenuidad desbordante, el empeño desaforado por pronunciarse acerca de todo al punto de no decir nada de nada hacen de *Fahrenheit* un compendio de las cualidades que presentan las óperas primas más frágiles. Sin embargo, Truffaut ya llevaba en su haber cuatro largometrajes propios. Cuando se considera que el primero fue *Los 400 golpes*, una pregunta taladra fuertemente los sesos: *Pourquoi, François?* ■

Guillermo Ravaschino

Erotismo y cine

Curso por Roberto Pagés

(Crítico de cine - Miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la República Argentina)

Febrero 4 - 11 - 18 - 25 21 hs.

Informes e inscripción: Mario Bravo 658 2º A

Tel. 862-9346

Sobre La caja mágica

Desasnator

Hoy: El té en el cine

por el cafetero Tarruella

Viaje alrededor de una tetera
(a 24 tazas por segundo)
Hay películas impulsadas por el whisky o por el bourbon. La ebria trama de *The Big Sleep* (*Al borde del abismo*) y los avatares fluviales de *The African Queen* (*La reina africana*) fueron algunos mojones mojados en alcohol. *El gran sueño* reunió a Faulkner, Chandler, Hawks, Bogart y Bacall, o sea, la liga de abstemios. *La reina* era tripulada por Huston, Boguey y Kathie Hepburn. Sobre ambos films circulan infinidad de anécdotas etílicas. Hay quienes llegan a asegurar que el mejor cine de USA se hizo a tracción alcohólica. Errol Flynn, Ford, Walsh, John Cassavetes y Dean Martin alcanzan para confirmarlo. Bastaría ver la escena del juicio a Wayne en *Tres hijos del diablo*, cuando Guy Kibbee (el juez) da el fallo y declara abierto el bar. El western, por su parte, le debe casi todo al café —por no hablar de los huevos con tocino y los frijoles— especialmente servido en arquetípica y arcaica cafetera y jarra de latón (cf. Anthony Mann, Jimmy Stewart, etc.).
Eternal Tea Wax-Museum. El cine inglés funciona en base a té. *The Magic Box*, en ese sentido —además de ser abrumadora e ingenuamente didáctica—, ostenta una certidumbre antropológica. Más deudora de la *Compañía-de-Té-de-Ceylán* que de los afanes sustentados por el heroico Kipling, esta *biopic* sobre el pionero moroso Friese-Greene reunió al "Quién-es-quién" de la Reina de los mares navegando alrededor de una tetera. Ni el samovar ruso tratando de probar que América fue "descubierta" por algún Colonik pre-vikingo logró una orgía similar de chauvinismo infusional. Todos los actores ingleses que usted sufrió —por décadas— flematizando abominables películas dan rienda suelta a su histrionismo disfrazado de acto patriótico u homenaje escolar en fin de curso. El rescatable aire *naïf* que aparece por momentos, sucumbe ante el teatral salón/malón revisionista y Olivier haciendo de *bobbie* nocturno.
Algunas certezas: 1) *La caja mágica* compite con el *Dick Tracy* de Beatty en el pasatiempo "descubra a fulano disfrazado". Requiere paciencia y mucho tiempo libre. 2) Robert "Mr. Chips" Donat fue el antecedente del Robin Williams de *La sociedad de los poetas muertos*. Se perdió desencarnar a Dorian Gray. Hubiera hecho un buen barón Frankenstein. 3) *Magic Box* es el equivalente embebido en teína de las inefables ordalías patrioteras de Amadori, Demare, Borcosque y demás biógrafos que abrumaron nuestra Edad de Oro fílmica o Arcadia fantasmática. Donat es el loco de la manivela en saquitos. 4) Los irlandeses siempre la tuvieron clara con respecto a Inglaterra. 5) Godard también con el cine inglés. 6) Cada vez que un grupo de celebridades se reúne para apoyar "gloriosas" industrias cinematográficas producen temibles reconstrucciones como ésta. Una larguísima *tea-session* espiritista "para poner el hombro" convocada (complotada) alrededor del busto a Friese-Greene. 7) Gandhi tenía razón, aunque exageraba en querer reemplazar la manivela por la rueca. 8) Ni Ray Milland en *Días sin huella* tuvo tanta adicción por una bebida. 9) ¿¿¿No quiere una taza de té??? ■

Atlantis

Francia, 1992, dirigida por Luc Besson, con peces, moluscos y mamíferos marinos.

A Besson se le ocurrió hacer *Atlantis* mientras filmaba *Azul profundo*, allá por 1988. De todos los elementos que formaban *Azul profundo* quedaron en esta película solamente dos, un acierto y un problema: respectivamente, las espectaculares imágenes marinas y la maldita música electrónica de Eric Serra (que a veces —muy pocas— zafa, generalmente es desagradable y nunca tiene nada que ver con lo que está pasando).
A *Atlantis* la hizo Luc Besson, y se nota no sólo por estos dos elementos. Lo que en este director generalmente es exageración de caracteres (no hay un solo personaje normal en sus films), acá es estereotipación de situaciones, personalización/personajización de pescados:
a través del montaje y la música (una mantarraya canta una ópera a un cardumen que al final aplaudirá),
a través de la sonorización (algas moviéndose en el agua se convertirán en árboles agitados por el viento),
a través del viejo montaje intelectual (una bestia marina choca la cámara y en el plano siguiente se lleva una aleta al hocico, como avergonzándose).
Tomar café con crema es rico, pero la crema sola después de la segunda cucharada es insufrible. Lo que en *Azul profundo* era impresionante acá es aburridísimo. Es como estar mirando un programa de TV: podés tranquilamente ir al baño, volver y no tenés la impresión de haberte perdido nada.
Atlantis tiene algunos momentos interesantes (como el de la serpiente, por ejemplo), pero nada podía sacarme de encima la sensación de estar en la casa de Besson después de cenar soportando la filmación de su último viaje de vacaciones. ■

Fernando Santamarina

Muerte en Venecia
Morte a Venezia

Italia, 1971, dirigida por Luchino Visconti, con Dirk Bogarde, Björn Andersen, Marisa Berenson y Silvana Mangano.

Personal: En una pesadilla se me condena a no poder ver más cine.
Como última gracia se me permite elegir un solo film de todos los que he visto en mi vida para verlo por última vez. Elijo *Muerte en Venecia*. Los anónimos e invisibles jueces aceptan el pedido, pero quieren saber el porqué de mi elección. Explicarlo es aun más difícil que la elección a la que me han sometido. No poder ver más cine es casi equivalente a morir. Que sea la *Muerte en Venecia* la despedida de la juventud de mis ojos, les digo.

Decadencia: Visconti alguna vez dijo cuando se lo tildó de decadentista que él, al igual que Thomas Mann, tenía un alto concepto de la decadencia. Mann, Visconti y Mahler se reencuentran en Venecia para confirmarlo y logran una de las más dolorosamente bellas elegías del final de una vida. El profesor Aschenbach se despide de Tadzio; un mundo aristocrático decae en una ciudad contaminada; un hombre viejo y enfermo descubre las tardías pasiones de su corazón (y para que éstas sean más veraces deberán ser oscuras, perturbadoras, ambiguas). Un músico que creyó toda su vida en la moral como origen del arte descubre que la belleza existe más allá de cualquier dogma y que ésta es, ante todo, sensual. Una hermosa pequeña novela de Thomas Mann se convierte en un film único, tal vez aun más desgarrador que el texto que lo originó. La decadencia es sinónimo de vejez y de los conceptos que encorsetaron un alma y que ahora se desmoronan en una ciudad que siempre ha sido sinónimo de elegante decrepitud. El joven efebo está allí, para marcar con su sonrisa tenue la enorme distancia de lo que florece frente a lo que termina. Esa distancia es traducida por Visconti en las panorámicas más sensuales de su filmografía.

Zoom sobre Tadzio: ¿De qué otro modo tocar sin tocar una belleza doblemente lejana (distancia cronólogica más distancia moral) sin degradar la historia a una clave explícitamente paidofílica? Los zooms sobre Tadzio son esas caricias oculares que Visconti le regala a Aschenbach (el mejor trabajo de Dirk Bogarde en toda su carrera). Son más que un recurso, un recorrido posible del camino imposible. Decía Cernuda en su poema *Despedida*: "Muchachos / Que nunca fuisteis compañeros de mi vida, / Adiós. / Muchachos / Que no seréis nunca compañeros de mi vida / Adiós. // El tiempo de una vida nos separa / infranqueable (...) Mano de viejo mancha / el cuerpo juvenil si intenta acariciarlo (...)".

La verdad es la belleza y la belleza es la verdad: Como decía el poema de Shelley a la urna griega. El joven Tadzio es una ilustración de esa urna que ha cobrado vida. Es también un enviado de los dioses que señala el más allá que Aschenbach intenta alcanzar. *Y no hay nada más que merezca saberse sobre la Tierra.*

Adagietto: Un film con un músico como protagonista amenaza a su banda de sonido con una proliferación de fragmentos de obras musicales convirtiendo al film en mera ilustración. *Mahler* de Russell es el *Tommy* del romanticismo tardío (divertido, tal vez, un compendio de imagánes pop musicalizadas). El profesor Gustav von Aschenbach de Visconti (inspirado en Mahler) sólo precisa del adagietto de su 5ta. sinfonía que como leitmotiv abre y cierra la película y acompaña (jamás ilustra) los encuentros con Tadzio. Un fragmento de la 3ra. sinfonía se escucha en la única escena en que se lo ve al profesor Aschenbach componer en la playa bajo el influjo cercano del adolescente (Es un *lied* compuesto sobre texto del *Zaratustra* de Nietzsche: "¡Oh hombre, pon atención! / ¿Qué te dice la noche, la noche profunda? He despertado de un profundo letargo (...) Honda es tu aflicción / El deseo es más profundo que el dolor (...)". Una vieja soprano canta en la playa; en la cena se escuchan algunos valses; Tadzio tocará algunos acordes de *Para Elisa*. Músicas que se deslizan en la acción o la generan. El adagietto es la principal. Es el tema de amor, y también el tema de muerte. *Muerte en Venecia* no necesita de saturación sinfónica. Ella toda es una perfecta sinfonía de cine, hecho de miradas y, como la música, también de silencios.

Autobiografía: Existe un retrato de la madre de Visconti vestida igual que la magnífica Silvana Mangano (la madre de Tadzio). Visconti a través de la mirada de Aschenbach también se despide de su propia juventud. Y así como él es el viejo profesor, es también un poco el joven aristócrata. *Muerte en Venecia* continúa la confesión viscontiana iniciada en *Senso* y completada con *Grupo de familia.* Pero aquí el deber histórico-político está casi ausente. Hay un deber más personal: hablar de lo que se ha amado, de lo que ya no podrá volver a amarse.

Finale: *Muerte en Venecia* es, paradójicamente, un film que no puede morir jamás. Ni aun en el magro espacio en que lo conserva el video. Por eso, cuando me despierto de la pesadilla, temiendo aún que sea verdad, corro a la videocasetera y pongo el cassette. Comienza a amanecer cerca de la Piazza San Marco. Mis ojos están a salvo. Y el cine también. (Las elegías no son mórbidas. Celebran que alguna vez la vida estuvo.) ■

Alejandro Ricagno

Texasville

EE.UU., 1990, dirigida por Peter Bogdanovich, con Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Annie Potts, Timothy Bottoms, Cloris Leachman y Randy Quaid.

Resulta difícil encontrar en la historia del cine casos como *Texasville*, donde un director toma como referencia los mismos personajes de un film anterior realizado por él mismo. Más aun, cuando el objetivo de Bogdanovich abarca un tiempo más extenso que el "real", ya que la ficción de *The Last Picture Show* arranca a mediados de los 50 y continúa en *Texasville* a comienzos de los 80. Al respecto, podría incluirse como único ejemplo válido la saga de Coppola con la familia Corleone y el seguimiento de François Truffaut con Antoine Doinel, pero éste último serviría como antecedente limitado en la intención del autor de continuar a un solo personaje a través de varias películas. Bogdanovich extiende la historia iniciada en *The Last Picture Show* decidiéndose, como pocas veces en su filmografía, a narrar su relato en presente. Aun cuando se trate de un "falso" presente el propuesto en *Texasville*, pero "real" de acuerdo al desarrollo y las características internas (al mismo tiempo atemporales y definitivas sobre la tipología de los personajes) que determinan las demoledoras imágenes de la película. Pero de esto se hablará un poco más adelante.

Una de las marcas visibles que sorprenden en *Texasville* es la rigurosa mirada del realizador, que descarta cualquier posibilidad de levantar una iconografía cinéfila determinada de antemano por tratarse de una personalidad apasionada por el cine. Alrededor de los films de Bogdanovich se acumulan citas, homenajes o referencias a un pasado que actuaba de manera catalizadora sobre un tiempo que se terminaba y que se necesitaba añorar. Los nombres están ahí, caracterizados en los mismos films (Boris Karloff, Ben Johnson), los géneros volvían a codearse con la vieja tradición (*At Long Last Love* y el musical, *What's Up Doc?* y la comedia clásica) y hasta el presente desempolvaba las figuras de Raoul Walsh y Allan Dwan (*Nickelodeon*). John Ford representado en un documental (*Directed by John Ford,* 1971) y Barbra Streisand que suplanta a Katharine Hepburn y el ABC de la comedia hollywoodense, edificado por Howard Hawks en *Bringing Up Baby*. Si hasta Rob Lowe en *Illegally Yours* puede verse como una burda parodia de Jerry Lewis, y a *They All Laughed* (¡y sólo pasaron diez años!) como la última resurrección de un estilo heredado y situado a destiempo en una época donde prevalece la tontería del género y empieza a concretarse la moda de los films video-game.

Breves apuntes sobre el cine de Bogdanovich que jamás invitarían a calificar sus películas de apolilladas, sin ideas propias y ausentes de personalidad. Cabría autorizar al realizador como un nostálgico pero nunca un sentimental, elogiable en cuanto a su lugar de pertenencia mirando siempre al pasado, y marcadamente insólito si tomamos en cuenta los años en que fueron realizados la mayoría de sus films.

Pero estamos en los 80 de la ficción y la mirada de Bogdanovich es distinta. El pueblo de Annarene permanece intacto pero algunas cosas cambiaron: el cine continúa cerrado, los personajes están encanecidos y los conflictos se viven con la misma intensidad que en *The Last Picture Show*, pero ahora son otros y casi aterradores si se los compara con la película antecesora. Bogdanovich jamás fue tan escéptico y nunca transmitió tanto cinismo como en *Texasville*.

El tiempo es veloz. En Annarene 82 no hay tiempo para la reflexión. Las relaciones entre los personajes son más aceleradas, duran menos que en *The Last Picture Show* y el romanticismo de los 50 y la necesidad de contactarse con el otro quedan suplantados por unos afectos de poco riesgo, casi sin compromisos. Los planos son más cortos en *Texasville*, no existen juegos de miradas y la visión de Bogdanovich parece más perturbadora, como observando sin complacencia los restos de aquellos personajes entrañables. En *The Last Picture Show*, la muerte se veía como el fin de un tiempo pero también como un destino irreversible y natural. Por su parte, el cine era el pasatiempo y la música country sustentaba la banda sonora del film. En *Texasville*, los personajes cargan una escopeta por si acaso, los viejos andan en muletas y preguntan qué pasan en televisión y los nuevos hijos de la película escuchan a Madonna. Duane (Jeff Bridges) es el nuevo centro, un referente visible que toma Bogdanovich para encarnar las dudas propias y de su familia y, al mismo tiempo, las de algunos otros personajes de Annarene. Duane desplaza la desaparición física de Sam, el León (Ben Johnson), quien veinte años atrás aconsejaba y presentía los avances del tiempo al borde del lago, personificando a un sheriff en retirada que reclamaba el orden en su pueblo. Duane también atiende las necesidades de Annarene, pero ahora como si fuera una

especie de enfermero o médico a domicilio al que todos los días llaman por teléfono para exigirle una infidelidad matrimonial o, en el supuesto caso, visitar a Lester (Randy Quaid) en el hospital, sacar a su hijo de la cárcel y socorrer los recuerdos de Sonny (Timothy Bottoms), único personaje con algún rastro reconocible del pasado. Las mujeres de Annarene siguen teniendo un peso fundamental en la saga de Bogdanovich: la ex romántica Ruth (Cloris Leachman) reemplazó las ropas desgastadas por el jogging y el walkman y Jacy (Cybill Shepherd) vuelve a mostrar sus cualidades natatorias instalando, nuevamente, su carácter enigmático en el pueblo. A ellas dos se agrega Karla (Annie Potts), mujer de Duane y personaje ausente en *The Last Picture Show*, cerrando con su presencia un engranaje interno del relato al borde de la perfección.
El blanco y negro queda sustituido por colores desvaídos que señalan la conjunción de ironía y tristeza de *Texasville*. Cuando los personajes lloran —y hay varias lágrimas que se derraman en la película— se produce un quiebre o una desazón afectiva, momentos que Bogdanovich sabiamente equilibra con la mirada sarcástica que propicia en el desarrollo del film. Una vez conocida la muerte de Sam, el León, los jóvenes Sonny y Duane cruzaban sus miradas y no entendían la situación. Pero comprendían el anuncio del inminente vacío expresado por su consejero en la mítica escena previa en el lago. En *Texasville*, el llanto tiene relación con la suspensión del tiempo de la historia y de los mismos personajes, destinados a una convivencia eterna en Annarene. Casi en el final, Duane llega a su casa después de otra de sus maratones sexuales y se encuentra con Karla. Bogdanovich filma la escena al estilo clásico: Duane mira a Karla, le dice "quisiera" y ella cierra la puerta de la habitación. El plano siguiente muestra a Duane abriendo la ventana y observando a sus hijos. "Un encuentro sexual, sólo eso", dice Karla. Semejante momento de *Texasville* agrupa las escasas expectativas de Annarene y de sus personajes en resolver sus conflictos. Tal vez el mismo pueblo actúe como núcleo dramático en *Texasville*. Un espacio físico limitado que conoce cada uno de los pasos de sus habitantes: los encuentros, las peleas, disputas, secretos y hasta los mínimos movimientos quedan expuestos por la mirada diseccionadora de Bogdanovich. No hay rincón que desconozcamos en Annarene. "Voy a iniciarle juicio al pueblo", dice Sonny, un poco resumiendo las modificaciones entre el viejo y el nuevo lugar, centralizando el pesimismo que fluctúa en cada una de las imágenes de *Texasville*.

Tabla Bogdanovich

		GJC
	1968 *Targets* (Míralos morir)	9
	1971 *The Last Picture Show* (La última película)	10
	1971 *Directed by John Ford* (documental) (•)	
	1972 *What's Up, Doc?* (¿Qué pasa doctor?)	6
(*)	1973 *Paper Moon* (Luna de papel)	7
	1974 *Daisy Miller* (Daisy Miller)	4
	1975 *At Long Last Love* (Al fin llegó el amor)	
(*)	1976 *Nickelodeon* (¿Qué pasa director?)	6
	1979 *Saint Jack* (•)	
(*)	1982 *They All Laughed* (Todos rieron)	9
(*)	1985 *Mask* (Máscara)	8
(*)	1988 *Illegally Yours* (Ilegalmente tuyo)	5
(*)	1990 *Texasville*	9
	1992 *Noises Off* (•)	

(*) Disponible en video

El Centenario. El pueblo está por cumplir cien años y los personajes preparan el festejo. Bogdanovich filma sólo algunos momentos de los tres días de fiesta, descartando cualquier intento de adicción sentimental. Jacy y Duane están mostrados como estúpidos Adán y Eva. Una maqueta rememora el Annarene de un siglo atrás en un brevísimo plano para que imaginemos el momento del nacimiento. Escenas de rodeos que acaban mal, aplausos para el personaje más viejo del lugar y los 50 rozando la estética kitsch cuando transcurre el desfile. Por su lado, los nuevos hijos de Annarene rompen con la tradición de la "fachada" centenaria y arrojan huevos a la celebración. En estos instantes de *Texasville*, Bogdanovich confirma su descreimiento hacia cualquier complicidad conmiserativa. La película no necesita raccontos explicativos, ni miserables añoranzas que recuerden un tiempo anterior. Solamente, y en unos pocos segundos, Bogdanovich muestra un retrato de Sam y el pequeño Billy como dos escuetas pinceladas que nos trasladan a *The Last Picture Show*.
Resulta notable que *Texasville* pueda verse como film independiente, necesitándose la visión de su antecesora como refuerzo a la parábola propuesta por el realizador. Bogdanovich nos ofrece *Texasville* como un ajuste de cuentas con su pasado, recordando el valor de aquellos años anteriores, pero, al mismo tiempo, mostrando una ambigua solidaridad con los días que corren en la nueva Annarene. Nos está diciendo, y se manifiesta en cada uno de los rostros demacrados de los personajes de su película, que no existe otro camino a recorrer distinto de *Texasville*. En una actualidad carente de ideas y necesitada de remakes, un film como *Texasville* suena extraño, casi solitario. Como otros de Bogdanovich, también inubicable.

Dos comienzos, dos finales. La parábola de Bogdanovich que se cierra en *Texasville* devuelve al director a sus mejores tiempos: con una absoluta capacidad narrativa, certificada por el invalorable compromiso del realizador con su material. Ahí están los principios y los desenlaces de ambos films. *The Last Picture Show* muestra a Duane y Sonny escuchando música country mientras llegan al lugar donde vive Sam y escuchan la radio que anuncia algunas medidas que tomaría el presidente Truman sobre la guerra de Corea. El mortuorio final entregaba el cierre del único cine con la proyección de *Río Bravo*, la muerte de Billy y una breve panorámica con la cámara sobre el pueblo vacío. Ejemplificando el poder observador de Bogdanovich, *Texasville* empieza con otro recorrido de la cámara por Annarene, todavía sin personajes, para que inmediatamente otra radio comente algunos de los logros del presidente Reagan. El único personaje de *Texasville* que está a punto de morir es Sonny, quien al final imagina la vuelta al pasado y el sonido típico de la proyección de una película, ahora subido a unas gradas que actúan de falso espacio de representación. Casi todos los personajes acuden en su ayuda, los viejos y los nuevos, la anterior y la actual generación. A Sonny lo salvan, Jacy estalla en lágrimas, las miradas acusan dolor y los nuevos hijos de Annarene se preguntan qué le ocurre al tío cinéfilo. Y se van a desayunar.
Estupendas simetrías que abren las dos películas. La muerte física, accidental, inmodificable y natural en blanco y negro. La muerte falseada, presente, eludida y mediatizada en *Texasville*. ¿Qué comienzo y qué final son más terribles? ■

Gustavo J. Castagna

Los compañeros
I compagni

Italia-Francia, 1963, dirigida por Mario Monicelli, con Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Bernard Blier, Folco Lulli y Annie Girardot.

—Disculpe, ¿qué pueblo es éste?
—Un pueblo de mierda.
—Papá, no sea ignorante; así, con un forastero. Es Torino, escala Porta Susa.

Este diálogo, por cierto antológico e inolvidable, que se comenzó a comentar en los primeros meses del 64 y que se festejaba por su acertada espontaneidad, tiene lugar a los 25 minutos del inicio de *Los compañeros*, este magistral film de Mario Monicelli en el que podemos reconocer toda una línea del cine italiano, inscripta en un concepto muy amplio de "commedia", que ponía en primer plano los grandes problemas de la sociedad.
Los parlamentos transcriptos anteriormente se juegan en una accidentada noche, luego de una serie de hechos vividos por los obreros de una fábrica de Turín, a fines del siglo pasado, cuando la burguesía iba ganando lugares en las filas del poder y el crecimiento del proletariado urbano estaba definido por un salario miserable, fruto de catorce horas fustigantes de trabajo en condiciones insalubres y de permanente riesgo.
Por un instante nos paramos en este punto del relato y rebobinamos, como ciertamente el video lo permite. Y volvemos al comienzo del film: imágenes fijas de la ciudad, fotos de los diferentes personajes que iremos conociendo —y queriendo en muchos casos— a lo largo de esta historia, planos del interior de esa fábrica textil, gran escenario de este film sobre las injusticias colectivas. Y un canto popular, una marcha de lucha, que nos llega con las fuerzas y bríos de un *crescendo* y que funciona como un auténtico leitmotiv en este film de gran inspiración neorrealista, por el carácter de su temática, y que nos hace escuchar las voces de algunos de los films admirados por su director: *Tiempos modernos* de Chaplin, *Para nosotros la libertad* de René Clair, *Paisá* y *Viva la Italia* de Roberto Rossellini, *Milagro en Milán* de De Sica.
Luego de los títulos de presentación, cuyo canto remite al sentido coral del film, el narrador nos ubica en el interior de una humilde casa. Son las 5.30 hs., aún no ha amanecido, el frío lo paraliza todo y un niño-adolescente, que no conoce las letras de su alfabeto, se dispone a dejar su casa, junto con su hermana, camino a la fábrica. La misma melodía de los créditos ahora nos llega a través de una armónica que acentúa una permanente, aunque esperanzada, nota de tristeza.
De los personajes de esta familia mostrados en este recorte inicial, pasamos al conjunto de obreros que llegan a la fábrica. Un reloj, que se mostrará insistente en el transcurso de esas catorce horas de fatigante y prepotente rutina, nos indica que son las 6. El silbato de entrada e inmediatamente una continua sucesión de planos cortos, rápidos, a manera casi documental, testimonian las diferentes fases del trabajo. Un plano del jefe de sección que mira triunfante desde un lugar más alto: sobre su figura, un fundido, para marcar que otras tantas horas han pasado.
En esa primera tarde, que Mario Monicelli diseña como obertura del film, un trágico hecho los llevará, más allá de una colecta ocasional, a la necesidad de una respuesta de otro tipo. En principio surgirá la idea de conversar con la parte patronal, con el señor ingeniero, para pedir una hora menos y así evitar accidentes. Luego, ante la negativa, se pensará en un tipo de protesta que, lamentablemente, tendrá un chivo expiatorio y multa para el resto.
Y así volvemos a la situación inicial. Luego de ciertos enfrentamientos y de algunas disculpas ante tantas inexperiencias, en un cruce de calle, un forastero que viaja en un tren se asoma desde una pequeña puerta, la cierra ante proyectiles de nieve y hace aquella azarosa pregunta. El recién llegado es el profesor Sinigaglia, un hombre formado en el ideario de los socialistas románticos, que se presenta con un raído atuendo doctoral y una pequeña valija. Su labor será la de lograr una concepción más organizada de la lucha obrera y el perfil de época nos remite a la narrativa de Dickens, Victor Hugo y Edmondo D'Amicis.
A partir de este instante, la historia de *Los compañeros* se mueve en el espacio de una dialéctica entre la preparación de una huelga y las presiones de la patronal. Y también jugarán allí los pequeños lugares de la vida íntima de cada uno de sus protagonistas, los queribles Omero, Pautasso y su hija Adele, Cesarina, Martinetti, Antonio y muchos más. Y al mismo tiempo, el humor y la tragedia respiran a cada instante, en este film que si bien fue premiado en el Festival de Mar del Plata del 64 y en México un año antes, fue sin embargo mal recibido por los críticos de *Primera Plana* en nuestro país.
Para la realización de *Los compañeros*, Monicelli, que había logrado cierto reconocimiento con *Los desconocidos de siempre* del 58 y *La gran guerra* del 59, recurrió a la literatura de corte social del siglo pasado, a crónicas de la época, al D. H. Lawrence de *Hijos y amantes* y por sobre todo entrevistó a viejos militantes socialistas del Piamonte. Sin embargo, *no* le interesaba en absoluto una *película de época*, una *reconstrucción tal como entonces*, sino proyectar en esos primeros 60 "ese espíritu de lucha que había caracterizado a aquellas primeras huelgas en los días de la Revolución Industrial", como declaró a la prensa antes del estreno. Por otra parte, su director de fotografía, Giuseppe Rotunno, quien había debutado en *Senso* de Visconti luego de la muerte de Aldo, su entonces iluminador, expresó que el film debía ofrecer cierto clima "de improvisación, a la manera de ciertas fotos periodísticas y en nada parecerse a daguerrotipos".
En este momento de nuestra historia, en que la clase asalariada no tiene quien la represente, ni mucho menos quien la defienda, ver *Los compañeros* permite un restablecimiento de cierta esperanza con respecto a su dignidad y su justicia. En este film —en el que al igual que muchas obras del cine peninsular, de directores como Petri, Montaldo, Bertolucci, Scola, De Sica, entre otros— un hecho social y político particular trasciende sus propios límites de tiempo y espacio y se proyecta hacia lo universal.
Cuando su estreno, *Los compañeros* estuvo nominada por la Academia en el rubro mejor guión original. Pero como suele ocurrir en muchas entregas anuales, ciertas omisiones se pueden leer como burla, más aun si tenemos en cuenta que un diario norteamericano calificó al film como "muy politizado en las izquierdas". En la ceremonia del 64, el Oscar en este rubro correspondió a la intrascendente comedia de Ralph Nelson, *Papá Ganso*, con Cary Grant —su última actuación en cine— y Leslie Caron.
Ahora con esta edición en video, que ciertamente sabrán admirar muchos, pese a ciertos defectos de la copia (se trata de la única existente en el país), *Los compañeros* de Mario Monicelli puede llegar a lograr finalmente su justa reivindicación. ■

Emilio Bellon

Bugsy

EE.UU., 1991, dirigida por Barry Levinson, con Warren Beatty, Annette Bening, Harvey Keitel, Elliott Gould y Ben Kingsley.

Uno debería decir que *Bugsy* no está tan mal, después de todo. Incluso, viniendo del realizador de *Rain Man*, podría haberse esperado algo mucho peor. La vida del gangster que inventó Las Vegas, según la óptica de Levinson, resulta un producto prolijo. Sólo que detrás de su pulcra superficie no hay mucho más que dos horas de tolerable tedio.

El film de Levinson no comete errores, porque tampoco arriesga. Y, en este sentido, la prolijidad de su caligrafía se convierte en un estorbo al intentar capturar la personalidad vehemente y contradictoria del fundador de la ciudad-casino. Sus mayores logros se concentran en los violentos arranques de furia del protagonista, incapaz de tolerar que lo contradigan. En esos momentos (el asesinato de un subalterno que le roba, la humillación a un pequeño gangster de Los Angeles, la golpiza a un socio que se refirió a su amante con palabras poco amables), Benjamin "Bugsy" Siegel es temible porque se vuelve impredecible. Sin embargo, cada vez que Levinson debe resolver una escena dramáticamente, evidenciando el costado humano del gangster, recurre al tono de comedia o a efectismos de montaje: Bugsy vendiendo sus acciones del hotel Flamingo en los lugares más impensados, mientras el martillo del rematador se intercala para indicar la sistemática liquidación de sus bienes. O, por ejemplo, las discusiones entre el gangster y su amante, Virginia Hill: ¿por qué, en vez de pelearse normalmente, se la pasan yendo y viniendo por toda la casa, dando portazo tras portazo, mientras gritan a voz en cuello? En Levinson, las escenas dramáticas no aumentan su tensión interna hasta alcanzar un clímax, sino que acumulan situaciones hasta resolverse por saturación. Tal vez el vodevilesco cumpleaños de la hija de Bugsy constituya la espectacularización de este procedimiento: mientras intenta convencer a sus socios de las ventajas de construir un hotel en medio del desierto, Bugsy —disfrazado de cocinero— hace fugaces escapadas a la cocina tratando de calmar a su mujer (indignada por la intromisión de los amigotes), o se desliza hasta el comedor para hacer demagógicas promesas a la niña que espera impaciente, y hasta le queda tiempo para atender informes telefónicos sobre las actividades de su amante. Todo esto simultáneamente. Un verdadero tour de force. La escena concluye —un poco grotescamente— sobre un plano de Bugsy, todavía con su gorro de cocinero puesto, solo y abatido frente a la torta, al tiempo que se consume la última velita y uno supone que estará pensando cosas del tipo de "Dios, ¿qué he hecho de mi vida?" o "Tal vez deba pasar más tiempo con mi familia".

Para Steve Vineberg (de la revista *Film Quarterly*), Beatty alcanza en esta escena su mejor actuación en años, combinando lo conmovedor y lo hilarante. Sobre todo por la cantidad de bolas que, como malabarista, mantiene en el aire: "Ben el don Juan y Ben el estúpido amante despechado, Ben el enceguecido poderoso con un costado patológicamente violento y Ben el soñador, Ben el jugador atrevido y Ben el romántico empedernido". En realidad, lo que la escena evidencia es el truco de Levinson. En el pequeño deslizamiento del psicótico descontrolado al simpático rufián, está la trampa. Sin duda, la personalidad de Bugsy es fascinante; pero, en todo caso, el interés residía en problematizar su carácter esquizofrénico. Beatty sutura, lima aristas, suaviza los choques y, cuando intenta plantearlos, cae en un grotesco involuntario. No construye un personaje porque no construye su conflicto: no se trata de un sujeto con varias personalidades sino de varios sujetos que conviven en una misma persona.

Sin duda, el afiche de promoción del film conocía ese truco: "glamour". ¿Qué es lo que seduce al espectador norteamericano medio? Los triunfadores. En efecto, el sueño americano es llegar a ser famoso. Hacia ese centro dorado convergen gangsters, actores, políticos y deportistas; y no es raro que una misma persona sea todo eso a la vez o sucesivamente, ya que las actividades son sólo instrumentos en el camino a la gloria. En el film, Meyer Lansky, filosofa sobre su amigo Bugsy: "Ben no tiene respeto por el dinero". Y es cierto, el dinero sólo le importa para conseguir poder; por eso, cuando su poder declina, Bugsy rechaza la plata que su amante le ofrece para pagar las deudas y acepta el fatal veredicto de la mafia. Seductor nato, impulsivo, prepotente, bastante psicótico, completamente narcisista, Benjamin "Bugsy" Siegel encarna al prototipo del self-made man. Lo obsesiona alcanzar alguna (cualquiera) de las formas de la Trascendencia, es decir, del Triunfo. Amigo de actores famosos, con veleidades de star él mismo, quería conseguir un título de nobleza o asesinar a Mussolini. Se trata de ser alguien, no importa de qué manera. Bugsy se sabe un elegido y la epifánica escena en medio del desierto de Nevada, cuando lo asalta la revelación del más grande negocio de su vida, parece confirmarlo. Consigue todo lo que quiere porque lo anima la pasión de construir algo y porque, se dice, Bugsy es un soñador.

Curioso concepto de lo edificante y curiosa forma de poesía; lo cierto es que a la cinematografía norteamericana —más que a ninguna otra— siempre la fascinaron estas biografías de personajes ambiguos y contradictorios. Pero, ¿qué es lo que tiene de fascinante la vida de un delincuente como Benjamin Siegel? De nuevo, en el afiche de promoción está la clave: "El glamour era un disfraz". Es obvio que hay que leer la frase en su reverso: no es el glamour lo que encubre al hombre violento. No. Ciertamente, se trata de hallar al simpático hombre de mundo apenas disimulado bajo el disfraz del criminal sanguinario: si uno se cuida de no enfurecerlo mencionando el desagradable sobrenombre, seguramente descubrirá a un hombre con honor, romántico, irresistible, vital, apasionado. Un pilluelo encantador. Lógicamente, tal personalidad debía interesar al divino Warren Beatty, entusiasta promotor del proyecto, que supo comprender que la gente va al cine a festejar en secreto aquellas pequeñas transgresiones que todos censurarían en su vida cotidiana.

Para Levinson y su guionista James Toback, Siegel es ante todo un visionario que descubrió el negocio allí donde a nadie se le había ocurrido la posibilidad de exprimir ni un mísero centavo. Luego del fracaso y antes de partir hacia su último encuentro con los mafiosos que habrán de asesinarlo, Bugsy aconseja a su amigo: "No vendas tus acciones del Flamingo; algún día me lo agradecerás". Como en las viejas películas sobre los colonos del lejano Oeste, el film termina rindiendo homenaje al olvidado forjador de la nación.

La prematura muerte del pobre Siegel tronchó la posibilidad de una brillante carrera política. Beatty, en cambio, todavía está a tiempo de convertirse en el futuro presidente de los EE.UU. *Bugsy*, obtuvo diez nominaciones al Oscar.

Uno debería desconfiar de una película nominada para diez Oscar. ■

David Oubiña

Blancanieves y los siete enanitos
Snow White and the Seven Dwarfs

EE.UU., 1937, producida por Walt Disney.

Espejito, espejito... cómo la pifiaste.

Nacida en esa década prodigiosa para el cine fantástico que fueron los años 30 en los Estados Unidos, *Blancanieves y los siete enanos* se viene reestrenando regularmente casi con tanto éxito como *Lo que el viento se llevó* o *Casablanca*. Lo que se dice un clásico popular de esos que parecen tener el secreto de la eterna lozanía. Niñitos de varias generaciones, pues, han disfrutado horrorizados de las instancias de este relato que ha sabido pasar por un inofensivo cuento de hadas desde que los Grimm Brothers lo anotaron en sus *Cuentos infantiles y del hogar*, allá por la primera mitad del siglo XIX. Así, chicos que han sido sistemáticamente "protegidos" de temas considerados impropios o perturbadores, fueron llevados de la manito a ver esta película —de excelente diseño y realización, por cierto— que incluye, entre otras semillas de subversión, dos intentos de filicidio sádicamente premeditados y un entierro prematuro con su correspondiente culto necrófilo. Desde luego, esta producción de Walt Disney llega abrochada con un mensaje lo suficientemente reaccionario como para que los educadores —incluso con la anuencia de Bruno Bettelheim en épocas más recientes— se queden de lo más tranquilos. Antes que la de *Blancanieves y los siete enanos*, ésta es la historia de una reina bellísima a la que se le impone una hija no deseada. Esta (mala) madre sustituta sólo tiene una ambición: ser reina absoluta de la belleza por los siglos de los siglos. Pero la bonita hija putativa crece y el espejito mágico, árbitro supremo, opina que la chica de la piel blanca como la nieve, el cabello de ébano y los labios de carmín, "es más linda que una estrella" y supera a la rutilante reina. Craso error del convencional espejo que prefiere la inocencia confitada a la sugestión de la perversidad. ¿Qué camino le queda a la humillada dama para recuperar su corona? ¿Achicharrarle la cara a la niña con vitriolo? No, ella es más expeditiva y manda a un "fiel servidor" para que la liquide en el bosque, con la expresa recomendación de que le traiga el corazón de su rival. Quiere la mala suerte —de la reina— que el hombre se compadezca y deje libre a Blanca. La soberana recupera su autoestima por un tiempito, hasta que el espejo botón le cuenta que el corazón que trajo el servidor es de un jabalí y que la chica vive más allá de las siete colinas. Decidida a tomar el asunto en sus manos, mediante una poción la bella reina se transforma en una típica vieja bruja y le lleva a su hijastra la Muerte Dormida en una apetitosa manzana. A todo esto, Blancanieves, que vive con los siete enanos del título, ha recibido mil recomendaciones de no abrirle la puerta a extraños. Pero la pierde su corazón compasivo: la horrible bruja se hace la enferma, entra a la casa, le alcanza la manzana, Blanca la mordisquea y se queda como muerta. Avisados por los chismosos animalitos del bosque, los enanos regresan justo a tiempo para perseguir a la bruja que, en su ley hasta el final, intenta aplastarlos con una enorme piedra antes de despeñarse, sobrevolada por un par de buitres... Ah, la insípida Blanca, despertada por el beso del Príncipe, se casará y será feliz.

De modo que Walt Disney, el que no quería morir y a falta de un Mefistófeles con quien pactar eligió ser freezado después del último suspiro, le puso su sello a esta tragedia de la reina que (como Fausto, como Ayesha) sólo deseaba mantenerse lozana para seguir siendo la más bella. Probablemente, el talentoso Walt no se puso a pensar ni por un instante que la leyenda de Blancanieves se metía de lleno en la relación entre madre e hija, particularmente

en la etapa en que la segunda se convierte en mujer y suplanta a la primera.
Además de transcurrir en el decorado atemporal de los miedos infantiles —el bosque peligroso, el castillo aislado, los sótanos donde están los laboratorios de experimentación y las mazmorras— y de referirse al mito de la eterna juventud, *Blancanieves y los siete enanos* toca temas centrales del género fantástico como el del doble (por un lado, la hijastra es el doble más joven de la madrastra; por el otro, la hermosa reina se desdobla en una bruja feísima mediante una poción que, como el doctor Jekyll, ella misma preparó). Aunque Gérard Lenne (*El cine fantástico y sus mitologías*) afirma que el terror está excluido de lo maravilloso —es decir, ese mundo alternativo puramente imaginario de los cuentos de hadas—, hay que reconocer que *Blancanieves...* oscila entre lo terrorífico sin atenuantes —la bruja exigiendo el corazón de la niña, las visiones de la paranoia en el bosque, la bruja conduciendo la barca entre las brumas cual Caronte femenino— y la ñoñez más empalagosa, a cargo de Blanca y los animalitos. En el medio, el extraño equívoco que se produce en la relación con los enanos —el freakismo presente—, evidentemente muertos por la princesita que alterna el trato maternal y los ¿inocentes? coqueteos. Ya en el terreno de la más abierta necrofilia, hay que ver a los enanos depositando ofrendas florales en la caja de cristal donde reposa el cadáver que no se animaron a enterrar...
Ah, si el espíritu del espejo no se hubiera equivocado tan grosamente, la reina bruja, dignísima hermana de las Barbara Steele, Kim Novak, Veronica Lake, Diana Ladd, Anjelica Huston y otras hechiceras, seguiría siendo la más bella en este territorio de lo sobrenatural. Pero el espejo prefirió a la sosa e insustancial Blancanieves, dándole a Disney la oportunidad pintada de premiar a las niñas buenas y hacendosas con el matrimonio. Y sobre todo de castigar a las villanas antimadres, que le dieron al ahora hibernado creador la coartada para dejar aflorar sus aspectos siniestros en escenas tan crueles y truculentas como la de la reina que patea el jarro que trató de alcanzar, a través de las rejas, un prisionero ahora convertido en esqueleto, gritándole entre risotadas: "Bebe, estúpido". ■

Moira Soto

El killer
The Killer

Hong Kong, 1992, dirigida por John Woo, con Chow Yun-Fat y Sally Yeh.

No hay tiempo de más, no hay tiempo de más. Una hora es fatal. Un minuto, igual.

Allá por los 70, las acrobacias marciales de Bruce Lee saltaron al mercado norteamericano, para catapultarse de allí al mundo entero. Detrás vinieron incontables secuelas, que ayudaron a engordar a la frenética industria cinematográfica de Hong Kong —actualmente tercer productor mundial— gracias a esta variante *aggiornata* de las viejas películas de espadachines, con coreografías diseñadas por algún Busby Berkeley de ojos rasgados. Género hipercodificado a base de *clichés*, producción en serie, un público cautivo, enormes ganancias: la economía cerrándole el paso a la estética. Asunto terminado. A menos que se procese la fórmula hasta su límite último, hasta su grado de saturación, allí donde, de tan concentrada, deja de ser lo que era para convertirse en otra cosa. Esa otra cosa es *El killer*, que pegó fuerte en varios festivales internacionales —como otros films del mismo origen—, mientras que aquí debió conformarse con un par de subrepticias semanas en cartel (una suerte no tan indigna si se piensa que es la misma que corrieron los films de Pupi Avati, Nanni Moretti, Kathryn Bigelow, además de *Henry*, *La carne* y *El rey de Nueva York*, para nombrar sólo algunas joyas recientes).
Hay infinitas formas de locura. A juzgar por *El killer*, la de su *factotum* John Woo debe ser una de las más sanas. Un asesino a sueldo buenmocísimo, que padece el virus de la melancolía y se anda preguntando sobre la existencia de Dios, equivoca el disparo en medio de la orgía de sangre y fuego que él mismo ha desatado, con tanta mala suerte que deja ciega a una hermosa chinita, cantante de orientales blusitos en un *cabarute* cantonés. Atormentado por un sentimiento de culpa que haría palidecer al Jesús de *La última tentación de Cristo*, el killer —que no ve la hora de largar el laburo— decide aceptar una última misión... para poder pagar la operación que devuelva la vista a la pobrecita.
¿Quién se anima, en medio de la infección de sentido común que se propaga por el cine (el mundo) de hoy, a imaginar siquiera una historia como ésta? ¿Almodóvar? Quizá, pero bajo una condición: no creer en ella, presuponerla ridícula para recién después evocar nostálgicamente ese sentimiento perdido. Almodóvar es el último tic de la civilización, el nostálgico de la barbarie. John Woo es un bárbaro, un hijo de la periferia, descubriendo el cine en el culo del mundo.
El killer no sufre de tics, sino de traumas. Los de un superpoblado Estado-isla que hasta ayer fue semicolonia británica y que mañana, en 1999, pasará a ser semicolonia de China Popular. El Hong Kong de *El killer* es una sensación de asfixia, un lapso con vencimiento fijo y mal pronóstico, una urgencia con los huevos en la garganta, un apocalipsis a la vuelta de la esquina.
Ni pasado ni futuro, ni tradición ni cultura: sólo el instante presente, ahora, YA.
En *El killer* todo es desesperación, fiebre, paroxismo. La escena inicial, con el protagonista meditando en una iglesia de paredes más blancas que la Navidad, con blancas palomitas revoloteando por doquier, entre un mar de cirios ardiendo y la cámara que no deja de dar vueltas en derredor, presenta los dioses hogareños de Mr. Woo: el exceso, la acumulación, la hipérbole.
Cargada de cinefilia, *El killer* no evoca el cine de gangsters, las western-óperas de Leone, los melodramas furiosos de Sam Fuller, el melodrama a secas de Douglas Sirk o el delirante final de *Duelo al sol*. *El killer es* ese cine, repuesto otra vez como la primera vez. Como la última vez.
Contracara desaforada de la *qualité* prolijita de Zhang Yimou, John Woo no hace cine de culto, no filma películas para un público de festivales ni para los cines de Recoleta. Es un primitivo que recuerda a Cassavetes, Glauber Rocha, Armando Bo, Favio y otros locos lindos del cine. *El killer* es la zona ciega de la razón pragmática, la pasión ciega contándose a sí misma, exasperada. ■

Horacio Bernades

Las buenas, las malas y las feas

	Flavia	Quintín	Noriega	Castagna	Ricagno	Russo	Ravaschino	Bernades	Tarruella	Bellon
Acero azul (R. Bradbury) Aranjuez				6		6				
Acero para matar (J. Kagan) LK-Tel		6		6						
American me (E. J. Olmos) AVH		8	7	7	7		7	8		
Atlantis (L. Besson) AVH	8				7					
Bajo la misma sangre (S. Penn) LK-Tel	9	8	9	8						
Danzón (M. Novaro) Lucian	7		8	5	8				6	8
Doble de cuerpo (B. De Palma) LK-Tel	9	9	7	7	9	6	9	9	9	8
Dos cabalgan juntos (J. Ford) Aranjuez	10	10		9		7		8	9	
El killer (J. Woo) Transeuropa	5	5	4	4	7	5		8		
El padre de la novia (C. Shyer) Gatividéo			3		3					2
El puente (S. Macartney) Gatividéo	6									8
El rostro impenetrable (M. Brando) High Quality	9	7	7	8		8	7		7	7
Héroes de barro (R. Rossen) Aranjuez		4	4						2	
Infierno rojo (W. Hill) LK-Tel		5	6	5	4	5	5	4		
Invasión felina (J. Mc Person) AVH			4	4						
La bomba del rock'n roll (F. Tashlin) Renacimiento	9	9		9						
La carne (M. Ferreri) AVH	9	9	9	9	9	8	5	9		8
La conquista del paraíso (E. Subiela) Cobi	8	7		7		8		7		7
La corte marcial de B. M. (O. Preminger) Aranjuez			4						2	
La gente detrás de las paredes (W. Craven) AVH	7	7	4	4	8		3			4
La mujer marcada (L. Bacon) Colleccion	10	8	8	10	10	7			7	9
Mentes que brillan (J. Foster) LK-Tel	7	8	6		8					4
Mi primo Vinny (J. Lynn) Gatividéo	6	7	7							
Robocop (P. Verhoeven) LK-Tel		8	8	8	8	7	7	9	3	4
Rosario de muertes (F. Walton) Transeuropa		6		6		8				
Sin salida (R. Donaldson) LK-Tel		7	7	6			7	7	4	3
Tacones lejanos (P. Almodóvar) Transeuropa	9	8		8	8		7	7	8	5
Texasville (P. Bogdanovich) Transmundo	9	9		9						8
Viaje a las estrellas VI (N. Meyer) AVH		5	6							

INTERVISION
PRODUCCIONES S.A

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, Croma 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: – Unidad móvil con cámaras de 3 CCD (configuración estudio), con unidades controladoras de cámara y video cassettera portátil U-Matic High Band SP con Time Code

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

PASEO La Plaza

EL AMANTE CINE

presentan:

Las recomendadas de El Amante:
videos en pantalla grande

Febrero:	*Jueves 4 - 20 hs.:*	*El rata*	*Samuel Fuller*
	Jueves 11 - 20 hs.	*La pasión manda*	*Raoul Walsh*

Sala Julio Cortázar B

Paseo La Plaza Corrientes 1660

VIDEO DEL ESTE

PRESENTA

HITCHCOCK

RENACIMIENTO

MAXIMA CALIDAD EN CLASICOS
PRESENTA

VERTIGO
PSICOSIS
FESTIN DIABOLICO
CUENTAME TU VIDA
QUIEN MATOA HARRY
CUENTOS DE MISTERIO
INTRIGA INTERNACIONAL
LA VENTANA INDISCRETA
EL HOMBRE EQUIVOCADO
MI SECRETO ME CONDENA
BAJO EL SIGNO DE CAPRICORNIO

PROXIMAMENTE

RKV

CINE DE AUTOR

PRESENTA

WES CRAVEN
LA ULTIMA CASA A LA IZQUIERDA

RICHARD LON CRAINE
EL ANGEL PERVERSO GANADORA FESTIVAL DE MONTREAL
CON STING Y DENHOLM ELLIOTT

INGMAR BERGMAN
FANNY Y ALEXANDER NUEVA EDICION ESPECIAL

FEDERICO FELLINI
ENSAYO DE ORQUESTA

COLECCIONE LAS JOYAS DEL CINE

EDITADAS CON UN ESTILO INIMITABLE

RENACIMIENTO - RKV - Video del Este S.A.
L.N. Alem 661 - 3º piso dep. 7-1001 Capital.
Tel.312-4718-Fax 311-2674
Videoteca de la Ciudad-Maipu 971 Capital