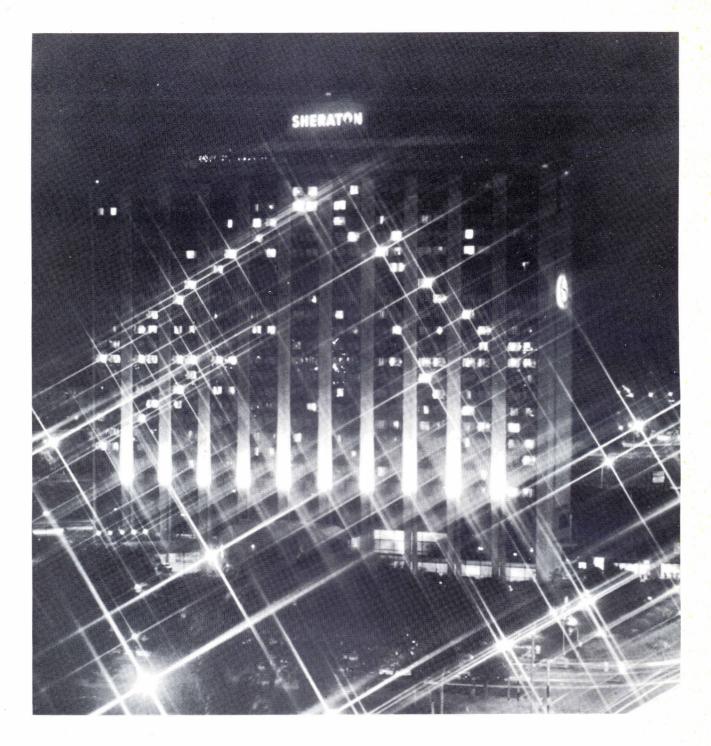
# ELAMANEE Compare the second s

Dossier cine negr Woody Aller Maridos y esposa Jack Nicholso Audrey Hepbur Vacaciones con Hitchcoo Rock / Video / Oficios del cin



# POR NEGOCIOS O PLACER, SHERATON. LA EXCELENCIA HOTELERA.



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.



### *Año II - Nº 12*

### Febrero 1993

El Amante / Cine

Estrenos: Maridos y esposas por Gustavo J. Castagna y Quintín / 2; El pasado no muere por Gustavo Noriega / ¿Quién dijo que todo está perdido? por Alejandro Ricagno / 4; Cuestión de honor por Gustavo Noriega / 6

Nicholson: Perfil por G. Noriega / 8

Teoría del autor hoy por E. Russo / 11

Clásicos: Para atrapar al ladrón guía turística: Flavia De la Fuente / 14

Lecturas por Flavia de la Fuente / 18

**Dossier Cine negro:** 

Introducciones por D.Grilli / H. Campodónico y por Eduardo Russo / 21; Fotos / **26**; Cine negro argentino por Gustavo J. Castagna / 28; 12 clásicos / 30; 6 no americanas / 32; 6

postclásicas / 33; 6 cruces / 34; 50 inéditos / 35

Audrey Hepburn: recuerdos de Emilio Bellon / 36

Cine viejo y cine nuevo: por Tarruella / 38

Dossier oficios del cine: Guión por David Oubiña / 40; Fotografía: Reportaje a Gabriel Figueroa por W. Rippel y L. Weddington / 42; Montaje por E. Russo / 44; Crítica por R. Pagés / 45

Correo por los estimados lectores / 47

El Amante / Video

Ricagno el empleado / 49

Reseñas: Rush / 51; La revolución del

rock / 52; La bomba del rock'n roll / 53; Drácula / 54; Lo bueno, lo malo y lo feo / 55; Nikita y Camino de retorno / 56; Mujer marcada / El soplón / 57; Dr. Caligari / 60

Dorothy Stratten por Quintín / 58

Comentarios breves

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

Agenda / 64



**Directores** 

Eduardo Antin (Quintín) Flavia de la Fuente Gustavo Noriega

### Colaboraron en este número

Gustavo J. Castagna Rodrigo Tarruella David Oubiña Eduardo A. Russo Alejandro Ricagno Emilio Bellon Fernando Santamarina Horacio Bernades Roberto Pagés **Bobby Flores** Jorge García Walter Rippel Laura Weddington

Daniel Grilli

Fernando Santamarina Lucio Schwarzberg Horacio Campodónico Tino y Norma Postel

Ondas de amor y paz Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en Bosnia-Herzegovina Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York Walter Rippel

Cadete enfermo Diego Sasturain

Chivo expiatorio (corrección) Gabriela Ventureira

Diagramación y composición Etc. (Márquez ídolo) Tel.: 961-4288

Asesor diseño: Quique Maya y Fernando Santamarina

Imprenta

Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica:

Proyección. Rivadavia 2134 5º G

Impresión linotronic:

Worksheet. Esmeralda 718 7º F

Distribución

Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital Interior: DISA S. A.

27-6645 / 23-4937

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.

# El triunfo de la palabra

por Gustavo J. Castagna

Abramos el juego. Rain (Juliette Lewis) cumple 21 años y la familia le prepara la fiesta que merece. Ambos se apartan del gentío y el padre comenta: "yo voy a cumplir 55". La esposa le escucha, lo besa y punto. La escena no dura más de treinta segundos. Otro momento de *Maridos y esposas*. A solas en el aula, Gabe (Woody Allen) charla con Rain, quien le explica el origen de su nombre: su madre es lectora de Rilke y trabaja en el Lincoln Center, mientras el padre invierte dinero. Familia cultísima y de mucha plata. Una tercera escena: Jack (Sidney Pollack) y Sally (Judy Davis) en la cocina y luego de la reconciliación, casi al final del film. Jack remata el reencuentro con una frase pseudopsicoanalítica de café: "a veces uno se siente más solo cuando está con alguien". Bah, qué novedad. Estos tres instantes elegidos de *Maridos y esposas* agrupan las

elecciones de Woody Allen para contar la historia y la forma de acercarse a los personajes: a) el primer diálogo citado tal vez sea el único que merece recordarse, simplemente, porque resume los sentimientos de un personaje y sus temores al paso del tiempo. Es el único texto de inmediata comunicación, que no necesita de exposiciones verbales, sustancias intelectuales v psicofármacos a mano.

Es la única expresión colocada en el momento justo para captar la emoción del espectador. Sin embargo, lo dice un personaje menos que secundario y sin ningún peso en la historia. b) El segundo caso resume el punto de vista de Allen y su cercanía hacia los integrantes de la cultura neoyorquina hacia quienes, por más que digan pavadas durante todo el film, la mirada del realizador acusa grados de simpatía y lugar de pertenencia. c) El tercer ejemplo es más grave. Una explicación verbal de una banalidad extrema como otras que se escuchan en Maridos y esposas, que certifica la conjunción de frases conocidas de libros básicos con chistes que nombran a Turgueniev, Tolstoi, Dostoievski, Simone de Beauvoir, Shakespeare, Mahler y Puccini. Más un documental-refrito sobre los espermatozoides. Esta ensalada verbal de Maridos y esposas -en la película casi no hay un descanso visual y los personajes no paran de hablar ni aun cuando prenden un cigarrillo— tal vez no sea la mayor molestia ya que Woody Allen siempre impuso en sus mejores films arrestos

sarcásticos en los momentos de mayor tensión, capacidad humorística desequilibrante y reconocimiento inmediato hacia los personajes y ambientes. Ahí están Hannah y sus hermanas, Crímenes y pecados y Broadway Danny Rose, películas perfectas que mixturan rasgos de comedia y drama de fácil transmisión al espectador. ¿Por qué? Porque en los momentos de mayor seriedad, prevalecía el humor clásico de Allen y la gravedad del asunto se resolvía con apuntes irónicos que se extendían a los rasgos patéticos que — finalmente— configuraban a los personajes de los tres films. Pero no nos vayamos del tema, que los problemas de Maridos y esposas son más importantes.

Allen nunca fue un creador. Lo prueban las visibles influencias que marcan sus películas menos logradas. Pasados Fellini y Bergman (sus peores influencias y sus

peores películas). En Maridos y esposas estamos ante una aparente resurrección del cinéma-vérité y a un falso retorno de la estética del cine americano de los 60, especialmente, centrado en la figura de John Cassavetes. La cámara de Allen nunca estuvo tan inquieta como en *Maridos y esposas* al someterse a un movimiento inútil, plagado de pseudobarridos dignos de un noticiero argentino a la búsqueda de la noticia, y propios de un joven

recién iniciado que decide filmar por primera vez. El cinémavérité concebía su formulación en la importancia que le daba a la improvisación con la cámara y en la búsqueda documental (falsamente documental) sin saber qué se iba a filmar. Allen arma su historia en interiores buscando a los personajes, encuadrando y desencuadrando con impaciencia, utilizando el "zoom" a manera de presentación y jugando con el enfoque y desenfoque para contarnos una historia intimista: transforma su cámara-ojo en un elemento manierista donde se nota la idea previa pensada de antemano, preparada en el guión técnico anterior a la filmación. Movimientos inútiles, como jamás ocurrían en Cassavetes. Una escena de Torrentes de amor, con la cámara ubicada en el juzgado donde se mostraba la separación del matrimonio Gena Rowlands-Seymour Cassel, dejaba ver con sus desplazamientos la figura de la hija, mientras las voces en "off" de los padres ya estaban fuera del campo de la imagen. En Maridos y esposas, lo único que está fuera de nuestra visión es la voz que pregunta durante más de quince



veces a los personajes de la película. El movimiento de la cámara en Cassavetes era narrativo: se buscaba el personaje de la hija porque pasaba a formar el centro de la conversación que ocurría en el lugar. La elección de Allen es inversa: la cámara busca el otro personaje para que responda o continúe la conversación. Esto no solamente es anacrónico, sino que está mal utilizado y aparece absolutamente gratuito en la estructura dramática de Maridos y esposas. Allen elige este criterio formal para esquivar la posibilidad de aburrir con sus monolíticos textos. Pero la pérdida es doble: aburre y marea. Por si fuera poco, reinvierte aquello que dijera Godard ("un travelling es una cuestión moral"), ya que se llega a tanta pedantería formal que un movimiento de cámara de Maridos y esposas cualquiera de la película— es una cuestión banal. Otro de los problemas es la incapacidad de síntesis y la escasa creencia en las posibilidades visuales que propone el cine. No es criticable que Allen filme a sus personajes hablando a cámara o decida registrarlos de manera similar delante de nuestra mirada. El desajuste surge en la redundancia de los textos. Si hay que mostrar la histeria de Sally, el personaje debe exponer diez momentos de histeria y decir igual número de frases para que podamos entenderlo. Si la misma Sally y su esposo Jack tienen problemas sexuales, no alcanza con mostrar la escena de él con la prostituta ni el momento de la falta de concentración de ella en la cama junto a Michael (Liam Neeson), sino que ambos deben explicarlo al final a la voz interrogadora. Si Judy (Mia Farrow) le presenta a Michael a su íntima amiga para simular su propia atracción hacia el hombre, no bastan las miradas de ella, las conversaciones de los dos, ni tampoco la cena preparada a él en una noche de lluvia iluminados con una vela. Nuevamente, Judy y Michael, primero separados y luego juntos, nos deben subrayar sus afectos. Como en ninguna otra película de Woody Allen existe una siniestra desconfianza en la imagen. Maridos y esposas es uno de los puntos más bajos y los

motivos pueden ser variados:

1) Se distrajo de la película y está loco por la china. 2) Se repite a sí mismo y filma demasiado. 3) Se está poniendo viejo y le faltan ideas. Cualquiera de las tres vías son posibles para justificar semejante error.

### Maridos y esposas 2

# El extraño caso del Dr. Woody y Mr. Allen

### por Quintín

Woody Allen podría compararse con un ventrílocuo. El señor Allen y el muñeco Woody. Pero, últimamente, parece haber invertido el truco habitual del oficio. Mientras que lo habitual es que el muñeco diga lo que su dueño reprime, ahora el director hace lo que el actor censura. En *Crímenes* y pecados, el personaje que encarna Woody es un oscuro director de documentales, que desde su pobreza y sus principios filma lo imprescindible y rechaza el mundo del poder, del dinero y de la fama que encarnan el personaje del médico acaudalado y el productor de televisión famoso que se queda con la chica. Mientras que su personaje padece de las limitaciones de la miseria, la timidez y la oscuridad, el millonario Allen, es uno de los directores más poderosos del cine americano, dirige sistemáticamente una película por año y suele casarse con actrices famosas. En Maridos y esposas, su personaje advierte que una relación con su alumna veinteañera no puede sino terminar mal y se queda solo. Simultáneamente, el director vive el famoso romance con su hijastra adolescente. Mientras que el personaje ha exhibido una rigurosa pacatería en lo sexual y nunca ha aparecido un desnudo en un film de Allen, fue justamente la aparición de unas fotos de Sung-Li desnuda lo que desencadenó la tormenta matrimonial con Mia Farrow.

Las dualidades de Allen no se agotan en la relación entre su persona y su personaje. En Maridos y esposas Sam, la novia gimnasta de Sydney Pollack —para mayor escarnio es hija de un policía—, declara en una reunión de intelectuales que cree en los horóscopos, lo que motiva que una de ellos le diga: "mi sirvienta también cree en eso. Te la voy a presentar" y que Pollack esté a punto de golpearla en la escena más violenta de toda la filmografía de Allen. El propio Woody le dice a su amigo, cuando se entera de que anda con la chica:

"¿se te encogió el coeficiente intelectual?". Pero con la misma superficialidad con la que la chica dice que nunca juntaría a un Libra con un Géminis, Woody afirma que los hombres son distintos de las mujeres porque hay muchos espermatozoides para un solo óvulo. La trivialidad con la que se usa la ciencia como coartada contra la astrología se suma a la impostura cultural con la que se caricaturiza la afición de Sam por las dietas para afirmar en otra escena que la literatura de Dostoievski es una comida completa, llena de fibra y de minerales. Mientras que Woody interpreta a un profesor distinguido, los diálogos que su director le asignan revelan a un campeón de la seudocultura.

Los párrafos anteriores caen perfectamente en lo que suele considerarse un sacrilegio: el de juzgar las obras de un artista por su vida privada. Pero si alguien hace una película que protagoniza junto a su mujer y en ella se despedaza a la esposa, mientras que el marido se relaciona con una adolescente y, al mismo tiempo fuera de la pantalla, el matrimonio integrado por las mismas personas se destruye en circunstancias idénticas, no relacionar ambos hechos es una absoluta hipocresía. Porque si un artista no habla de su vida, ¿para qué diablos produce su obra? El mérito y hasta la grandeza de esta película molesta y desprolija se advierte justamente si se la mira en esa clave. Como un ajuste de cuentas y una mirada despojada de toda simpatía por un mundo que es el suyo y del que su situación social, cultural y profesional le impide escapar. Lejos de la supuesta universalidad que hizo su fama y su fortuna y que sólo en sus momentos más inspirados de humor logró rozar, lo conmovedor de este Allen es que, por fin, habla de sí mismo de otra manera, en un tono más casero y más desesperado que en su mejor película (Crímenes y pecados).

Sus actos de ventriloquía y sus fanfarronadas culturosas no resisten la fuerza arrolladora con la que barre con un entorno que es el suyo, en el que reinan la sordidez y la ambición y en el que es inconcebible una manifestación de afecto o de espontaneidad. Por el contrario, esas simulaciones y crueldades funcionan como pruebas de lucidez, como sus observaciones más agudas. La humillación de Sam es la humillación de los que la rodean, Allen incluido. El contraste entre la manera de filmar esa banalidad aterrorizada y mortuoria —que se localiza en interiores sofisticados y vacíos— y la forma de presentar la juventud de la presumida pero vital Juliette Lewis —que aparece al aire libre o en situaciones mágicas como el corte de luz—, marca la elección de Allen y su apuesta imposible: recuperar un lazo con sus sentimientos a través de la figura de la "mujer kamikaze" y la necesidad de huir de su propia

vida a cualquier precio.

Casi no hay chistes en *el film*. No es un chiste tener casi sesenta años y transgredir todo sabiendo que eso tampoco sirve para nada. *Maridos y esposas* es el testimonio desgarrado de un cineasta cuyas tonterías fueron tomadas por las palabras de un oráculo. Sería terrible que esta vez se lo tomara por una broma. Tal vez el arte no sea otra cosa que decir la verdad cuando se está mintiendo, en oposición a tantos productos que mienten cuando dicen la verdad. En *Maridos y esposas*, Allen es un mentiroso que habla en serio. ■

Husbands and Wives (Maridos y esposas). EE.UU., 1992, 105. Dirección y guión: Woody Allen. Producción: Robert Greenhut. Fotografía: Carlo Di Palma. Intérpretes: Woody Allen, Mia Farrow, Judy Davis, Sidney Pollack, Juliette Lewis, Liam Neeson.

El pasado no muere

### Rubio con filtro

James Spader (el rubiecito de Sexo, mentiras y videos) tiene una cualidad de ausencia; está siempre como pensando. Parece que sus personajes no tienen control de la trama; faltaría poco para que se bajen de la pantalla y miren lo que ocurre desde la butaca vecina a la nuestra. Sin embargo, en algún momento —sin hacer ruido hacen cargo y hacen lo que deben hacer. Spader nunca será una estrella; es demasiado lavadito y con cara de bueno pero no lo suficientemente buen mozo. Parece un senador demócrata; no por nada en dos películas hace de político honesto; ésta es una de ellas. Esta película es, por ahora, más una película de Spader que de su director Frost, debutante, aunque productor junto a David Lynch —y realizador de algunos capítulos— de la serie Twin Peaks. El pasado no muere no es el título original pero sí una de las frases repetidas en la película. Hace referencia al peso de las tradiciones en el Sur profundo norteamericano, sede de lo más conservador y racista de ese país. Como en Barrio Chino, la trama se entremezcla con un caso de corrupción en el que se ven perjudicados los dueños de la tierra,

El pasado no muere bordea el nivel de exigencia para una película y se instala más cómodamente en la franja de aceptación de un alquiler de video.

Gustavo Noriega

**Storyville** (El pasado no muere). EE.UU., 1992. **Dirección**: Mark Frost. **Intérpretes**: James Spader, Joanne Whalley-Kilmer, Jason Robards, Piper Laurie y Charlotte Lewis.

¿Quién dijo que todo está perdido?

### La barra de la esquina

Alguna vez habría que hacer un estudio sobre los films que transcurren en un barrio. El cine argentino tiene varios ejemplos, y en el norteamericano, para no ser menos, la barrialización es un fenómeno que adquiere casi siempre la altura de una declaración de principios. Para los norteamericanos, sobre todo los que filman cerca o dentro de las grandes ciudades, la patria chica es siempre la síntesis de todos los vicios y virtudes del Gran País. Una o dos manzanas

de Manhattan Allen Avenue, o las calles con olor a cuccina de la Little Italy via Scorsese construyen geografías urbanas que son a la vez universos personales y pequeños estudios sociológicos de grupos con sus códigos de clases, de raza o simplemente de usos compartidos de un espacio común. El barrio de Queens de ¿Quién dijo...? (Queens Logic en el original, Fito Paez se coló en la traducción) no tiene ni de lejos el prestigio intelectual de Manhattan ni la violencia del Bronx. Es sencillamente un barrio. Es donde los personajes de esta historia siempre han vivido y en donde tal vez vayan a morir. Y como ocurre con las barras en cualquier sitio del mundo, un pequeño cambio hace ajustar la mirada sobre lo que se ha realizado. La pregunta surge entonces: ¿Soy feliz? ¿Es esto lo que esperaba de la vida? Los días previos al casamiento de Ray y Patricia sirven de excusa para la reunion y el replanteo de estos treintañeros, un poco a la manera de Reencuentro de Kasdan, pero con mayor levedad. Steve Rash se apoya en el guión escrito por Tony Spiridakis (quien se crió en Queens e interpreta el personaje del actor del grupo) y se deja seducir por las criaturas que pueblan su film. Porque éste es ante todo un film de personajes más que de situaciones y allí es donde residen su fuerza y sus puntos débiles. Estos últimos se evidencian en ciertas dudas narrativas, y hay alguno que otro bache, pero la verdad que exhala cada uno de estos chicos y chicas, la frangueza con que desfilan por la historia como cualquier pibe o piba de barrio nos hacen creerles y quererlos. Y eso es algo que últimamente no sucede en el cine. Además, todos, absolutamente todos están encantados por hacer el personaje que les toca. Mantegna al frente con su escarbadiente en la boca junto a Linda Fiorentino, la esposa que pega fuerte, Chloe Webb (menos gritona que en Sid y Nancy), el impresionante Malkovich como el gay que no cree en estereotipos, Kevin Bacon, Ken Olin (el de Treinta y pico con las dudas del personaje de la serie pero en versión no yuppie) y las episódicas apariciones de la Gran Jamie Lee Curtis (aqui armada como para Testigo

está igual que siempre pero más. Viendo *Queens Logic* uno ansía al realizador argentino que fuera capaz de contar una historia así de chiquita con los muchachos de acá a la vuelta. Y no necesariamente tendría que ser un tango. ■

Fatal) y Tom Waits, quien, como dice una de sus amigas:

Alejandro Ricagno

Queens Logic (¿Quién dijo que todo está perdido). EE.UU., 1992. Dirección: Steve Rash. Intérpretes: Joe Mantegna, John Malkovich, Jamie Lee Curtis, Tom Waits. Este es

# EL GRAN CINE

La Colección que



Garantiza

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



# Dr. STRANGELOVE

ó: Como aprendí a no preocuparme y amar a LA BOMBA Con PETER SELLERS y GEORGE C. SCOTT



LUCHINO VISCONTI



LENI RIEFENSTAHL

**OLYMPIA** 

Y espere mucho más...

PIDALOS PERSONALMENTE, POR TELEFONO, VIA FAX O POR CORRESPONDENCIA



INFORMESE SIN COMPROMISO SOBRE OTROS VIDEOS DE COLECCION

Calidad digital • Versiones completas • Subtítulos en Castellano





# Unos pocos buenos hombres, una buena mujer y una mala película

por Gustavo Noriega

Rob Reiner, hijo del viejo Carl Reiner, proviene (junto a Billy Crystal, los hermanos Penny y Garry Marshall y Ron Howard) del medio de las comedias de la televisión norteamericana. Esta generación hizo con éxito el salto de la TV al cine, basándose en el trabajo cuidadoso de los diálogos, la alegría de sus personajes y el ambiente placentero. De esta cocina salieron grandes pequeñas películas como Quisiera ser grande, ¡Splash!, Cocoon, Nada en común. Mis

memorias v Mujer bonita. Reiner aportó lo suyo con This is Spinal Tap (sólo visible en video cable), Quiero. decirte que te amo, La princesa prometida y Cuenta conmigo. En algún momento juntó plata junto a Crystal y otros tres amigos y fundó una productora: Castle Rock. Se jugaron la vida con Cuando Harry conoció a Sally que resultó ser el modelo más perfecto de este tipo de películas y una fabulosa fuente de ingresos. Castle Rock se salvó y Reiner pasó a la envidiable posición de

ser productor de las películas que dirige. ¿Para hacer qué? Para hacer *Una cuestión de honor*, la película que Reiner dirigiría si fuera un esclavo de las grandes productoras en vez del hombre libre que se supone que es. Puesto a contar sus propias moneditas, Reiner terminó mas amarrete que el señor Scrooge.

Tom Cruise, hijo del viejo Cruise, apareció como un huracán en 1983, en la encantadora Negocios riesgosos, que representó a la juventud de los ochenta tan bien como El graduado lo había hecho en los sesenta. De ahí en más Tom fue esclavo de su sonrisa y se convirtió en el suspiro de niñas, madres y suegras. La sonrisa lo hizo millonario y lo mató; en Una cuestión de honor está igual que en Negocios riesgosos, sólo que ya no es el momento ni el lugar para los mismos hoyuelos a los costados de la cara, la misma campera universitaria y la misma expresión de pícaro presumido. El personaje de joven que, preso de su simpatía, se niega a crecer sería pintado para él si no fuera que molesta que su carrera sufra de la misma inmovilidad. Tom Cruise, actor, preso de su simpatía, se niega a crecer.

**Demi Moore**, hija del viejo Moore, es la más exitosa de un grupo de actores jóvenes que surgieron a mediados de los 80 conocidos colectivamente como *the brat pack* (Charlie Sheen, Emilio Estevez, Kiefer Sutherland, Rob Lowe, Kevin Bacon y otros). Se consagró en *Ghost* y se hizo famosa por posar desnuda para la tapa de una revista estando de ocho meses de embarazo. Dos cosas la destacan: su voz aguardentosa, reventada y sensual y su presencia

de mujer de personalidad fuerte. En *Una cuestión de honor*, haciendo de una ascendiente abogada de la Marina, impulsiva, severa y concentrada, está muy bien, muy bien. ¡Qué bien está Demi en *Una cuestión de honor*! ¡Qué bien está Demi Moore!

Jack Nicholson, hijo del viejo Nicholson, hace maravillosamente su viejo número de tiemble-todo-aquelque-esté-en-un-radiode-tres-metros. Para más datos ver las próximas páginas.



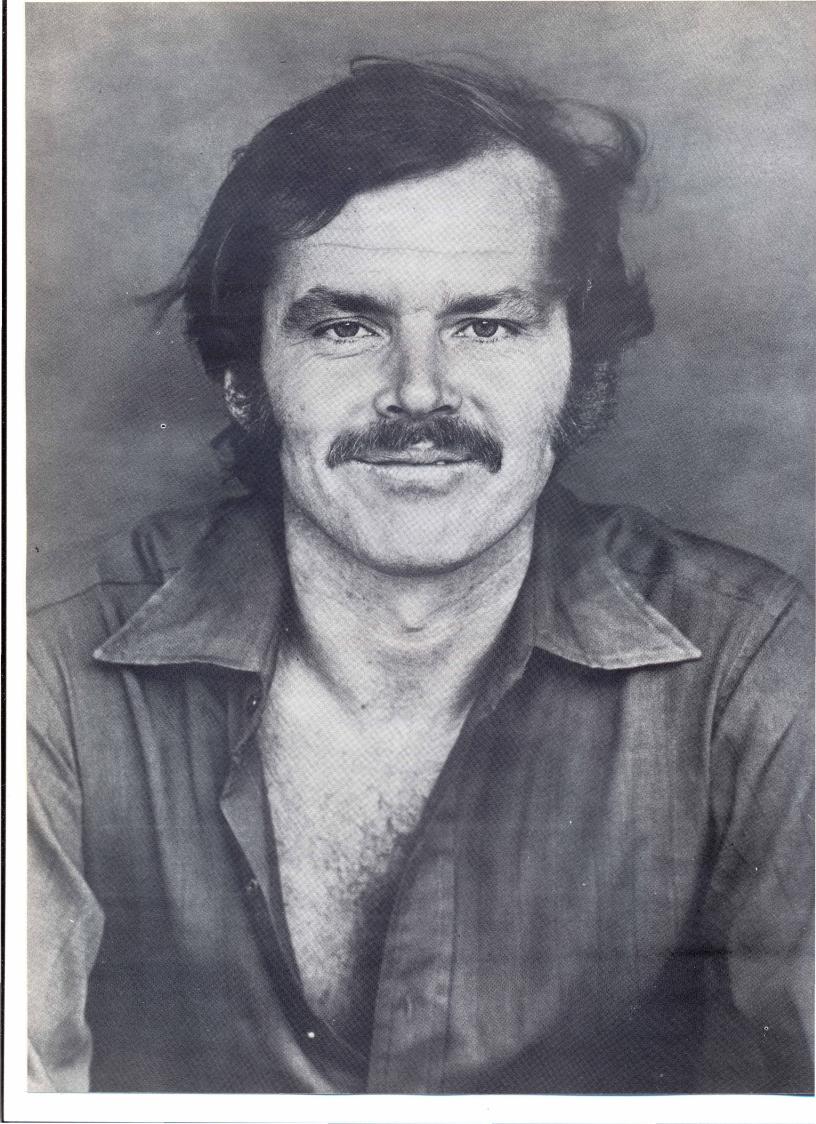
Cuestión de honor es otra película de juicios y, a esta altura, es difícil inventar algo nuevo en un juicio. Acá por lo menos no lo hacen. Se sigue el viejo esquema donde parece que todo está perdido y ¿quién dijo que todo está perdido?, el joven abogado se juega el juicio y su futuro en una jugada riesgosa y entonces... Aciertos aislados: el no romance entre Tom Cruise y Demi Moore, que genera más interés que un eventual revolcón, y un estudio acerca de la ética militar (la de veras) donde lo que parece un triunfo para un civil es derrota para un furibundo marine. Tiene gracia —involuntaria— un párrafo donde se elogia a estos hombres porque ponen la cara y se exponen ante al enemigo. Cuando uno evalúa que lo que hacen es evitar una invasión a los EE.UU. por parte de Cuba, no puede dejar de pensar que la máxima amenaza es un bombardeo de tarjetas de racionamiento sobre la Casa Blanca. Vayan a laburar.

**A Few Good Men** (*Cuestión de honor*). EE.UU., 1992. Dirigida por Rob Reiner con Tom Cruise, Demi Moore, Jack Nicholson, Kevin Pollack, Kevin Bacon y Kiefer Sutherland.

# La piñata de El Amante

Queremos saber su opinión sobre la revista. Conteste en esta o en otra hoja y enviéla a Esmeralda 779 6º A, (1007) Capital. De entre todas las respuestas recibidas hasta el 5 de abril se sortearán tres videos de nuestra magnífica colección.

1) ¿Qué opina de la r	1) ¿Qué opina de la revista?				
2) Desarrolle y clasif	sarrolle y clasifique de 1 a 10 los siguientes items (aunque ponga nota baja participa en el sorteo).  a) presentación general				
-,					
	g) profundidad				
3) ¿Considera que va	sarrolle y clasifique de 1 a 10 los siguientes items (aunque ponga nota baja participa en el sorteo).  a) presentación general				
k					
4) ¿Considera que val pintura, etc.)?	e la pena agregar comentarios sobre otras artes cuando se relacionen con el cine (literatura,				
5) ¿Qué modificaría,	agregaría o sacaría?				
6) Sugiera temas na	ra dossiers (géneros, directores, actores, lo que se le ocurra)				
par	a dossiers (generos, directores, actores, to que se le ocurra).				
••••••					
7) ¿Qué es lo que má	s le molesta de la revista?				
0) 0 4 1					
8) ¿Qué es lo que má	s le gusta de la revista? (Si es que le gusta algo.)				
Nombro v apollida					
Ogunación					



# Jack el destripador

### por Gustavo Noriega

Hay cuatro Nicholson, dos corresponden al pasado y dos coexisten en el presente.

Los del pasado se refieren a las etapas de la carrera de Nicholson en Hollywood: el aspirante a actor y el triunfador. Los dos del presente son consecuencia de ese éxito: la estrella y el actor "de vuelta".

Jack quiere ser actor. Cuando uno quiere recordar cuál es la primera película que vio de Nicholson, espontáneamente salta el nombre de *Atrapado sin salida*. Uno piensa un poco y, haciendo algunas cuentas, comprende que *Barrio Chino* es anterior. Pero no —exclama cuando recuerda épocas de pelo largo, suciedad y rebelión—, ¡la primera vez fue el abogado de *Busco mi destino*!

Pues bien, antes de aquella mítica película hippie de Dennis Hopper, Nicholson había filmado nada menos que 15 (quince) películas. Como tercerón, como segundón y como protagonista. Muchas de ellas eran las películas de terror de Roger Corman, filmadas en una semana, o menos. Otras eran westerns de Monte Hellman o aquellas viejas películas de motociclistas rebeldes que se habían iniciado con James Dean y se habían actualizado con alusiones a la droga. Es que Jack quería ser actor. Y tanto quería ser actor que a los diecisiete años se había ido a vivir a Hollywood y había aceptado el primer trabajo que le ofrecieron. Era en la MGM y consistía en contestar la correspondencia de Tom y Jerry.

Jack se convierte en un actor. A los treinta y dos años y con quince películas encima, un actor se encuentra en una posición intermedia. Seguirá metido en la industria sin necesidad de tener que trabajar de mozo en un restaurante de Los Angeles para sobrevivir pero evidentemente nunca será un grande (Oscars, protagónicos importantes, mansión en Beverly Hills). A menos que sea amigo de Dennis Hopper y éste esté a punto de hacer la película indicada en el momento indicado: Busco mi destino, película insigne de una época, road movie psicodélico, trip lisérgico y pionera en la inclusión de temas rockeros ajenos a la trama para ilustrar las imágenes. Eran los 60: sexo, drogas, rock'n roll y motos.

Pero también era la industria. Y la industria hizo números: una película de 375.000 dólares recauda 8 millones. (La escena más cara es aquella que reúne a Fonda, Hopper y Nicholson junto a una fogata: el precio de pagar los ciento cinco porros mexicanos que consumieron los tres actores.) Hopper estaba muy dado vuelta como para ser confiable (lo mostró en su siguiente película *La última película*). Peter Fonda no pasaba de ser el rebelde de los Anchorena de Hollywood. Todas las miradas apuntaron a Nicholson. Y el futuro gordo respondió. De esta época vienen sus actuaciones memorables en: *Mi vida es mi vida*, *Conocimiento carnal*, *Barrio Chino* y su consagración definitiva, su salto al estrellato: *Atrapado sin salida*. Algunas escenas de esta época muestran una marca de agua

de su carrera: el personaje con un enojo violento, contenido pero mal disimulado, que frunce sus labios con fuerza y silabea la conversación. Así es la discusión con la camarera en Mi vida es mi vida, los diálogos mordaces con la policía en Barrio Chino y el enfrentamiento feroz con la enfermera Ratched (Louise Fletcher) de Atrapado sin salida En cada una de estas ocasiones Nicholson sufre un desajuste violento con la autoridad; una parte de él estrangularía gustosamente a su oponente (y a Ratched la acogota sin matarla) y otra parte tira de las riendas y sujeta el potro bravío. El resultado de este enfrentamiento se refleja en su rostro tenso y falsamente calmo, en sus peculiares cejas que se enarcan y se encuentran muy arriba, como dos nazis frente a frente saludándose. El rostro de Nicholson cuando se enoja causa pavor. (Veinte años después, en *Una cuestión de honor* sus diálogos con Tom Cruise mantendrán la misma cualidad intimidatoria.) Finalmente, en la película de Forman, la tensión estallaría y su personaje McMurphy pondría patas para arriba la institución generando alegría y subversión. McMurphy pagaría el estallido con una lobotomía, Nicholson conocería a partir de ahora el estrellato.

Jack Star. A veces, la estrella Jack Nicholson es uno de los peores actores posibles. Sobreactuado, desenfrenado, transmite su histeria al resto de la película, opacando al resto del elenco, dejando la historia en un segundo plano. Las cejas dejan de ser señales sugerentes para dibujar jeroglíficos frenéticos en su frente. Jack, la estrella, hace lo que se le da la gana y eso no siempre es bueno para el cine. Ejemplos: en 1979 dirige su segunda película, Con la soga al cuello. Podría haber sido un western simpático (están muy bien Mary Steenburgen, Christopher Lloyd y, en un pequeño papel, el magistral John Belushi, debutando en el cine) pero la actuación de Nicholson es tan desaforada que pasa del grotesco como género al grotesco como adjetivo. Esto sería sólo el comienzo. En 1980 Kubrick decide hacer con el terror lo que 2001 había representado para la ciencia ficción. Filma el libro de Stephen King The Shining. Es la historia de un escritor que consigue trabajo como cuidador en un hotel de las montañas que cierra sus puertas durante el invierno. Jack Torrance, el cuidador, queda encerrado durante los meses de nieve junto a su mujer y su pequeño hijo; la locura lo va ganando. Un buen papel para Jack el actor pero no para Jack Star. La enajenación de Torrance no crece con el encierro; empieza loco y explota después. La entrevista inicial donde le dan el trabajo muestra a un tipo tan desequilibrado que uno no le daría el cuidado de la casucha del perro por un fin de semana.

Ahora que este personaje existe, los papeles son pensados en función de él. Así pasan *Las brujas de Eastwick* y la apoteosis, la puesta al límite de Jack Star: el Guasón de *Batman*, película que hubiera hecho justicia de llevar el nombre del villano y no del superhéroe.

Sin embargo hay algo que despierta simpatía en ese fanfarrón descontrolado. Uno piensa en ese actor que quiere mantenerse fuera del sistema, controlar rigurosamente su independencia; que nace al cine junto con la muerte de los grandes estudios y que finalmente se convierte en uno de los grandes íconos del nuevo Hollywood y lo relaciona con otro de iguales características: Marlon Brando. Pero Brando (el actor) no es capaz (salvo muy esporádicamente) de no

tomarse muy en serio a sí mismo. Su gravedad lo aplasta. Cuando acepta un papel en Superman deja clarísimo que lo hace por la fortuna que recibe y su aparición es de unos pocos minutos. Nicholson hace Batman y se devora la película. Es verdad que Nicholson no podría haber hecho de Don Corleone o de Kurtz con la misma maestría que Marlon. Pero también es cierto que Brando no se hubiera jamás empolvado la cara y dibujado esa sonrisa siniestra. Si hay algo que nunca habría hecho es el Guasón, el gran bromista. Y entonces Jack Star es algo más que los

devaneos locos de un actor que llegó a la cima. A veces para bien, y otras para mal, es la presencia libertaria de un tipo que hace lo que se le da la gana.

Jack, el viejo gran actor. Pero al mismo tiempo que el excéntrico, convive en Nicholson un actor viejo, reposado, un

poco cansado y muy sabio. Su pesadez no es la del gordo bufón, sino la del hombre que vivió mucho, comió más, probó todo y conoció a todos y ahora camina comprensivo y tranquilo. Es el Jack Nicholson que actúa en La fuerza del cariño, haciendo de un ex astronauta que se liga con la bruja Shirley MacLaine; al final del film, en uno de esos velorios americanos donde comen como en Año Nuevo, Nicholson se

hace cargo de los dos niños que acaban de quedar huérfanos: les habla, juega con ellos, los abraza. El sueño del tío

Esa misma cualidad de "estar de vuelta", de persona que se hace cargo porque todo lo que pueda suceder él ya lo vivió, la irradia también Jake Gittes, el detective que en Barrio Chino II nos muestra el paso de los años y la sabiduría y reposo que con ellos llega. Al final de la película se encuentra con el otro

> Jake, interpretado por Harvey Keitel; conversan, Keitel le habla de su enfermedad incurable y del amor que siente por su mujer. Nicholson lo mira en silencio y, con sus dedos regordetes, lo palmea en la espalda y lo abraza y al hacerlo nos abraza a todos. Nathan Jessup, el personaje de Una cuestión de honor, es –hasta una cierta escena-el hombre que tiene las cosas bajo control; el marine rabioso que se maneja con códigos que un civil nunca entenderá; lo que hace que ningún civil esté en condiciones de juzgarlos. Los militares del Proceso estuvieron ocho años intentando explicarlo con el resultado de que fueron juzgados sólo por treinta millones de civiles. Nicholson, en veinte minutos de actuación, es tan convincente que uno

Cry Baby Killer (J. Addis) Little Shop of Horrors (R. Corman) Too Soon to Love (R. Rush) Studs Lonigan (I. Lerner) The Wild Ride (H. Berman) The Broken Land (J. Bushelman) The Raven (R. Corman) The Terror (R. Corman) Thunder Island (J. Leewood) Ensign Pulver (J. Logan) Back Door to Hell (M. Hellman) Flight to Fury (M. Hellman) The Shooting (M. Hellman) Ride in the Whirlind (M. Hellman) Hell's Angels on Wheels (M. Hellman) Rebel Rousers (M. B. Cohen) The St. Valentine Day's... (R. Corman)
Psych-Out (R. Rush) Easy Rider (D. Hopper) Drive, He Said (J. Nicholson) Dir. solamente Five Easy Pieces (B. Rafelson) On a Clear Day You Can See... (V. Minnelli) A Safe Place (H. Jaglom) Carnal Knowledge (M. Nichols) The King of Marvin Gardens (B. Rafelson) The Last Detail (H. Ashby) Chinatown (R. Polanski) The Passenger (M. Antonioni) Tommy (K. Russell) The Fortune (M. Nichols) One Flew Over the Cuckoo's... (M. Forman) The Missouri Breaks (A. Penn) The Last Tycoon (E. Kazan) Goin' South (J. Nicholson) The Shining (S. Kubrick) Reds (W. Beatty)
The Border (T. Richardson) Terms of Endearment (J. L. Brooks) Prizzi's Honor (J. Huston) Heartburn (M. Nichols) Witches of Eastwick (G. Miller) Broadcast News (J. L. Brooks) Ironweed (H. Babenco) Batman (T. Burton) The Two Jakes (J. Nicholson) A Few Good Men (R. Reiner)

siente ganas de pedirle perdón ante su magnificencia. Por

### Filmografía Nicholson

1958	
1960	La tiendita del horror
1960	
1960	
1960	
1962	
1962	El cuervo
1963	El terror
1963	
1964	
1964	
1966	
1966	El disparo
1966	A través del huracán
1967	Angeles del infierno sobre ruedas
1967	Los rebeldes
1967	La masacre del día de San Valentín
1968	Psych-Out
1969	Busco mi destino
1970	
	Mi vida es mi vida
1970	En un día claro se ve hasta siempre
	Conocimiento carnal
	Castillos de arena
	El último deber
	Barrio Chino
	El pasajero
	Tommy
	Dos pillos y una heredera
	Atrapado sin salida
	Duelo de gigantes
	El último magnate
	Con la soga al cuello
	El resplandor
	Reds
	La frontera
	La fuerza del cariño
	El honor de los Prizzi
	El difícil arte de amar
	Las brujas de Eastwick
	Detrás de las noticias
	El amor es un eterno vagabundo
	Batman
1990	Barrio Chino II
	1960 1960 1960 1960 1962 1962 1963 1964 1964 1966 1966 1967 1967 1967 1968 1969 1970

1992 Una cuestión de honor

\* Disponible en video

### suerte Tom Cruise nos rescata de esa agachada. Nicholson ganó el Oscar varias veces, quizá lo gane ahora con Una cuestión de honor. Ya no importa demasiado, aunque a él sí. Seguramente va a estar prendido en la entrega de premios como lo hace cuando juega su equipo de básquet favorito, los Lakers. Desde acá vamos a hinchar por él.

### DOS CURSOS DE ROBERTO PAG

### Cómo mirar un film

El sentido en la puesta en escena; la poesía en el montaje. Análisis: teoría, práctica.

Duración: 3 meses

### Lo que no se dijo sobre

Hoffa (D. De Vito)

Barton Fink y El Silencio de los inocentes

y nadie preguntó

Duración: 1 mes

**INFORMES:** 

862-9346

8 a 11 y 20 a 22 hs.

# **Bazin Street Blues**

por Eduardo A. Russo

Este no es un artículo histórico. Abundan las citas y menciones cronológicas, pero hace a una cuestión rigurosamente *actual*. Se trata de evaluar una cuestión de principios, una forma de pensar el cine, que mantiene su vigencia tras varias décadas de críticas feroces y de excesos evidentes de quienes la enarbolaron en versiones distorsionadas. Se trata de plantear ciertas cuestiones que no siempre se exponen cuando uno, desde cierta posición, se anima a hablar o escribir sobre una película.

Del auteurisme al autor: política y teoría. La referencia histórica es ineludible: la querella comenzó cuando en el número 31 de los *Cahiers du cinéma* (enero del 54), el joven y corrosivo François Truffaut se propuso demoler un cine nacional prestigioso, de alcurnia literaria y pedantería garantizada, en un ensayo titulado "Una cierta tendencia del cine francés".

El revuelo fue inmediato, de a poco las posiciones de los críticos cahieristas se abroquelaron —con variantes significativas, los más brillantes pronto se revelarían a su vez como auteurs— en defensa de lo que llevaría un nombre más que adecuado, una política de autor. ¿Qué significó esto?: pues el rescate para el cine de una multitud de películas que se consideraban hasta entonces parte de una maquinaria comercial, pasatiempos más o menos logrados, ejecutados por un equipo de artesanos. Truffaut, junto a Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Jacques Rivette, entre otros, no se propusieron otra cosa que aplicar al cine lo que cualquier crítico haría en artes vecinas: examinarlo como un hecho estético atribuible a un sujeto que le da forma. En este caso, el director. Los riesgos estaban a sólo un paso: pronto algunos establecieron una lista de intocables y excomulgados, amparados en la célebre boutade de Giraudoux que Truffaut tomó como bandera: "No hay obras, sólo hay autores". Las exégesis conducían a advertir el genio detrás de cualquier muestra de su producción. Las predecibles piruetas teóricas para defender de modo entusiasta algún que otro traspié dieron pasto a los detractores, pero los logros fueron mucho más memorables: entre ellos un libro, Hitchcock, de Rohmer & Chabrol, que mostró una nueva forma de pensar el cine, de ejercer la crítica. El mismo posibilitador de esta corriente, André Bazin, sabiamente moderó en un conocido artículo ("De la politique des auteurs", Cahiers 67) las postulaciones extremas, colocando a la obra en un lugar de primacía y advirtiendo sobre lo que llamó el "culto estético de la personalidad", la adoración de un puñado de autores infalibles. Concluía Bazin: "autor, sí ¿pero autor de qué?". La nueva mirada sobre el cine no fue una moda francesa: pronto impactó en los países anglosajones. En Gran Bretaña, un grupo de jóvenes críticos agrupados en torno de la revista Movie dio nuevo ímpetu a esta posición. Robin Wood, V. F. Perkins o Ian Cameron aportaron lo suyo,

mientras en los Estados Unidos el brillante crítico del Village Voice, Andrew Sarris, se convertía en su más eficaz promotor —a él se sumaría pronto Peter Bogdanovich—. Grandes batallas comenzaron con las "Notas sobre la teoría de autor en 1962", (Film Culture Nº 27). Allí Sarris hacía un balance de los aciertos y desmadres de la política de autores, y concluía —al igual que podemos hacer nosotros hoy-con un balance positivo. Sarris fue ejemplarmente prudente: en un tono que desalojaba las certezas absolutas, proclamó su opción por una crítica de cine que pretendiera ser tal, que hablara de cine: Se trataba no de ignorar los determinantes sociohistóricos o comerciales, sino de abir un espacio propio de valoración: "Si los directores y otros artistas no pueden ser extraídos de sus entornos históricos, la estética se reduce a una rama secundaria de la etnografía". Afirmaciones como ésta provocaron, en un contexto donde el crítico jugaba al juez, al sociólogo o psicólogo aficionado amparándose en su autoridad —circunstancia que en absoluto nos es lejana un verdadero escándalo.

La pasión y la idea. Vale la pena preguntarse por qué despierta tanta irritación el afirmar que el cine requiere un campo de pensamiento singular, y que sus exponentes más logrados (vale decir, las películas más valiosas) revelan por lo general la presencia de un sujeto que las organiza, que les da forma. Y éste es —cuando mayor es el valor del film en tanto cine— aquel a cargo de la puesta en escena, esto es, su director.

Algo tan sencillo choca frontalmente aún hoy contra un *establishment* crítico y teórico, que suele argumentar lo siguiente:

Objeción 1: ...pero si el cine es una obra colectiva. Amparado en firmas tan prestigiosas como las de Erwin Panofsky o Arnold Hauser, nos comparará a una película con una catedral, ambas obras de construcción anónima y colectiva. Formas de arte grupal, de colaboración. No obstante, a ningún medievalista se le ocurriría pensar que

### **IMAGEN Y SONIDO**

**CURSOS • SEMINARIOS • TALLERES** 

- Estructura y narrativa filmica
  - Guión cinematográfico
- Diseño de imagen y sonido

Cineastas docentes universitarios: Luz Alvarez Eduardo Leiva Muller

SOLICITAR ENTREVISTA. Tel. 361-4980 / 7888 Perú 689, Piso 4º, Of. 30 • Buenos Aires la idea formal de aquellas construcciones que se levantaban a lo largo de centurias partían de una masa indiferenciada. Que hoy no podamos identificar a aquellos desconocidos maestros, no habla de su cualidad difusa, sino de nuestras imposibilidades. En el cine, las marcas de autoría están allí, en la superficie, sólo hace falta detectarlas.

Objeción 2: ...pero las condiciones de producción...

Argumento predilecto de quienes presumen que el arte es una cuestión a resolver en absoluta soledad, ajena a las presiones de lo material. Hablarán de imposiciones de los estudios o de restricciones temáticas, de avatares de los rodajes y hasta de veleidades de tal o cual estrella o gerente artístico. Así, el historicismo se mezclará con la chismografía para demostrar que es imposible que un director que no sea el productor principal de su obra la pueda dominar artísticamente. Tarkovski produjo la mayor parte de su obra dentro del marco de los recalcitrantes estudios Mosfilms, bajo censura rigurosa y a veces sin cinco kopecs para tomar el autobús. ¿A quién pertenecen Andrei Rubliov, Solaris o Stalker?

Objeción 3: ...pero ven más que lo que el director quiso poner. Esta refutación obedece a una ilusión que, debemos admitir, es compartida con los postulados iniciales del *auteurisme*: aquella que presume una total conciencia del autor sobre su obra, "una crítica cartesiana, incluso si se la aplica al surrealismo, necesita creer en la lógica de la creación y en la conciencia de las intenciones" (Bazin, crítica de *El*, de Buñuel). Al respecto, Borges no dejaba de recordar que lo más cambiante y banal en un autor son sus opiniones. Y esto incluye a las que sostiene sobre su obra.

Del pedestal a la butaca. Lo más interesante sobre estas objeciones —alguna más atendible que otra— es que suelen ser expresadas en un tono de verdadera indignación moral. ¿Qué nos vienen a decir estos inmaduros? (siempre se habla de "jóvenes" con un dejo de irritada condescendencia, o en nuestro medio, de "críticos afrancesados"). ¿Acaso que es posible hablar en términos de estética de ese entretenimiento masivo, que sólo en contadas ocasiones (cuando toca "grandes temas", o se acerca a la pintura, al teatro o a la literatura) se convierte en arte? Fue la posición de una de las más enconadas enemigas de la política de autor, Pauline Kaël, quien multiplicó durante largo tiempo sus invectivas contra los Cashiers du cinéma (chascarrillo que le gustaba reiterar) y el mesurado Sarris. Miss Kaël, intentando aunar el tono de crítica cultural de un Dwight McDonald con la histeria cáustica de Louella Parsons, se empeñó en demoler su propia lectura caricaturesca de la teoría de autor, ignorando lo esencial: la política de autor hace ver cine antes de pontificar sobre lo bueno y lo malo. Es una manera, falible como cualquier otra, de afirmar los fundamentos de la crítica. Una posición de riesgo, sin duda, muy poco apta para quienes creen que la valoración de un film se ejecuta desde un tribunal o un púlpito. Es evidentemente apresurado saludar a un nuevo genio del cine ante cada película que nos apasiona, aunque hasta en ese error se trasluce una pequeña verdad. Es la única aproximación que pone en su núcleo la pasión por el cine, de allí la recurrente cinefilia —enfermedad benigna, vicio socialmente aceptado y que algunos hasta aprovechan en su profesión— que suele afectar a sus exponentes. Se trata. en el fondo, de hablar y conocer aun más eso que se ama. Posición mucho más honesta que aquella de quienes piensan en el cine como medio para promover inquietudes proselitistas o ejercer su voluntad de poder. Y aquí conviene poner algunas cosas en claro: ¿queremos hacer

crítica de cine, o bien sociología, psicología o política silvestres, en forma poco disimulada? Si nos interesa lo primero, debemos admitir ante todo la singularidad de lo que llamamos *cine* como algo que involucra a sujetos. Y a dos puntas: una es la del espectador (cada uno de nosotros), la otra es la de ese sujeto último de la enunciación al que llamamos *autor* a falta de mejor nombre. Es una apuesta fuerte, que implica bajarse del pedestal, para sentarse junto a los otros espectadores, compartiendo butacas vecinas, discutiendo, tratando juntos de ver más, no de adoctrinar cómo ver: una estética no es una ideología.

Autores o géneros, movimientos, escuelas... Sarris usó una curiosa metáfora en el prólogo a su obra El cine norteamericano. Distinguió al "crítico del bosque" del "crítico de los árboles". El primero cultiva su juicio amando los documentales y los films de vanguardia, mientras piensa que el cine es un gran espectáculo que algún día coincidirá con el gusto de las élites. Cree que hay temas elevados a tratar, a los que se les otorga una expresión más o menos afortunada. Sabe que el bosque (esto es, Hollywood) aprisiona la creatividad de los grandes, porque se rige por la burda coalición de las fuerzas económicas y el deteriorado gusto de las masas. Por su parte, el segundo sabe —como alguna vez lo postuló Bazin— que el cine es el primer arte que recuperó la dimensión que otras vienen perdiendo sin cesar desde el Renacimiento: la del público. Y en esta recuperación, algunos grandes artistas han participado en forma decisiva, dejando su marca en incontables obras.

El rencor del crítico del bosque (siempre atento a los géneros como condicionantes, a las determinaciones socioeconómicas, a las causalidades históricas y a la altura de los temas tratados) radica principalmente en que el de los árboles revela ver más, colocando la pasión del descubrimiento donde el otro aplica el prejuicio. Donde uno veía sólo una maraña de malezas, el otro encuentra verdaderas ciudades perdidas. En los 50 comenzó la tarea descubriendo obras coherentes a cargo de directores subestimados en forma unánime hasta entonces. Una empresa *revisionista*, que contaba con toda la historia del cine a su disposición. Hoy el panorama ha cambiado, y las exigencias de una teoría de autor son otras. No obstante, se revela como más infinitamente más argumentable la agrupación por autores, que aquella que distingue escuelas, movimientos, generaciones... ni hablar de los tan festejados, en su momento, "cines nacionales". Hay quienes saludaron un "nuevo cine chino" hace algunos años (¡siempre nuevos cines!). Otros, más escépticos o prudentes, esperaron la siguiente película de Zhang Yimou. Hoy estamos viendo hasta qué punto —sin divagar en discusiones sobre Tian An Men o la historia de la mujer en China— estamos frente a otro autor de cine, que se sumará a Scorsese, Coppola, Wenders, Kieslowski... El autor en la obra. Cuando decimos autor nos remitimos a una categoría del texto. Alguien insospechable de auteurisme como el riguroso Jean Mitry, fue elocuente al respecto: "Un autor, en el sentido clásico del término, es un conjunto de obras cuya continuidad temática se caracteriza por un estilo" (Estética y psicología del cine). Esto implica aventar la ilusión de autoría, según la cual existe un artista virgen que un buen día se dedica a plasmar, como una emanación, su obra. La cosa es al revés, y no menos oscura. No hay autor antes de la obra. Es ésta la que funda a su creador. "Autores, pues, pero solamente de algo, juzgados en la medida de lo que hacen. Sin más", afirmaba Mitry. No es autor quien se lo propone, y a menudo lo es sin

percatarse de ello. Puede pensar que lo que hace no posee coherencia alguna, o tal vez crea que está produciendo algo con un sentido que no es aquel que ve el crítico. Es que se piensa desde un lado, y se produce desde otro. "La contradicción aparente entre el crítico y el autor... está en el orden de las cosas", señaló Bazin (Hitchcock contra Hitchcock), lo que no impidió que en algunos gloriosos momentos, alguien como Buñuel —que también fue un admirable crítico— le manifestara su agradecimiento por demostrarle cosas que él mismo no sabía sobre su obra.

Por un cine con sujeto. El sujeto ha sido siempre un punto reprimido en la estética —y no sólo del cine—. Acaso porque confronta al que habla o escribe con su falta de amparo en un saber absoluto. No es casual que uno de los temas que más ha esperado —resistido— su tratamiento haya sido el del espectador, abordado como problema luego del impacto semiótico. Otra cuestión clave, la que se agrupa hoy bajo el rubro de la enunciación en el cine, es heredera directa de la política de autores. Basta ver el número de trabajos dedicados a directores, frente a otros recortes posibles. Y no se trata de biografías: el autor no es la persona física cuya foto sale en las revistas. Tampoco es en la totalidad de los casos el director —aunque sí la mayoría de las veces—. Puede haber desplazamientos sutiles del auteur hacia otros lugares como la fotografía: Karl Freund en el Frankenstein de Whale, Nick Musuraca en Cat People o The Locket, o hacia la música: la constante Herrmann en Citizen Kane, Psicosis, Taxi Driver, o los actores: las películas de John Wayne, Bogart, Keaton o los Marx (un verdadero auteur grupal). Están también los productores-auteurs, como Val Lewton... Lo más grande que nos ha legado el cine está siempre ligado a algún

nombre propio que suele garantizar, con más eficacia que cualquier otro factor, el valor de un film. De todos modos, la teoría de autor no posee el don de la clarividencia. No queda más remedio que la aplicación *a posteriori*. Sus riesgos más evidentes coinciden con el entusiasmo apresurado, con la construcción de exégesis delirantes y profecías. La única validación posible radica, en última instancia, en las películas que uno puede ver. Seguramente no se nos acusará de estar a la moda: una defensa de la teoría de autor en 1993 puede parecer sin duda extemporánea, aunque no lo es si observamos el panorama que nos rodea. Es, además, la ocasión de saldar una deuda.

El devenir de la estética, como el del arte, no está sujeto a un progreso lineal. La función de la crítica, apuntó alguna vez un Truffaut ya maduro, "no es brindar una verdad que no existe, sino que es la de prolongar lo más lejos posible, en la inteligencia y en la sensibilidad de los que lo leen, el impacto de la obra de arte" (prólogo a *El cine de la* crueldad, de Bazin). En el trabajo de disciplinar la mirada y convertirla en un discurso coherente ha tenido —al menos para quien esto escribe— un valor heurístico incomparable, de un rigor conceptual (no rigor mortis, como el de otros enfoques) que postula a la crítica como continuación de la ficción y de su goce. Alguien como Walter Benjamin, que dio al término crítica su sentido más elevado, no cesaba de insistir en la conexión que esta tarea posee con una moral. El cómo ver es una cuestión que el crítico debe plantearse, no una imposición que debe trasladar a otros. Considerar a todo lector como un crítico potencial es atender a una ética de la mirada, dentro de la cual la teoría de autor todavía tiene bastante por decir.



# Las vacaciones del señor H.

La primera imagen de Para atrapar al ladrón es una agencia de viajes en cuya vidriera se destacan cuatro afiches que nos invitan a lugares paradisíacos, una dorada Torre Eiffel, un barco de lujo y, delante de este último, una bandeja con dos copas y una botella de champán. La cámara se acerca lentamente hacia la vidriera y comienzan a pasar los títulos. Cuando desaparece el nombre de Hitchcock la cámara se aproxima hacia uno de los posters que dice "If you love life, you'll love France". Allá vamos, de la mano del viejo Hitch.

### por Flavia de la Fuente

Un viaje de lujo y placer. Está incluido todo desplazamiento aéreo, marítimo o terrestre y el alojamiento y comidas en el hotel Carlton de Cannes al cual acuden estrellas y directores de cine como Cary Grant, Grace Kelly y Hitchcock, entre otros. Nuestro guía, al que se conoce como ligeramente perverso, nos permitirá dar rienda suelta al voyeurista que todos llevamos adentro y espiaremos con él algunas habitaciones del hotel y de las casas que visitemos, escuchando así lo que no deberíamos.

Advertencias para el turista: 1. Para las mujeres que suelen usar joyas: se ha reiniciado una serie de robos en la Riviera que lleva la inconfundible marca de "el gato". "El gato" es el alias de John Robie, atractivo millonario, ladrón de joyas retirado y ex miembro de la resistencia. 2. Para los millonarios solteros: la costa azul está colmada de jóvenes cazadoras de fortunas o simplemente de maridos. De especial cuidado son: Frances, la bella hija de un millonario americano que suele viajar por la Riviera acompañada por su madre y Danielle, ex amante de John Robie e hija de un mozo de un restaurante de Niza y ex compañero de la Resistencia de John Robie. Repetimos, tengan mucho cuidado. Manténganse lejos.



### Programa del viaje

### Información turística

### Día 1

- Partida desde su sillón o butaca hacia la Riviera Francesa.
- Visita a una villa lujosa. Casa del millonario John Robie.
- Viaje en helicóptero recorriendo la Costa Azul, con vistas de las tres cornisas, sus pueblitos y el mar.
- Transporte en colectivo local con compañía inesperada.
- Visita a uno de los más elegantes restaurantes de Niza. Su terraza con vista al mar, su cocina, su bodega y su selecto y hospitalario personal.
- Viaje en lancha desde el restaurante de Niza hasta el Beach Club de Cannes.

事事事

Cary Grant, ya en sus cincuenta años, está absolutamente encantador.

La Costa Azul también está más linda que nunca. La fotografía es espectacular y no molestan para nada las transparencias que se usan en muchas de las escenas.



[Danielle y Robie en la lancha. Danielle maneja la lancha a alta velocidad.] *Robie:* ¡Hey, nos estás mojando! *Danielle:* A los gatos no les gusta el agua. *Robie:* Por favor, no menciones esa palabra. *Danielle:* Nunca debes lamentar el pasado. *Robie:* Sólo lamento



una cosa. Danielle: ¿No haberme propuesto matrimonio? Robie: No. Haberte enseñado inglés.

Robie: La palabra "gato" es un sustantivo. Danielle: No en el sentido en que tú lo usas. Para ti, significa peligro, excitación, riqueza. Robie: ¿En qué estás pensando? Danielle: Nada. Sólo pensaba en ti. En tu costosa villa, gozando de la vida... y nosotros trabajando como idiotas por un trozo de pan. Robie: Yo cultivo uvas y flores. Danielle: Y rubíes y diamantes. Y perlas... [Robie apaga el motor] Robie: Si sigues hablando así, el profesor Robie te dará dos palmetazos. Danielle: No puedes tocarme. Ya terminé la escuela.

 Baño de mar y breve estadía en la playa del Beach Club de Cannes. Uno llega a sentir que se da un chapuzón en el Mediterráneo. Es una película refrescante, ideal para el verano.

Grace Kelly está más linda que nunca. La consecuencia fatal: se casó con Rainiero.

 Paseo por el mercado de flores de Niza en el que se ofrecen todo tipo de claveles con claro predominio de los rojos y también gran variedad de gladiolos. No deje de observar a las encantadoras ancianitas que atienden los puestos, que dan el amable toque de color local. [Robie se encuentra con el vendedor de seguros de Lloyds, Hughson.] Robie: Pongámonos de acuerdo. Yo le hago un favor a Ud. Yo corro el riesgo y Ud. recibe todas las joyas. Hughson: Sólo un hombre honrado puede ser tan tonto. Robie: Gracias.

### Día 2

– Almuerzo en la lujosa villa de John Robie. Aperitivo y almuerzo en la terraza con hermosa vista panorámica. Menú: sopa, Quiche Lorraine, postre a elección y buenos vinos. Este almuerzo también está incluido como parte de nuestro servicio. [John Robie y Hughson almuerzan juntos en la terraza de la casa del primero. Se ve un gato negro durmiendo en un sillón sobre un almohadón anaranjado.]

Robie: ¿Por qué robaría? Soy rico. Hughson: ¿Y cómo se hizo rico? Robie: Robando.

Robie: Estuve en la Resistencia. Hughson: ¿Mató a muchos? Robie: Setenta y dos. Más sepa una cosa: ninguno estaba asegurado.

[Hughson probando el Quiche Lorraine] <code>Hughson:</code> Riquísimo. La masa es liviana como una pluma. <code>Robie:</code> Germaine [la cocinera-mucama] tiene un tacto suavísimo. Una vez estranguló a un general alemán sin ruido alguno. <code>Hughson:</code> ¡Qué mujer extraordinaria! Por lo visto Ud. fue un Robin Hood moderno. ¿Repartió el botín con otros? <code>Robie:</code> Me lo guardé todo para mí solo. Fui un ladrón completo como Ud. ¿Nunca se llevó un cenicero o una toalla de un hotel? <code>Hughson:</code> ¡Por supuesto! Está calculado, es un recuerdo. <code>Robie:</code> ¿Va a deducir de su viático el almuerzo que le estoy ofreciendo? <code>Hughson:</code> ¡Por supuesto que no, sería muy complicado! <code>Robie:</code> Usted es un ladrón.

### Día 3

- Cena en el Carlton Hotel de Cannes.
- Visita al Casino del hotel. Emoción garantizada en las mesas de juego.

### Día 4

- Desayuno en la habitación del hotel.
- Mañana libre para ir a la playa del hotel para tomar sol y nadar o hablar en el mar. El uso de las reposeras y sombrillas está incluido.



 Recorrida en auto por una de las cornisas y visita a otra lujosa villa de los alrededores. [Danielle y Robie en el mar. Ella está sentada en la balsa y él agarrado del borde.] Robie: Vuelvo a la playa. Danielle: ¿Qué tiene ella más que yo, excepto dinero? Y, además, tú tienes mucho. Robie: Danielle, tú eres una chiquilla y ella es una mujer. Danielle: ¿Por qué comprar un auto viejo, si puedes obtener uno nuevo y más barato? Corre mejor y dura más. Robie: Parece que mi coche viejo se fue. [Aparece, de pronto, Frances nadando.]

[Danielle, Robie y Frances en el agua] *Ròbie:* Dile algo bonito. *Danielle:* De cerca parece más vieja. *Frances:* Como Ud. es una nena, cualquiera de más de veinte le parece viejo.

[En el coche] *Robie:* ¿Qué espera de mí? *Frances:* Más de lo que querrá ofrecerme. *Robie:* Ya sé. Vino a Europa a comprar un marido. *Frances:* El hombre que quiero no tiene precio. *Robie:* ¡Eso me saca a mí de la lista!

[Visitando la villa] Robie: ¿Le gustaría algo así? Frances: Somos ricos, pero los palacios

Frances: Sólo se volvió anfibio.

son para reyes. *Robie:* Habla como su mamá. *Frances:* La diferencia es sólo de pocos años y de gramática. *Robie:* Y de joyas... Ud. nunca usa joyas. *Frances:* No me gusta que nada frío esté en contacto con mi piel.

- Picnic en un peñasco que cae al mar.

[Frances, insinuando su cuerpo, le ofrece a Robie una porción de pollo] Frances: Qué prefiere, ¿pechuga o muslo? Robie: Lo que Ud. guste.

Frances: Lo espero a las 20 hs. Sea puntual. Robie: No tengo un buen reloj. Frances: Robe uno.

 Cena en una habitación del Carlton Hotel y espectáculo de fuegos artificiales. Emoción y erotismo incluidos en el servicio. [Frances en su habitación reclinada en el sofá. Desde la ventana se ven los fuegos artificiales. Está vestida de largo con un vestido blanco y una hermosa gargantilla de diamantes. Robie está de smoking.] Frances: Ríndete, John. Confiesa quién eres. Incluso con esta luz puedo adivinar hacia dónde miran tus ojos. [¿Se refiere al collar o a sus tetas?] [Aumentan los fuegos artificiales que se ven por la ventana y Robie se sienta también en el sofá.] Frances: Mira, John, tómalos, son diamantes. [¿Las tetas o el collar?] Lo único a lo que no te puedes resistir. Y no me digas que no sabes de qué estoy hablando. [Robie le toma la mano. Más y más fuegos artificiales. Ella le besa los dedos y le pone en la mano su collar.] Frances: ¿Te hicieron alguna vez una oferta mejor que ésta? [Más fuegos artificiales.] Robie: Nunca una más loca. Frances: Mientras estés satisfecho... [Los fuegos inundan la pantalla.] Robie: Sabes, tanto como yo, que tu collar es una imitación. [Están más juntos.] Frances: Pero yo no lo soy. [Se dan un beso muy lentamente. Los fuegos inundan muy lentamente la pantalla.] [Beso en una posición más reclinada. Los fuegos ocupan todo.]

### Días 5, 6 y 7

 Opcional excursión de pesca por el Mediterráneo de los años 50, antes de la polución.

### Día 8

- Ultima mañana de pesca.
- Visita nocturna a una lujosa mansión.

### Día 9

- Visita al Departamento de Policía y a su eficiente personal, dignos antecesores del Inspector Clouseau.
- Visita al cementerio. Este paseo no es del todo agradable. Personas sensibles abstenerse.
- Baile de disfraces del siglo XVII en una lujosa villa.

### Día 10

 Fin de nuestro servicio. Retorno a la butaca.



77

Bertani: ¿Champán, comisario? ¿No bebe en servicio? Comisario: Nunca bebo cuando estoy fuera de servicio.

Se nota que Alfred se divirtió y engordó durante su estadía en la Riviera.

To Catch a Thief (Para atrapar al ladrón). EE.UU., 1955. Dirección y producción: Alfred Hitchcock. Guión: Michael Hayes, basado en la novela de David Dodge. Fotografía: Robert Burks. Música: Lynn Murray. Intérpretes: Cary Grant (John Robie), Grace Kelly (Frances Stevens), Jessie Royce Landis (Jessie Stevens), Brigitte Auber (Danielle Foussard), John Williams (agente de seguros Hughson).



# Resultados del concurso 1er. Aniversario

El jueves 28 de enero, en "Guardias, a mí", el programa de Bobby Flores, sorteamos (entre las ciento treinta cartas que recibimos) a los tres ganadores de la suscripción anual. Ellos son: Sergio Finos (Las Rosas, pcia. de Santa Fe), Cecilia Caputo (Capital) y María Eugenia Gagliardi (Capital). Posteriormente la carta de María Eugenia sufrió un percance: Noriega le volcó café encima, le rogamos que nos comunique telefónicamente su dirección. Por otra parte, Leonardo Mascaró fue el único que supo quiénes eran los dos ñatos de la foto. No era de ninguna película; se trataba de la guionista Anita Loos y su marido, el director John Emerson, en 1918. Mascaró se hizo acreedor a nuestras más calurosas felicitaciones.



Bobby Flores y Verónica Najmías (la turca). Los niños cantores extraen las cartas premiadas.



Noriega y Ricagno, como todos los jueves a las 14.30 hs. en la Rock&Pop, intentando hacerse escuchar.

### Las películas elegidas

zas periedias elegidas					
Las mejores		Las peores			
Un lugar en el mundo	60	El viaje	18		
Los imperdonables	37	La tempestad	6		
Barton Fink	36	1492. La conquista del paraíso	6		
Delicatessen	36	El amante	5		
El lado oscuro del corazón	32	Siempre es difícil volver a casa	5		

### Los participantes

Guillermo Abaurre, Andrés Miguel Adre, Cristián Andrade, Javier José Andrés, Cecilia Arribas, Silvia Arsenio, Gerardo Javier Balverde, María Laura Barra, Jorge Berman, Federico Blank, Elpidio Blas, Lalo Boffa, Diego Bonaparte, Daniel Roberto Bonne, Jorge Alcides Buffa, Rogelio Cambiasso, Michèle Capy, Sandra Castagneris, Alejandro Cerviño, Daniel Cirillo, Ana Conte, Andrés Crelier, Carlos Gabriel Criconet, Silvina Chaine, Rubén D'Andrea, Walter D'Angelo, Elena de Block, Alberto Demetrio Demirdyian, Diego Giordano Echegoyen, Sergio Etchetto, Gabriela Fabbro, Marcelo Ferro, Marcelo Filgueira, María Verónica Filgueira, Germán Flores, Miguel Angel Fontana, Patricio M. Fontana, Fredy Friedlander, Cecilia L. Echaide, Sandra Egle García, Noemí Giménez, Patricia González, Teresita González, Pablo Julián González Martelli, Laura Irene Grisovsky, Claudio Antonio Gutiérrez, María del Carmen Hernández, Natalia Jacovkis, Alejandro Juárez, Julián Kancepolski, Sergio Kisielewsky, Claudia Marina Lagier, Verónica Laurino, Rubén Hugo Lavanchy, Miriam Liguori, Hugo Linares, José María Listortti, Fernando Lonigro, Rubén López, Neldo D. Manassero, Javier Horacio Marín, Daniel Márquez, Norma Márquez, Luisa Laura Marquínez, Leonardo Mascaró, María

Victoria Mauri, Michy Giordano de Menegazzi, Juan Luis Mérega, Marcelo Miceli, Ebre Rubén Molina, Fausto J. Molina, Emilio Jorge Mongiovi, Karina Cecilia Montes, Andy Muschietti, Liliana Nerón, Diego Nuñez, Paula Orieta, Paula Orieta, Lito Pacheco, René Palmieri, Alfredo Palomeque, Alberto Luis Pannari, Rita Parissi, Patricia Paul, Luis Alberto Pellegrino, Hugo Pereyra, Sebastián Pérez García, Enrique Piñeiro, Alfredo César Piombo, María Alejandra Polinori, Stella Maris Ponce, Manuel Edgardo Portela, Mercedes Portillo, Sandra Quarleri, Gabriela Rojman, Marcelo Gabriel Roma, Corina Romero, Silvia Elena Rupar, Sebastián Andrés Sánchez, Marcela Sánchez de Bustamante, Yanina Sanguinetti, Alejandro José Sargenti, Nicolás Sarmiento, Ana Scaglia, Florencia Schechtmann, Viviana Serrapelle, Lidia Silvestri, María Carlota Silvestri, Marcelo E. Smulewicz, Gabriel Nora Spak, Alicia Spraggon, Sergio Gustavo Suárez, Pedro Sumbulovic, Víctor Tendler, Emilio Toibero, Carlos Tordini, Gabriela Tramontini, Rodolfo Velázquez, Pablo Ventura, Celina Ana Vernino, Teresita María Vernino, Verónica Villarroel, Claudio Viola, José Luis Visconti, Estela Wainfeld, Fernando Yaben Granados, Sergio Zadunaisky, Branko Zavrtanik, Gaspar Zimerman

# La lectora

Selección de textos: Flavia de la Fuente

### **Orson Welles: El odiante**

### ¿Nos podría decir cuáles son los directores que más admira?

No les va a gustar lo que les voy a decir, porque las personas a las que admiro no son para nada intelectuales del cine. Ese es todo el drama. Mi cineasta preferido es De Sica: sé que esto les va a doler. Y John Ford. Pero el John Ford de hace veinte años, el De Sica de hace doce. ¡Ah! Sciuscia: es la mejor película que vi.

### ¿Y los directores jóvenes americanos?

Detestables. No hay nada para decir. Los desprecio.

### ¿Y Eisenstein? Se habló de él como influencia sobre sus películas.

Nunca vi ninguna película de Eisenstein. Sí, una sola. Pero mantengo una abundante correspondencia con él. ¿Sabe por qué? Porque en un diario americano ataqué violentamente a Iván el Terrible. Y en Rusia, un día él escuchó hablar de ese artículo y me mandó una carta larguísima. Le respondí. Y él también. Y yo también, etc. Durante años, intercambiamos cartas sobre la estética del cine. Yo sé que no tenemos las mismas opiniones. Gracias a Dios, a Uds. les gustan mis películas, pero no concuerdo para nada con lo que a ustedes les gusta. Por otra parte, veo muy pocas películas, y la última obra maestra que vi fue Sciuscia. Lo siento: éste es mi gusto.

### Creímos ver a algunos directores americanos jóvenes como sus discípulos: Robert Aldrich, Nicholas Ray...

No vi nada de Aldrich. De Nicholas Ray, sí. No me interesa. Me fui de la sala después de cuatro bobinas de *Rebelde sin causa*: recuerdo la película y me enfurezco.

### ¿Qué piensa de Vincente Minnelli?

Vamos, vamos, estamos en una conversación seria. Hablamos de cineastas.

### ¿Y entre los directores alemanes?

¡Ah, la famosa teoría francesa según la cual yo fui influenciado por los alemanes! Siempre se dijo que yo vi Los Nibelungos de... olvidé su nombre [Fritz Lang]. Se dice que me sirvió de inspiración para Macbeth. Es falso, nunca vi esa película. En cambio, el teatro alemán sí tuvo una gran influencia sobre mí. Entre los jóvenes directores americanos no veo más que a Kubrick: Casta de malditos (The Killing) no está del todo mal, pero  $La\ patrulla\ infernal\ (Path$ of Glory) es repulsiva, me fui después de la segunda bobina.

### ¿Pudo ver muchas obras de teatro alemanas?

Muchísimas, cuando era joven, antes de Hitler. Me nutrí del teatro alemán, el ruso y también del francés. En mis películas tuve mucho más influencia del teatro que del cine porque, en la



época en la que yo podía dejarme influenciar fácilmente, veía obras de teatro, no películas. No hay cineastas que me hayan impresionado, o mejor dicho, hay unos pocos que no son muy bien vistos por los intelectuales. De Sica, por ejemplo. Deberían sentirse avergonzados por no apreciarlo: sería bueno que pudiéramos volver a hablar sobre esto en doscientos años.

### ¿Y Rossellini?

De ése vi todas sus películas: es un amateur. Los films de Rossellini prueban simplemente que los italianos son actores natos y que en Italia basta con tomar una cámara y poner gente delante de ella para hacer creer que uno es director de cine.

### ¿Ud. es un autodidacta con la cámara?

No sufrí más que una sola vez la influencia de alguien: antes de rodar *El ciudadano*, vi cuarenta veces La diligencia. No necesitaba el ejemplo de alguien que tuviera algo que decir, sino de alquien que me mostrara cómo expresar lo que yo quería decir: para eso, John Ford es perfecto. Contraté a Gregg Toland como director de fotografía, porque él me dijo que quería rodar conmigo. Durante los diez primeros días de rodaje, yo mismo ajusté las luces, porque creía que un director debía hacer todo, incluso la iluminación. Gregg Toland no decía nada y, discretamente,

arreglaba las cosas a mis espaldas. Terminé por entender y me excusé. En esa época, además de John Ford, admiraba a Eisenstein —pero no a los otros rusos— Griffith, Chaplin, Clair y Pagnol: sobre todo, La mujer del panadero. Hoy, admiro el cine japonés: Mizoguchi y Kurosawa, Ugetsu monogatari y Vivir. Me gustaba más el cine antes de dedicarme a él. Ahora, no puedo evitar sentir la claqueta al comienzo de cada plano: toda la magia está destruida. Según los placeres que me brindan he aquí la jerarquía que establecería entre las diferentes artes: en primer lugar la literatura, luego la música, la pintura y el teatro. En el teatro hay una impresión muy desagradable: la gente lo mira a uno, y durante dos horas uno se siente prisionero en el escenario. Pero les voy a hacer una confesión más terrible aun: no me gusta el cine, sólo me gusta cuando filmo. Entonces hay que saber no ser tímido con la cámara, ser violento, forzarla hasta sus últimas consecuencias, porque ella es una vil máquina. Lo que importa es la poesía.

Cahiers du cinéma, 1958. Fragmento de una entrevista a Orson Welles realizada por André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi, a quienes les gustaban todos los cineastas repudiados por Welles y que detestaban a muchos de los pocos cineastas que Welles decía admirar.

### Un director muy precoz

(Alan o Allen Smithee, 1968, Los Angeles, California, EE.UU.)

Alan o Allen Smithee es el seudónimo asignado por la *Directors Guild of America* para aquellos miembros que no quieren que su nombre figure en los créditos de una determinada película. En general, esto es el resultado de la interferencia de un estudio o cadena de TV en el corte final, lo que limita el control creativo del autor. (Tomado de *Film Directors: A Complete Guide*, de Michael Singer.)

### Filmografía\*

Fade In, Jud Taylor, 1968
Death of a Gunfighter, Don
Siegel/Robert Totten, 1969
Stitches, Rod Holcomb, 1985
Let's Get Harry, Stuart
Rosenberg, 1986
Morgan Stewart's Coming
Home, Terry Winsor/Paul
Aaron, 1987
Ghost Fever, Lee Madden, 1987

I Love N. Y., Gianni Bozzacchi, 1988 The Shrimp on the Barbie, Michael Gottlieb, 1990 Backtrack o Catchfire (Camino de retorno), Dennis Hopper, Starfire, Richard C. Sarafian,

\* Sólo incluye largometrajes para cine. A. Smithee también realizó varios telefilms. ■



La luz y la sombra, expresiones constitutivas del cine negro, tienen su correlato en las distintas formas de acercarse a él. Las dos notas que abren este informe parten de enfoques opuestos: una lectura fundamentada en el entorno histórico y social contra una mirada estricta sobre una estética de códigos precisos, jamás ajenos a la compleja relación entre el mundo cotidiano y las sinuosas tinieblas de la noche. Las reseñas posteriores (que ofrecen un panorama de la producción editada en video) abarcan desde el clacisismo hasta los cruces con otros géneros, sin olvidar los intentos posteriores a la edad de oro. No son más que otras voces, las de El Amante, intentando capturar misterios en otros ámbitos. Este dossier se completa

Este dossier se completa con una nota sobre cine negro argentino, unas cuantas fotos y una lista de cincuenta films negros no editados en video y que merecerían estarlo.

# El cine del malestar



### por Horacio Campodónico y Daniel Grilli

La vocación del cine negro es la de crear en el espectador un malestar específico. R. Borde y E. Chaumeton.

Decir que el cine negro nos introduce dentro de un espacio caracterizado por sentimientos tales como la ambigüedad, la sospecha y el fatalismo, sería repetir en gran medida lo que los mejores autores sobre el tema han venido insistiendo desde que Borde y Chaumeton arrancaron con el análisis de este hecho fílmico allá por el 55. Lo que aquí se quiere poner en relieve es cómo estos tres signos tan vapuleados y reiterados conformaron una actitud que, más allá de enfrentarse a una realidad extracinematográfica compleja y desencajada (léase el resultado de este enfrentamiento en los términos de una visión sombría y pesimista con respecto a la sociedad contemporánea, la violencia urbana, la corrupción de las instituciones, la ambivalencia de los comportamientos humanos, etc.), se convirtió en el marco de referencia de un tipo de cine que, desde los 30 a los 50, actuó como contracorriente crítica a la producción dominante en Hollywood. Si bien en un primer momento la industria estimuló esta clase de películas, finalmente no dudó en imponerle limitaciones que, desde el Código Hays de autocensura hasta la persecución macartista, obstaculizaron este nuevo esquema de representación. Que el mejor cine negro mantuvo con respecto a estos cuestionamientos una actitud de abierto desafío, y que no dudó en utilizar toda su capacidad retórica para presentarse como alternativa al modelo de producción imperante, es asunto que aborda esta

To be or not to be (noir). La tentación de despachar al cine negro con un par de definiciones simplistas y consabidas (circunscribiéndolo a un determinado período histórico —los años 40—, a un género específico —el policial—, a tipologías convencionales —delincuentes, policías, detectives privados—), choca con la evidencia "negra" de no dar nada por evidente. El programa cartesiano-racional de lo "claro y distinto", dos conceptos que además de oponerse respectivamente a lo oscuro y lo confuso sirven de soporte ideológico a toda esa serie de enigmas llamados "deductivos", se desmorona sin piedad frente a una estructura formalmente dinámica y narrativamente corrosiva, presente en diversos géneros y geografías, y cuya persistencia temporal va desde *El ciudadano* y *El halcón maltés*, ambas de 1941, hasta, digamos, New Jack City y Nikita (1990). Considerar al cine negro como un estilo es dar cuenta de esta estructura. Ayuda a superar las trabas que plantea el factor género tanto a nivel industrial como histórico, y contribuye a analizar las novedades que aportó y aporta con respecto a una situación estandarizada.

Fue en París, durante el verano de 1949, al exhibirse simultáneamente *Pacto de sangre, El halcón maltés, Laura, Historia de un detective* y *La mujer del cuadro*, cuando los críticos franceses acuñaron el término *film noir*, pero no por detectar la codificación y el tratamiento especiales que reciben los materiales de expresión cinematográficos en este nuevo estilo, sino por relación directa con otro término, también francés, derivado de la industria editorial: *roman noir* (novela negra).

Más allá del parecido convencional, esta etiqueta permite ajustar la necesidad de análisis dentro de una perspectiva que no aspira a explicar la totalidad del fenómeno, puesto que no tiene intenciones normativas y porque nos encontramos ante dos conceptos —estilo y negro— que siempre fueron remisos a su captura y encierro. Pero tratemos de salir de las tinieblas. "Una etiqueta estilística —dirá Rudolph Arnheim— es la denominación que recibe una manera de hacer arte, definida por una utilización particular del medio, del tema, etc. Este estilo puede ser trazado y aislado como componente de un período o lugar, o de varios, y puede demostrarse como dominante o secundario, persistente o temporal."

Además, adscribir lo negro a un estilo significa entrar en confrontación con una de las instituciones cinematográficas más defendidas por la industria: los géneros. El famoso malentendido que aún hoy considera al cine negro como sinónimo del género policial (concepto por otro lado también discutible puesto que no existe una estructura "policial" homogénea sino diversa, lo que algunos autores llaman subgéneros: penitenciario, de juicios, de boxeo, de delincuentes juveniles, etc.) puede ser aclarado con sólo dar un rápido vistazo a la cantidad de títulos y géneros que de una u otra forma participaron de un mismo estilo en un período particular: películas de detectives privados (El halcón maltés, Al borde del abismo), de gangsters (Cayo largo, Alma negra), de espionaje (Tuyo es mi corazón, Berlín express), de terror (La mujer pantera), westerns (Conciencias muertas, Pasión de los fuertes), e inclusive dramas shakespeareanos (Hamlet, Macbeth).

Pero, quizá, las cuestiones más importantes a aclarar serían otras. ¿Por qué, además del "policial", los géneros arriba citados adhirieron al estilo negro? Y ¿por qué esto sucedió principalmente en los años de posguerra? ¿Por qué algunos géneros, una vez que saborearon el gusto amargo del estilo, aunque fuera circunstancialmente, dejaron de ser lo que eran y produjeron un viraje en su evolución inmediata (el terror se volverá metropolitano y ambiguo después de La mujer pantera; el western iniciará su camino hacia la madurez y la introspección psicológica de los años 50, de la mano de un Ford que, en Pasión de los fuertes, se preguntará si la ley sólo sirve para amparar la venganza)? ¿Por qué la obra de un director como Welles puede ser leída en clave negra y constituirse como metáfora de la evolución del estilo negro clásico? Si El ciudadano (¿a qué género circunscribirlo?) se puede considerar como el iniciador de esta propuesta estética (puesta en escena compleja a través de la cual un periodista, al fin, casi un detective privado, investiga infructuosamente una vida a partir de los puntos de vista subjetivos de quienes lo conocieron), La dama de Shangai (47) y Macbeth (48), filmadas en pleno apogeo del estilo, intensificarán la impresión de que nos encontramos ante una corriente, si no dominante, por los menos tan vital, o fatal, como los universos siniestros de un nocturno parque de diversiones chino o un nebuloso bosque escocés; finalmente, Sed de mal (58) se convertirá en el canto del cisne de un estilo que reveló que "el mundo ha adoptado el color moral de su población", como dice Michael Wood.



De Caligari a McCarthy. Podemos situar el inicio de este estilo a comienzos de los años 40 cuando una nueva puesta en escena, visualmente más abstracta que la de los films realizados hasta la fecha, supo yuxtaponerse a la tradición realista

de Hollywood. Este estilo narrativo, argumental y psicológicamente realista, y visualmente abstracto, constituyó, por lo tanto, una iconografía particular. Los espacios en que transcurren estas historias, de ser abiertos, estarán conformados por desoladas calles mojadas e iluminadas con fuentes de luz muy débiles, cuando no por reflejos de anuncios luminosos.

El espacio urbano cinematográfico, en el estilo negro, se constituye en un claustrofóbico territorio de caza, un tablero de macadam donde sobrevive el más astuto. El vacío de la urbe acompaña a los personajes, junto a esas ventanas que, ante un disparo o un grito, cerrarán sus persianas o apagarán sus luces ("no te metás"). Las historias negras son un tour de force a través del desamparo del cemento. Tomados en un gran bloque, estos films constituyen uno de los más corrosivos cuestionamientos sobre la justicia que se hayan hecho a lo largo de la historia del cine. En los distintos cuadros de situación que cada uno de estos films nos presenta —sobre todo en aquellos realizados desde el 45 en adelante— distintos espacios de la dinámica social estarán pautados por la ley del más fuerte, la que será efectivizada por una red de sujetos que atraviesa toda la estratificación social, desde el lumpen que vende la vida de otros -revelando su paradero— por unas pocas monedas, hasta el policía o el abogado corrupto, incluidas también aquellas rémoras y lacras que poseen determinados intereses políticos. Ante la hegemonía de poder de estos últimos sujetos, el cine negro preguntará constantemente: ¿dónde está la justicia? Los espacios cerrados, a su vez, serán idóneos para trabajar la psicología de los personajes. En dichos ámbitos —al igual que en los externos—, las líneas oblicuas y verticales serán preponderantes. El film negro está caracterizado por una ausencia casi total de líneas horizontales, dado que las elegidas permiten una mejor disposición de la tensión compositiva en el cuadro. Por elección propia y por características intrínsecas de los temas abordados por este estilo, se carecerá de espacios reposados.

La columna sonora de estos films se compone principalmente de sonidos urbanos. Música de jazz, chirridos de gomas, disparos de armas de fuego, timbres de teléfonos, silencios y pasos de impredecibles sujetos que habitualmente se encuentran fuera de campo.

Como reverso del exitismo y el *happy end* en technicolor —hegemónico en el Hollywood de posguerra—, el cine negro plasmará en imagen distorsiones sociales muy agudas para la época.

Thomas Schatz, en su libro *Hollywood Genres*, considera que este estilo bien puede denominarse "expresionista norteamericano", puesto que fue un fenómeno que, gracias al aporte de un importante número de directores (Lang, Siodmak, Wilder, Zinnemann, Preminger, etc.), actores y técnicos exiliados, pudo plasmar en la pantalla, a la par de su antecesor germano de los años 20, los miedos y angustias de un espectador golpeado consecutivamente por la Depresión económica, la guerra mundial, la posguerra, la guerra fría, el conflicto con Corea, el peligro de la bomba, la mafia y la delincuencia juvenil, todos hechos que constituirán el lado oscuro del "American way of life".

**Bullet 1.** Desde las dos películas mudas de J. von Sternberg, La ley del hampa (27) y Los muelles de N. York (28), hasta Héroes olvidados (39) de R. Walsh, Hollywood propuso un

género, el de gangsters, que no sólo gozará de un gran atractivo popular entre la audiencia de los años 30, sino que será objeto de varios renacimientos a lo largo de la historia del cine (en la posguerra, a fines de los 50, y en los 80). Estos films abordan el hecho criminal urbano por medio de un vertiginoso ascenso y caída del gangster. A este último se lo constituye como sujeto histórico, en tanto el devenir de sus acciones está condicionado por el medio y las circunstancias que le tocaron vivir. Se instaura así una tipología de personajes nocturnos sin precedentes. Todos ellos serán ambiguos y conflictivos, sin que por esto los espectadores dejen de identificarse con los mismos.

El despliegue de violencia será inusitado y la columna sonora lo explotará dramáticamente, ayudado por un fuera de campo que permitirá eludir a la censura.

Bullet 2. Si los films de gangsters de los años 30 implícitamente marcaron una línea divisoria entre los delincuentes y el público, el cine negro de los 40 la hará saltar por el aire, instaurando un nuevo patrón de verosimilitud. Además de incorporar a la pantalla al tan mitificado detective privado y a la mujer fatal, el film negro ubicará al sujeto criminal en personas de la calle comunes y corrientes, como así también dará origen al personaje acusado de un crimen que no cometió, sobre quien recae el peso de todo un andamiaje institucional inoperante. Con el correr del tiempo, las tipologías criminales intentarán ser explicadas por medio de un psicoanálisis bastante precario, dejando de lado todo tipo de motivación social, es decir, deshistorizando al sujeto. Consecuencia directa de esto será el surgimiento del gangster psicótico, con perturbaciones edípicas, siendo El beso de la muerte y Alma negra los títulos más representativos de esta tipología.

Toda esta variada gama de personajes, que constituirán el bestiario del cine negro, poseerá para la industria cinematográfica un período de vida útil muy limitado, ya que los mismos —a los pocos años de su irrupción— se volvían inverosímiles. La ampliación de la tipología negra dada por la profundización argumental de las zonas oscuras del tejido social dará como resultado una relación directamente proporcional: a mayor profundización, mayor renovación de tipologías; de donde se desprende, en consecuencia, una mayor inverosimilitud de las tipologías anteriores. Esta licuación constante de personajes, se verá también apoyada por el rol que jugaron las estrellas que las interpretaban, dado que el star-system funcionó dentro de este tipo de producción, a contrapelo de las restantes. Efectivamente, las mismas estrellas alternaban entre víctimas y victimarios. Dos elementos, sin embargo, serán comunes a todos los films rodados desde los años 40 hasta finales de la década de los 50: la ciudad y el desencanto. Las historias de estos films siempre dejan un sabor amargo. No existe el happy end. Las relaciones entre los personajes están, casi siempre, mediatizadas por el interés que cada uno de ellos posee en acceder al dinero o a un lugar de poder. La traición será moneda corriente. En agosto de 1948, Eric Johnston -sucesor de William Hays— solicitará a los estudios que se reduzca la producción de films que abordan el hecho criminal, propiciando que se desarrollen películas con argumentos más refrescantes.

Game Over. Cuatro fueron las causas externas, de carácter económico, social, técnico y político, que a fines de los cuarenta modificaron profundamente la misma industria cinematográfica y, por ende, el desarrollo del estilo negro para la década posterior. En primer lugar, la ley antimonopolio, que obligó a los grandes estudios a desprenderse de las salas de exhibición que, desparramadas por todo el país, servían de cauce natural a su enorme

producción y a la estructuración de la misma. En segundo lugar, la conclusión de la Segunda Guerra Mundial trajo aparejado el regreso de miles de ex combatientes y, simultáneamente, la redistribución de grandes masas de población por todo el territorio, dado que la culminación del conflicto bélico produjo inmediatamente la disminución de la dinámica industrial que la guerra requería.

Como consecuencia de esto, cerraron sus puertas un altísimo número de salas cinematográficas ubicadas en las grandes concentraciones industriales. En tercer lugar, la irrupción de la TV, que a partir del 49 inició sus programaciones regulares, persuadió a una gran porción de espectadores a quedarse en sus hogares. En cuarto lugar, tenemos el inicio de la "caza de brujas" (cuyo adalid fue el senador McCarthy), persecución que, especialmente dentro del cine negro, obrará como golpe de gracia para el desarrollo del género. En este contexto, la industria cinematográfica optó por lo más seguro: grandes presupuestos para producciones ambiciosas y desarrollo de nuevas tecnologías en búsqueda de la espectacularidad que la TV no podía ofrecer. Acosado por el macartismo, comenzarán a estrecharse para el cine negro los márgenes de libertad expresiva con los cuales había contado hasta ese momento. Imposibilitado de seguir desarrollando un discurso crítico, con una tipología ambigua, se abandonarán las estructuras narrativas teñidas de subjetividad, tan frecuentes en la década del 40 (flashbacks, estructuras complejas similares a juegos de cajas chinas, etc.), en favor de un mayor realismo documentalista. Este cambio, que en un primer momento puede ser interpretado como un avance estilista (al absorber la lección del neorrealismo italiano), tiene el

defecto de haber sido desarrollado y utilizado para producciones que, en su mayoría, legitimaron el accionar policial, instaurando nuevamente una línea divisoria entre los delincuentes y el público. A partir de ahora, las instituciones estarán exceptuadas de toda sospecha, más aun cuando a partir del informe del senador Kefauver, los norteamericanos se desayunarán de la noche a la mañana con la sorprendente noticia de que en su país se ha establecido otro enemigo a combatir: la mafia. Amordazado por la fobia a un enemigo externo, y ante la imperiosa necesidad de acabar con otro interno, el cine negro, empobrecido temáticamente, se beneficiará con los aportes de dos maestros, en la recta final de los 50. Fritz Lang elaborará una visión pesimista sobre los alcances reales de la justicia como institución infalible en Mas allá de toda duda (1956) v Orson Welles presentará la pornográfica figura de un policía corrupto y psicótico como exponente de la otra cara de la Ley en Sed de mal (1958). Ambos títulos se volverán fatales para sus autores, quienes abandonarán definitivamente Hollywood dejando el cine negro a merced de los innecesarios regodeos de violencia que tendrán un gran número de producciones, en un deshistorizado revival del gangsterismo de la Ley seca, fuera de tiempo y lugar.

### A propósito del cine negro

# Viaje al fondo de la noche

por Eduardo A. Russo

En defensa del género. El cine negro posee estructuras narrativas fuertes: reglas de juego que el espectador reconoce y que cada film debe acatar, transgredir o generar. Eso hace a un género; lejos de ser un capricho de la industria, es un *lugar* que el espectador localiza, previendo algo de lo que allí sucederá. El cine negro no sólo es género, sino que es un género duro, con códigos precisos. Podemos pensar al negro como un espacio donde puede no haber policías, pero impensable sin la intervención —al menos como idea— del crimen. Para ello hace falta una sociedad compleja (una sociedad de ficción, no aludimos a las circunstancias sociales del género) donde las apariencias engañen, las tramas del poder sean oscuras, y la relación de cada sujeto con la violencia esté mediada por un halo de aparente *normalidad*. No es el *look* ni el argumento lo que hace negro a un film: es el espacio imaginario que construye y lo que en él puede pasar. Considerar a Pasión de los fuertes como cine negro implica ignorar la distancia que media entre la épica del western —una sociedad por construir— y el malestar en la cultura de la gran urbe, donde todo se pudre. El final de Mientras la ciudad duerme de Huston, con Sterling Hayden viendo por fin los caballos antes de morir desangrado, es una de las cumbres del negro. Su remake en el Oeste (Los malvados de Yuma, de Delmer Daves), no es sino otro western. Sin traicionar al espectador que desde el comienzo se sitúa en dos mundos distintos, con distintas legalidades posibles, aunque ambos se basen en La jungla de asfalto, de W. R. Burnett.

Formas del cine negro. El cine negro se construye mediante la dialéctica de luz y tinieblas, lo manifiesto y lo oculto. Sus protagonistas y espectadores habitan un mundo equívoco, donde la imagen engaña y lo evidente es falso. El film noir supo postular una luz desplazada, donde la oscuridad devora sujetos y ambientes, filmando en noches reales (no con el recurso standard de la noche americana). Las luces contrastantes del cine negro iluminan ambientes tomados con gran profundidad de campo, que absorben al espectador hasta extremos claustrofóbicos, en un mundo cerrado y nocturno. La pantalla se compone asimétricamente, plagada de líneas oblicuas, quebrada por la continua acción de marcos divisorios: puertas, ventanas, cortinas, que siempre ocultan algo deseado o amenazante. Retorno al pasado, de Tourneur, es un caso paradigmático de esta organización formal.

Además, está poblado de espejos: seductores, reveladores, peligrosos. Orson Welles lo prueba al final de *La dama de Shangai*. Todo confluye en la construcción de un universo donde cualquier estabilidad sucumbe ante la evidencia de un andamiaje podrido. Si bien puede coincidirse en parte con las afirmaciones de J. A. Place & L. S. Peterson: "el estilo visual es el hilo consistente que une diversos films, antes que las explicaciones políticas o sociológicas" ("Some visual motifs of Film Noir", *Film Comment*, jan/feb. 1974) el cine negro es algo más —y algo menos— que eso: ¿qué continuidades estilísticas detectamos entre fotógrafos con *estilos* tan diferenciables como Sid Hickox, Nick Musuraca, Russell



Metty o John Alton (para mencionar sólo cuatro nombres que iluminaron, cada uno a su modo, algunas cumbres del cine negro)? Su consistencia hace a una *narración* que se enmarca en ciertos códigos. Lo prueban algunas obras maestras filmadas por Raoul

Walsh, quien supo narrarl —usando un elogio de G. E. Moore— en un "estilo casi anónimo".

**Realismo o expresionismo?** Se piensa que el film noir es realista, creyéndolo un arma de crítica social. Hay quien lo cree casi como movimiento anti-sistema. Sin embargo, no hay cine negro independiente. El tan mentado "sistema dominante" no es más que un fantasma que habita la cabeza de quien concibe al cine americano como una máquina de picar genios artísticos. Lo que el cine negro hizo (dentro de un sistema que en un análisis riguroso se muestra muy poco sistemático) fue construir un nuevo verosímil para hacer entrar al espectador en un mundo ficcional. Lejos de cualquier realismo, el negro armó un mundo paralelo. Su terreno no es la historia, sino el mito. "Prefiero el mito a la historia, porque éste parte de una mentira, para culminar en una verdad, mientras que aquélla parte de verdades, para construir una gran mentira", explicó alguna vez un admirador del roman noir, Jean Cocteau.

Por otra parte, calificarlo como *expresionismo americano* no haría sino redoblar las profusas confusiones que no cesan de vertirse sobre su precursor alemán, además de saltear alegremente el monumental aporte de los maestros alemanes al film de horror en los 30. Debemos atender, entonces, a *estructuras narrativas*. Las películas entre paréntesis son casos *ejemplares* que ilustran estas conjeturas

Modos del private-eye. La indagación ordena una tradición milenaria del relato. El investigador del cine negro es una modalidad contemporánea de este esquema fundante: va a la caza de un secreto, aunque no al modo del detective que a pura lógica descifra crímenes en su gabinete. Lo hace poniendo el cuerpo (no hay protagonista que no sea brutalmente golpeado en algún momento. A su turno, hará lo suyo) acumulando pruebas —y cadáveres—. debe ser privado: en el momento crucial se jugará solo. Puede no ser detective, sino periodista, oficial de justicia, maleante o cana defenestrado por sus colegas. Pero es sólo él quien —incluso contra todos— mantendrá el cara a cara con la muerte. La novela de detectives no hace alusión a un oficio sino a una función: la detección, que puede ser ejecutada por cualquiera que se atreva (El halcón maltés, Al borde del abismo, Retorno al pasado, El rata, Bésame mortalmente). Sólo lo hago por dinero. El cine negro muestra cierta ecuación donde la circulación de dinero regula las relaciones y los contratos posibles. A falta de guita, el motor de la acción será la promesa sexual. Sexo-dinero por una parte, complementada por otra equivalencia: política-crimen. Los cuatro términos formulan sutiles balances, tejen una trama donde quien busca se zambulle, entra en una historia que no es la de él y que debe desbaratar antes de que se le venga encima. Y en esa empresa es necesario, ante todo, ser preciso.

- "-Bien: ¿dónde están?
- —¿De qué habla, Mr. Riordan?
- —De 245.912 dólares."

(Edmond O'Brien y Ava Gardner, en *The Killers*.)

El habla en el negro. El cine negro no desconfía del *logos*. Cree que al fin y al cabo la verdad se encuentra en palabras. El problema es que todos mienten. Alguna vez Eric Rohmer señaló que en el cine, salvo en la comedia, no

se mentía lo suficiente. Agreguemos el cine negro; todos engañan por una simple razón: el que habla, muere. Se habla mucho pero se dice poco. La verdad siempre radica en lo no dicho. Casi siempre se la saca a golpes. Si en el relato de enigma el modelo básico de discurso es el monólogo — Holmes explicándole al azorado Watson, o Poirot descubriendo deductivamente al asesino en la clásica escena grupal con todos los sospechosos reunidos—, en el negro lo es el diálogo en su versión más apremiante: el interrogatorio (El halcón maltés, Laura, Sin conciencia, Sed de mal).

El cine negro y las mujeres. El negro introdujo las mujeres sin filtro difusor. Con rostros duros y cuerpos netos o sospechosamente angelicales. Mujeres de carne y hueso, o decididamente espectrales, peligrosamente conectadas con un más allá. Al margen de la ley o de este mundo. Las mujeres del cine negro siempre están para el crimen (Laura, El cartero llama dos veces, La dama de Shangai, La jungla de asfalto, Los sobornados).

La paranoia como ideología. El senador McCarthy no fue el inventor de las teorías conspirativas: el espacio del cine es paranoico por definición. Más allá de razones sociopolíticas. Hace suyo el aforismo de E. A. Poe —no por casualidad padre del relato policial—: el universo es la conjura de Dios (Universe is the plot of God). Un espacio donde cualquier callejón puede ser el último, donde los muelles invitan a la zambullida final y el departamento de cada detective es lugar para inesperadas reuniones (escena arquetípica: él entra momentáneamente descuidado, mientras lo aguarda alguna visita indeseable y sorpresiva). Es el mundo de lo privado amenazado. Todo conocimiento es paranoico y el cine negro es la demostración palmaria de esta verdad. Jamás desinteresado, al investigador le interesa saber en el mismo sentido en que una bala le interesaría el pulmón derecho. En eso le va la vida. En ese espacio lo crucial es eso que está oculto. El investigador, como Edipo —padre del policial, dicen Boileau & Narcejac—, quiere llegar al fondo del asunto. Lo que no está a la vista —o a la escucha— siempre decide. Es por eso que el fuera de campo prolifera en el negro. Achacarlo a las disposiciones del código Hays equivale a pensar la abundancia de escenas con luz artificial como obediente al interés de la General Electric en participar aun más en el negocio del cine. Por otra parte, ¿cuál fue la influencia de Mr. Hays en la obra de Dreyer o Mizoguchi —por citar dos maestros del fuera de campo—? Paradojas del determinismo social aplicado a la estética. Cuando nadie se acuerde de "los 10 de Hollywood" o del informe Kefauver, alguien sospechará junto a Marlowe dentro de un invernadero de orquídeas, se enamorará de Laura, se estremecerá con la explosión final de Cody Jarrett (Al borde del abismo, Laura, Alma negra).

La tentación del abismo. En el cine negro ambientes y objetos son tan amenazadores como el peor criminal. Hay en él un sistema de *inversiones* no sólo monetarias. Por ejemplo, un lugar seguro suele ser oscuro, y la irrupción repentina de la luz presagia la muerte. Marc Vernet afirma en un brillante artículo ("La transaction filmique") que el género, jugando con los límites de la representación, propone una incertidumbre acotada. Las apariencias engañan hasta cierta estabilización final, donde al menos sabemos (como aquel viejo detective que se llamó Heráclito) que la verdad aprecia ocultarse. Y el espectador, incluso en los finales amargos que abundan en el género, no oculta un secreto goce: aquel del que por un momento se asomó al corazón maligno de la noche y entrevió, como singular *private-eye*, el secreto que le permite sobrevivir hasta el siguiente caso.

# 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.



# Las caras del negro



Gene Tierney



Robert Mitchum



Orson Welles





Lauren Bacall (arriba) Y Humphrey Bogart (abajo)



Edward G. Robinson



James Cagney



Barbara Stanwyck



Gloria Grahame



Alan Ladd y Veronica Lake



Richard Widmark

### Cine policial negro en la Argentina



# Luces y sombras morales

por Gustavo J. Castagna

"Está por llegar uno de los protagonistas de esto que van a filmar. Les va a gustar. Es un muchacho simpático, inteligente pero que un día equivocó el camino por culpa de unos compañeros, malos compañeros, muchachos influenciados por malas novelas, por películas en que el pistolero se convierte en héroe. Las andanzas de todos ellos, lo que ustedes van a llevar al cine sé que es un poco amargo. No importa: servirá de enseñanza. También son amargas las medicinas... pero curan. Hay que mostrarle a la juventud que el mal camino no conduce a ninguna parte. Hay que contarle cuál fue el final de unos muchachos que un día siguieron a un individuo que iba a cobrar una redoblona...' Estas palabras no pertenecen a ningún miembro de alguna Liga Protectora de la Familia, tampoco a un texto de la época del Proceso Militar, ni al discurso que hace veinte años me transmitió el jefe de policía de no recuerdo cuál

comisaría, al haber transgredido la ley, la moral y las buenas costumbres por jugar a la pelota en la calle. Aunque se le parezcan, la cita viene de Camino al crimen (1951) de Don Napy, un título fundamental para entender el género en nuestro país. El muchacho que eligió el camino del mal es Luis (Juan Carlos Altavista) y el que diserta sin contemplaciones es el inspector Campos (Eduardo Rudy), personaje que ya apareciera en Captura

recomendada (1950), también realizada por el periodista húngaro.

Un par de cuestiones son claras: si hablamos de policiales argentinos debemos nombrar la época de los estudios y, en consecuencia, la mirada que nuestros directores y productores —la industria, en fin— dirigieron al cine americano. La Epoca de Oro construyó sus valores en la producción, la creación de un star system, la aprobación del espectador y la fundamentación genérica. Comedias, dramas, films de época, dramas-tangueros y policiales —con todas las posibilidades de cruces y desviaciones— sustentaron casi treinta años de cine.

El policial estructuró su estética en dos marcas visiblemente opuestas: a) un criterio formal tomado de los films de la Warner con su apariencia documental; b) una puesta en escena mucho más compleja, cercana a las tipificaciones del cine "negro", en especial, con detalles de iluminación y elección de cámara que, en muchos casos, nada tienen que envidiarle los mejores exponentes de Estados Unidos. Como cualquier género, el policial tuvo sus films pioneros y

acaso sea Monte criollo (1936) de Arturo S. Mom el que retrató por primera vez los bajos fondos, el humo y el alcohol, y las mujeres rubias y los personajes al margen de la ley. Las escenas nocturnas prevalecían en Monte criollo y el juego actuaba como única motivación; la ley no existía y la moral se ausentaba en el conflicto, ubicado en una zona fronteriza como el puerto. Al año siguiente, Fuera de la ley de Manuel Romero propone las divisiones: el protagonista central está encarnado por Luis Arata como un jefe de la policía, en tanto José Gola —un actor cinematográficointerpretaba al hijo y al mismo delincuente de la ficción. Semejante quiebre temático (visible por sus alcances morales según la época), daría entrada a otras películas donde la figura del marginado de la familia y el personaje apartado de la sociedad merecerían la mayor condena: Con el dedo en el gatillo (1940) de Moglia Barth, La bestia debe

> morir (1949) y El vampiro negro (1953) de Viñoly Barreto, y hasta Yo no elegí mi vida (1949) de Momplet, junto a los citados films de Don Napy, no posibilitaban interrogantes desde una mirada acusadora y esclarecedora al tomar el punto de vista de la fuerza policial, el orden y la resolución en un tiroteo para que todos nos fuéramos a dormir tranquilos a casa. Esta carga que soportaron las películas, sin embargo, no empalidecen los

conocimientos sobre las reglas del género. El policial argentino, tomando en cuenta la arbitraria clasificación propuesta al comienzo, comenzaba con una voz en "off" que nos alertaba sobre el contenido del film o, en todo caso, con una frase aclaratoria sobre la tipología del futuro personaje criminal. Como un film de la Warner de los 30, nuestro cine formaba arquetipos, narraba con fundidos el paso del tiempo y contaba parte del relato con escenas filmadas en exteriores: el policial saca la cámara a la calle y el descubre la ciudad al espectador. Un ejemplo clave sería Apenas un delincuente (1949) de Hugo Fregonese, película que reúne las características apuntadas. El protagonista es Morán (Jorge Salcedo), un "hombre común" que roba en su trabajo, es llevado a la cárcel, sale y conoce los placeres de la vida y muere en un tiroteo besando una cruz, mientras la "voz en off" resume sus andanzas diciendo que "era apenas un delincuente y un muchacho disconforme con la vida que

El film de Fregonese, tal vez, agrupe los defectos y las virtudes apuntadas: clásicos personajes que cumplen su



condena carcelaria (con el casting arquetipo de esos años: Sebastián Chiola, Nathán Pinzón, Homero Cárpena, Jacinto Herrera) en oposición a la seguridad que indicaban el ámbito familiar y la rutina del trabajo. Salir a la calle, jugarse por algo distinto y conocer la noche señalaban los primeros (malos) signos de un fuera de la ley. Ese final de Apenas un delincuente, por supuesto, contrasta con la muerte de James Cagney en Alma negra para entender que varios films policiales argentinos están más cerca de Angeles con caras sucias y su lógica condena "real" y ficticia, para distanciarse abiertamente de la mitología en la figura del criminal. Eso si, acaso, el género que nos ocupa haya sido el único que, por momentos, transgredía ciertos registros que condicionaban a nuestro cine. A pesar del "mensaje" de cada una de las películas, el policial fue el género visual del cine argentino: las historias pueden verse salvando los textos y capturando un modelo narrativo como ningún otro supo incorporar con tanta destreza y saber. Si las condiciones de producción de la época eran las mejores, los actores caían a la perfección y las historias podían transcurrir y desarrollarse en Argentina, por nombrar sólo tres factores, entonces es comprensible que nuestro cine haya elaborado su propio género policial.

Tinayre y Christensen: La historia oficial se sujeta a cuatro o cinco nombres que siempre son los mismos. Y siempre se olvidan de Daniel Tinayre y Carlos Hugo Christensen. Desde distintas tendencias, los dos aportaron al género nuevos planteamientos estéticos que se oponen a las convenciones de estilo de los films anteriores. Los dos se interesaron por un género desde la puesta en escena, aun cuando en el caso de Tinayre, y debido a su búsqueda de la mayor perfección visual, las historias parezcan confusas y desprovistas de guiones que pudieran simular semejante conocimiento sobre el lenguaje. Como primera medida, en ambos no existe la fuerza policial como reglamentadora del orden y, si aparece, queda disuelta por la elección del punto de vista.

Christensen filmó en pocos años la trilogía básica del género: La muerte camina en la lluvia (1948), Si muero antes de despertar (1952) y los episodios "Alguien al teléfono" y "El pájaro cantor" de No abras nunca esa puerta (1952), las dos últimas basadas en textos de William Irish. El policial en Christensen es una cuestión de climas y una excusa para la preponderancia de la imagen. Antes que la regla moral está el detalle de un personaje, antes que la iluminación plana está el juego de luces y sombras, antes que la palabra están los silencios y la marcación del sonido. "El pájaro cantor" (Roberto Escalada) vuelve a la casa de su madre ciega huyendo de la policía y silbando el tango "Uno", una información que antes de su llegada diera a conocer la radio. Este capítulo de No abras nunca esa puerta resume al "negro" en estado puro: totalmente rodado en un solo interior, el deslizamiento de la cámara es absolutamente narrativo, los personajes están casi a oscuras y la economía de planos está elaborada junto al crecimiento dramático del relato. La información verbal que se nos transmite es mínima —solamente pautada por la radio y los diálogos cortantes— importando la característica mínima de un personaje y un rostro en penumbras que nos sugiere un hecho en sí mismo. Para el cine argentino, Carlos H. Christensen es el director del policial "negro". Por su parte, Tinayre filma policiales con varias vueltas de tuerca sobre el género. Los films aparecen alejándose de una concepción realista para inclinarse por atmósferas irreales (el famoso "humo" de Tinayre) que, por momentos, acumula desviaciones en el registro dramático. Una permanente

fijación en el trabajo de cámara (planos desde puertas de rejas, angulaciones rebuscadas —mucho antes que las aparentes innovaciones de Torre Nilsson—) sumada a la recurrente utilización de flashbacks —elemento del lenguaje primordial en el "negro"—

conjugan algunos de los criterios estéticos del discutido realizador. Cruces del policial con otros géneros como la comedia (La vendedora de fantasías, 1950) y el melodrama (Danza del fuego, 1949) y hasta con el subgénero de espionaje (Pasaporte a Río, 1948) se distancian de las constantes fijadas para conformar mundos extraños, particulares, casi perversos en su envío metafórico. En los films "negros" de Tinayre no importa la historia sino las motivaciones de los personajes, el desarrollo y los reiterados guiños hacia sus más notorias influencias. Por algo, el mismo director es un confeso admirador (¡que no se entienda al pie de la letra!) de las películas de Hitchcock.

Los últimos policiales: Salteando un par de décadas donde casi no hubo policiales rescatables y donde los términos "alegato", "testimonio" y "enseñanza" prevalecieron en títulos que se apartaban del género (años donde Enrique Carreras hizo de las suyas) para adquirir las precariedades del formato televisivo, la vuelta del "negro" se debe a los films de Aristarain y a la solitaria presencia de Noches sin lunas ni soles (1984) de José A. Martínez Suárez. Si entre La parte del león (1978) y Ultimos días de la víctima (1982) median diferencias estéticas, una apoyada en el realismo con marcas del estilo documental americano, y en la otra, se esclarecen las influencias de Jean-Pierre Melville y la confianza de Aristarain en la imagen, la llegada del director sirvió para recuperar el género y un modo de ver el cine que parecía perdido en el tiempo. En cuanto a Noches sin lunas ni soles, comentaba brevemente en otra página, rescataría la estupenda escena del interrogatorio para trazar un paralelo entre dos épocas del policial. Parado ante los marginales Boy Olmi y Cacho Espíndola, ambos sentados y sufriendo sus preguntas, el cana (ya no policía), interpretado por Lautaro Murúa, trata de conseguir información con sus particulares métodos sobre el invisible Cairo (Alberto de Mendoza). Un momento de un clima notable, con insultos, puteadas, apretadas y un humor muy negro a partir del personaje de Murúa. Retrocedamos en el tiempo y volvamos al inspector Campos junto a su objetivo de salvación. El orden dice: "voy a darle un buen consejo; si alguna vez hay un motivo para que la policía salga a buscarlo... adelántese y vaya usted a la policía. Allí encontrará buenos amigos. Nosotros, además de perseguir delincuentes, procuramos que no los haya. No lo olvide". Cine policial argentino, recitativo y visual, moral y transgresor. Pero un cine de género, en fin. 🔳

Policiales negros argentinos (lista imprescindible y arbitraria) GJC			
1937 Fuera de la ley, Manuel Romero	8		
La fuga, Luis Saslavsky	_		
1944 El muerto faltó a la cita, Pierre Chenal			
1948 La muerte camina en la lluvia, Carlos H. Christensen			
Pasaporte a Río, Daniel Tinayre (*)	8		
1949 Apenas un delincuente, Hugo Fregonese			
Yo no elegí mi vida, Antonio Momplet	8		
1950 La vendedora de fantasías, Daniel Tinayre (*)			
1951 Camino al crimen, Don Napy			
1952 Si muero antes de despertar, Carlos H. Christensen			
No abras nunca esa puerta, Carlos H. Christensen	10		
1953 El vampiro negro, Ramón Viñoly Barreto	8		
1978 La parte del león, Adolfo Aristarain (*)	8		
1982 Ultimos días de la víctima, Adolfo Aristarain (*)	10		
1984 Noches sin lunas ni soles, José A. Martínez Suárez (*)	9		
(*) Disponible en video			

Cine negro 29

### 12 clásicos del cine negro americano

El halcón maltés The Maltese Falcon, 1941, John Huston

No hay libro, ensayo, enciclopedia, charla de café, conversación entre amigos (o no), historia del cine, texto sobre el género y escrito periodístico que omita señalar a El halcón maltés como un film fundacional. Un mito cinematográfico levantado por la importancia del reparto, la leyenda y el nombre de John Huston en su operaprima y el origen literario vía Hammett. Una mentira digna de un análisis más profundo, carente de puesta en escena, sometida a las limitaciones del teatro filmado, soporífera por sus diálogos que nunca terminan y siempre confunden y que, a diferencia de Al borde del abismo, elige el cruel camino del policial de enigma, con la obvia resolución en los últimos diez minutos. La última media hora es insufrible: Bogart, Mary Astor, el gordo Greenstreet, Elisha Cook Jr. v Peter Lorre reunidos en un interior preguntándose quién tiene el antiguo pajarraco. Todo este tiempo (real) filmado casi en plano medio. Increíble incapacidad de síntesis que posibilita dos caminos: dejar de ver la película o imaginar que los personajes están jugando al Gran Bonete. Cualquier film de este listado es más cinematográfico que *El halcón maltés*. Una revisión en video demuestra, nuevamente, que la fama es puro cuento.

Gustavo J. Castagna

Laura Laura, 1944, Otto Preminger

Hay quinientos espejos en el bunker lujoso de Laura. Y millones más en las pupilas de los hombres que la aman y pasan a su lado como una ilusión. Entre ellos, un arrogante crítico de arte de lengua como navaja; un malandrín de poca monta que busca plata y una mamá; un policía enamorado de la mujer del cuadro (otra imagen que Laura se prodiga a sí misma). Ella camina, baila, sonríe; se deja mirar y ad-mirar Es su función aun cuando está en peligro su vida: absorta frente al espejo, peinándose, ignora la presencia de quien está a un metro, dispuesto a matarla. Llegará el príncipe devaluado, un teniente de la policía ansioso de poseer a Laura y lo que representa: lujo, buen whisky, cómodos sillones. Final: Laura sale disparada hacia quien ha llevado su pasión hasta la vida sin tiempo, aquel que ha dejado la mirada sobre ella hasta en el momento de la muerte. Es difícil sustraerse a la imagen de Laura. El film de Preminger. La figura esplendorosa de Gene Tierney

Roberto Pagés

Pacto de sangre Double Indemnity, 1944, Billy Wilder

Es un monumento del cine negro parado sobre sus personajes más representativos: la Siniestra Manipuladora (B. Stanwyck); su marido, Cornelio Pocavida; el Incauto que cae en sus redes (F. MacMurray) y el Astuto Investigador (E. G. Robinson), en este caso gerente de reclamos de una compañía aseguradora. Por sobre las relaciones habituales basadas en la pasión, el erotismo y la ambición desmedida que conforman el género, sobrevuela la amistad entre MacMurray y Robinson; amistad que pudo haber sido refugio de salvación y termina como sacrificio pagano ante el viejo altar negro: mujeres y dólares. Los apellidos de Cain y Chandler, próceres de la novela negra, enmarcan este regalo; el de Robinson es el paquete y el moño: cada segundo suyo en la pantalla es un festival. Un millón de pesos para quien descubra una pareja estable en toda la película.

Gustavo Noriega

Al borde del abismo The Big Sleep, 1946, Howard Hawks

The Big Sleep emite destellos extraños dentro de

la colección Hawks. Joya de un tallado apenas inteligible, se funda más en la velocidad o el interés intrínseco de cada secuencia que en su encadenamiento coherente. El viejo halcón lo admitió: "luego de esto, jamás me lamentaré de ser lógico". Pero el hecho es que Al borde del abismo, como su nombre lo indica, resiste visiones y revisiones en un camino de cornisa y a punto de desbarrancarse, acumulando una muerte tras otra antes de que nos diéramos cuenta quién era el tipo y qué hacía allí. Y extrañamente, funciona.

A contrapelo del físico, Bogart modeló aquí un Marlowe arquetípico, demostrando además (al decir del español Manolo Marinero) que es el actor más rápido del cine, después del Pato Donald. Aparte, es guardián del único código ético que se percibe en el film, dentro de un universo invadido por una corrupción que no se agota en la decadencia social. Y lo hace guiado por alguien que acaso fuera, como lo quería Jacques Rivette, "el único director americano que conoce cómo delinear una moral"

Eduardo A. Russo

Retorno al pasado Out of the Past, 1947, Jacques Tourneur

Out of the Past es una obra maestra de lo inexorable, el retorno de la pesadilla sombría en clave policíaco-pasional. Mitchum (más lacónico que nunca) ha borrado sus señas de detective turbio regenteando una gasolinera en un pueblito apartado. Tourneur hace desfilar luces y oscuridad, como en *La mujer pantera*, para contar una historia que, en sí misma, no tiene nada de novedoso. La maestría de Tourneur reside en hacer sentir la amenaza, el callejón sin salida, plano a plano, ayudado por dos elementos primordiales: la magistral fotografía de Nicholas Musuraca y la absoluta perfidia sensual de Jane Greer, quien más que femme fatal es el Mal hecho mujer.

Film nocturno, aun en las secuencias rodadas a pleno día, con un impresionante uso del espacio, que construye, cinematográficamente, los laberintos anímicos de un grupo de personajes que, sabemos desde la secuencia inicial, ya no tendrían escapatoria; porque siempre es imposible huir de la propia sombra.

Alejandro Ricagno

Alma negra White Heat, 1949, Raoul Walsh

El personaje de Cody Jarrett es un clásico asesino psicópata, pegado a la madre, con manifiestas tendencias asesinas y acaso homosexuales, que desafía al sistema desde su paranoia. Walsh y Cagney salvan al espectador de cualquier psicosociología de bolsillo presentando a un tipo infinitamente querible y explicando sus acciones de acuerdo a la lógica más pura. Alma negra sustituye la pesada letanía de la culpa (de la que el cristianismo de Coppola y de Scorsese, por ejemplo, han abusado largamente) y la superflua explicación vía trauma social, cuando de criminales se trata, por una simpatía contagiosa y alegre. Cody es un loco de la guerra, pero es más grande que la vida. Nueva victoria del cine sobre las ciencias sociales y una buena oportunidad para preguntarse si la idea de cine negro no es más que una patraña de los historiadores.

Quintín

Mientras la ciudad duerme Asphalt Jungle, 1950, John Huston

Ahab Huston cruza, en Mientras la ciudad duerme, la frontera que separa la ley del crimen, desafiando a la Gran Ballena Blanca de McCarthy y el código Hays. "El crimen no es más que una forma bastarda del esfuerzo humano", afirma alguien en algún momento, y a Huston, se sabe, le simpatizaba como nada el esfuerzo





# 12 clásicos del cine negro americano

Mientras la ciudad duerme está contada desde el punto de vista de los chorros, mientras que la policía no la ve ni cuadrada. Un halo trágico recorre el film, y la hustoniana musa de la mala pata es reina y señora aquí. Mientras la ciudad duerme testimonia hasta qué punto influyó el expresionismo alemán en el Hollywood de la época, en el cine negro en particular. Film coral, los perdedores de *Mientras la ciudad duerme*, débiles, leales y generosos, son inolvidables. El reparto es, hasta el último figurante, la exaltación definitiva del Olimpo de los "secundarios" del Hollywood años 30 a 50. El regreso a casa (al sueño) de Sterling Hayden desangrándose es uno de los grandes momentos del cine negro y del cine a secas.

Horacio Bernades

Sin conciencia
The Enforcer, 1951, R. Walsh / B. Windust

En The Enforcer, Walsh corrigió, luego de un par de días de rodaje, el rumbo que había impreso Windust y que conducía a un ejemplo temprano de cine-catástrofe. "Mr. Walsh, si usted hubiese sido confederado, el Sur no habría perdido la guerra", le había dicho alguna vez Griffith. Bogart es aquí un fiscal de distrito empeñado en conseguir un testigo para condenar a Mendoza (Everett Sloane), cerebro del Mal que ha creado la Murder Inc., manifestación extrema del espíritu de empresa americano —fundada en la realidad por Capone en 1929-. Con gangsters tan peligrosos como victimizados por el inhumano Mendoza, cadáveres en cadena y Ted de Corsia más canallesco que nunca, The Enforcer —narrada con flash-backs como cajas chinas, uno dentro de otro- demuestra además la paternidad de Walsh en que aquí los policías, más allá de su eficiencia, siguen siendo los vulgares botones de siempre.

Eduardo A. Russo

### Los sobornados The Big Heat, 1953, Fritz Lang

Obra maestra de la duplicidad. Los espejos como constante de un mundo donde nada es lo que parece. El veterano sargento, coimero; la viuda inconsolable, extorsionadora: la respetable y millonaria mansión alberga al político criminal; el hogar ideal del American way of life destrozado por la obsesión de un pelmazo que persigue el bien y no logra más que sembrar cadáveres femeninos a su alrededor (dos serán maltratadas y asesinadas; otras dos serán desprotegidas: una morirá, otra será salvada por otros). El número dos es la clave: la luz es blanca y negra, con los fuertes contrastes del expresionismo; Dave (el policía) y Debby (la puta) suenan parecido pero son lo contrario: uno está detrás de la venganza personal, la otra apunta al corazón mismo de las tinieblas. Por fin, la doble cara de Debby: mitad bella, mitad quemada. Los últimos planos sabios de Lang la muestran a cara completa y dividida alternadamente hasta que muere del lado bueno, como una niña, en Gracia de Dios y con un cuento de amor como fondo anhelado. Un cartel en el cuartel pide sangre (give blood now: da sangre ahora) y no se sabe si es un pedido a la policía o de la policía a los demás

Roberto Pagés

### El rata Pickup on South Street, 1953, Samuel Fuller

Así como un maestro zen puede enseñar a su discípulo con un puñetazo o arrojándolo al río, Fuller enseña cine mostrando a un tránsfuga comer con palitos o un punga sustrayendo un microfilm en el metro neoyorquino. El rata es negro en su anarquismo, en su puesta espectral, que modela una Nueva York artificial, vista desde el puerto, desde el subte o el departamento de Policía (tres formas de los bajos fondos). El hábitat de Skip McCoy es la creación, a pura

puesta, del espacio inestable propio del cine negro. No sólo en los márgenes, sino suspendido sobre el agua aceitosa del puerto, el rata vive colgado. Para aquellos afectos a rastrear las determinaciones históricas; los comunistas fullerianos presentan contornos desligados de cualquier guerra fría. Son adversarios míticos, sin dimensión política o colectiva, empeñados en salvarse por unos cuantos dólares, o en hacer perdurar su pellejo. Fuller es primitivo, no primario; es rudo, no rudimentario (F. Truffaut). Hasta extremos inauditos, *El rata* contiene más audacia formal que todo un ejército de vanguardistas "transgresores" empeñados en revolucionar el cine. Un color (o ese no-color que es el negro) no puede ser contado ni resumido. Hay que verlo. Lo mismo pasa con El rata.

Eduardo A. Russo

### Bésame mortalmente Kiss Me Deadly, 1955, Robert Aldrich

Bésame mortalmente frecuenta varios "géneros" v los excede. Bob Aldrich logra su obra maestra llevando a una intensidad mayor constantes de toda su filmografía: personajes paroxísticos, lucha por sobrevivir. La única épica posible del capitalismo salvaje —el film criminal "negro" tratada como cine fantástico une al primer alerta sobre el apocalipsis nuclear el eterno mito de la Caja de Pandora. Aldrich filma en las calles, en blanco-y-negro, visiones iluminatorias y deformadas de un viaje con claves y paradas. El gran guionista "de izquierda" Bezzerides (Lista Negra del macartismo) al basarse en un texto del inefable *hard-boiled* "de derecha" Mickey Spillane produce con esta confrontación una poesía demencial, dura, correspondida por el paroxismo del director. Estupendos trabajos de Meeker (Mike Hammer), Albert Dekker (Doctor Cíclope, Los asesinos), Jack Elam, Paul Stewart y Wesley Addy, el actor-fetiche de RA. Los planos finales de *Bésame*..., además de una de las secuencias más logradas de la historia del cine, recuerdan que Atucha 1, esa bomba de tiempo instalada entre nosotros, debe ser desactivada antes de que sea tarde.

Tarruella

### Sed de mal Touch of Evil, 1958, Orson Welles

Encasillar un film de Welles dentro de un género es una tarea imposible. ¿Sed de mal es un policial negro? En cuanto a la mirada hacia los códigos del género es posible, pero Welles le agrega una clave pesadillesca que lo aleja de la clasificación. ¿Es una película con un estilo visual común? Sí, en cuanto al juego de luces y sombras y la mayoría de sus escenas jugadas a plena noche. Sin embargo, Welles vuelve a distanciarse y encuadra a su manera, siempre componiendo dentro del plano y sin necesitar del corte en el montaje (ejemplo: el plano secuencia inicial de cuatro minutos). ¿Es un film con los temas claves del género? En Sed de mal gobierna la corrupción y se acumulan los cadáveres, pero Welles instala su propia figura (Quinlan) con tanta fuerza que, a pesar de encarnar lo desagradable en potencia, nadie puede permanecer indiferente. Sed de mal es un film fronterizo (justamente, dentro de ese marco transcurre la película) entre el policial y el terror. Una escena resulta imborrable. Pasada la explosión del auto —es decir, pasado el plano secuencia inicial— los personajes investigan los restos del abogado y su mujer. Se escucha el chirrido de un auto y Charlton Heston expresa su deseo de conocer a Quinlan. Joseph Cotten duda de su objetivo. El auto llega y con la cámara a ras del piso se toma a Welles-Quinlan con su anatomía habitual pero desbordada ocupando la totalidad del plano. "¿Quién la tiró?", pregunta. "¿Qué cosa?", le dice un segundo. "La bomba, idiota", responde Quinlan. Acá estoy yo, nos dice Welles.

Gustavo J. Castagna





# DOSSIER OVDZ

### De paseo por los boulevares exteriores

El samurai Le samouraï, 1967, Jean-Pierre Melville

Jeff Costello (Delon en el papel de su vida, solemne, mudo, fantasmal, como un actor de teatro kabuki), el mayor de los cazadores solitarios de la geométrica jungla melvilliana, se lame las heridas en una de las pausadas, precisas ceremonias de esta apoteosis del ritualismo cinematográfico. La tendencia a la abstracción, presente desde los primeros films de Melville, alcanza aquí su culminación, dando un film casi sin argumento ni personajes. Melville opera por sustracción, es un minimalista avant la lettre.

Queda sólo lo esencial: unos hombres de acción ya casi inmateriales, yendo a su encuentro. Al encuentro con la muerte. La Muerte como protagonista anónimo, invisible, excluyente. Líneas rectas, como un cuadro de Mondrian. Tonos apagados, parduzcos, sombríos, como en una aguada japonesa. El samurai: sólo un hombre solo, fumando en la habitación solitaria, esperando.

Horacio Bernades

Ultimo domicilio conocido Dernier domicile connu, 1969, José Giovanni

Ultimo domicilio conocido posee adaptación, diálogos y dirección del también novelista corso José Giovanni, conocedor —como su colega Jim Thompson— de bajos fondos y ambientes policíacos en carne propia.

Lino Ventura es Marceau Leonétie, inspector en desgracia para quien "ya es un poco tarde", que por no andar con vueltas es destinado a una comisaría de barrio. Sus superiores le encomiendan una dulce e ingenua avudante, con la cual comienza moralizando en cines de cuarta hasta que deben rastrear la pista de un testigo fundamental para mantener guardado a un peligroso criminal con abundantes secuaces sueltos. De allí en más, que ellos investiguen y que nosotros nos peguemos a sus descubrimientos y desazones, es una misma cosa. Film melancólico, tan amargo como Dos hombres contra la ciudad del mismo Giovanni, conmueve al espectador con una honestidad y sencillez imposibles de integrar a cualquier tesis o ensayo

se despega fácilmente, emite la comprobación de que las cosas son así, y uno se jode. Eduardo A. Russo

de crítica social. El crimen como parte de la vida

cotidiana. Con una tristeza que el espectador no

La parte del león 1978, Adolfo Aristarain

La gran entrada de Aristarain al cine y al negro. Película que pasó sin mucha gloria en el momento de su estreno y que fuera revalorizada luego de Tiempo de revancha. A diferencia de los códigos éticos de los personajes de la obra posterior de Aristarain, aquí son casi todos bastante nefastos, consecuencia tal vez de la situación de derrota de la generación del director y del clima irrespirable de los años del proceso La acción no lleva más de 48 horas y esto habla a favor de la concentración dramática del relato. Pero la acumulación de características negativas porteñas del personaje central y la psicopatía de uno de los chorros vuelven todo un poco estereotipado. Lo mejor está en la atmósfera asfixiante y sin salida de algunas tomas nocturnas con de Grazia deambulando con el portafolio cargado por pensiones de mala muerte. Y en la información a penas precisa de algunos diálogos. Excelentes laburos de Luisina Brando en las secuencias finales y de Beba Bidart, un rostro ideal para personaje de vieja atorranta. Laparte del león se puede ver como un ejercicio de acercamiento a un género que le dará mejores resultados a Aristarain en Ultimos días de la

Alejandro Ricagno

Confidencialmente tuya
Vivement dimanche, 1983, François Truffaut

Escribir de una cosa es escribir de otra. Filmar una película, quizá signifique filmar otra. Filmar un "policial", filmar una mujer, filmar Confidencialmente tuya, por caso, es filmar sobre el amor. Sobre el amor por esa mujer y sobre el amor por un cine que era constitutivo de su propia vida ("Desdeñaba las películas históricas, las de guerra y los westerns (...). Por eliminación, no me quedaban más que las policíacas y las de amor"). Para irse del cine (vale decir: para irse de la vida), Truffaut eligió un mutis por el foro pacífico, vivaz, placentero. Obvió la celosa Muerte, apurada por tenerlo al lado, y eligió la alegría de amar y de filmar. No hay parodia porque no hay burla. Hay espíritu juguetón porque hay amor. Por las piernas de las mujeres, por los autos en la noche ficticia del set, por la música grave, por el azar caprichoso, por esa maquinita, la cámara, que en sus manos fue una caricia sobre el cuerpo de su mujer, una chispa en nuestro espíritu, un loco amor por unas luces y unas sombras sobre una pantalla inmortal.

Roberto Pagés

Hammett / Investigación en el Barrio Chino

Hammett, 1983, Wim Wenders

Un engendro en el que Wenders se sometió a las repetidas órdenes de Coppola de volver a filmar y a montar la película, el resultado es lo que podría llamarse cine negro descafeinado. Una película con decorados a lo Golpe al corazón, que toma motivos como el detective, la mujer fatal y la traición para recrearlos con tonos pastel que se parecen a la versión coloreada de Al borde del abismo que dan en TNT y sin ningún dramatismo ni suspenso. Lo curioso, dadas las circunstancias, es el placer que proporciona la película. Y esto provoca la sospecha siguiente. Que el desequilibrio de la normalidad y la tensión entre la tranquilidad inicial y su alteración por la violencia no son esenciales para poder narrar en el cine, y que permanecer en reposo (sin suspenso) no resiente la acción. Walsh y Ozu sabían de estas cuestiones, pero Wenders siempre dudó entre el relato sin historia de sus primeras películas y la historia con explicaciones de *Las alas del deseo* y la segunda parte de *París, Texas*. Aquí, inesperadamente, se acercó a sus maestros

Quintín

### Noches sin lunas ni soles 1984, José A. Martínez Suárez

Un film argentino realizado a contramano de la época que retoma el género en estado puro. Una película que resucita los mejores exponentes del cine de los estudios. Noches sin lunas ni soles es un policial contado desde adentro, a propósito del conocimiento de las reglas genéricas. Partiendo de la novela de Rubén Tizziani, Martínez Suárez narra la relación hombre-ciudad, el pasado y la ética como destino final, el dinero como eje y única salida y la marcación de personajes opuestos —policías y delincuentes— en un plano de igualdad, condición básica en un film negro Cairo es el centro, pero a su alrededor (como si se estuviera viendo un film de los 40 de la productora Warner) circulan secundarios notables: un anarquista español, los padres del amigo muerto, un par de outsiders, un inolvidable cana personificado por Murúa y una prostituta romántica. Tres escenas fundamentales: el duelo final entre Alberto de Mendoza y Murúa, el interrogatorio policial en la comisaría y el momento de seducción cuando Cairo observa la bombacha de Luisina Brando colgada de un broche en un patio bien argentino. Noches sin lunas ni soles pertenece a una probable lista que abarque los quince mejores policiales argentinos y pide a gritos una urgente revalorización.

Gustavo J. Castagna





### 6 películas negras postclásicas

Barrio Chino

Chinatown, 1974, Roman Polanski

Jake Gittes, detective, tiene una venda sobre la nariz, producto de un navajazo. Su policía enemigo le pregunta por lo ocurrido. "Es que tu esposa cerró las piernas demasiado rápido contesta Gittes. Gittes es Jack Nicholson hace treinta kilos; un detective que, a diferencia de sus antecesores fílmicos, tiene buenos ingresos, una bonita oficina y es querido por la gente. La historia de corruptela está basada en un hecho real, relacionado con los orígenes de la ciudad de Los Angeles. Huston hace un papel tan malvado como Huston en la vida real, Dunaway tiene las piernas más bonitas del Oeste y Nicholson está en uno de esos buenos días. Hay miles de frases memorables (entre ellas, "mi hermana, mi hija"), un difuso Barrio Chino que no significa nada y una dignísima secuela dirigida por el propio Nicholson donde hay más bondad y ternura que en una película de Disney.

Gustavo Noriega

Adiós muñeca

Farewell, My Lovely, 1975, Dick Richards

Robert Mitchum hizo dos veces de Philip Marlowe. Repitió en El sueño eterno (Michael Winner, 1978). La primera es muy buena, la otra muy mala. Mitchum hizo un Marlowe superior a Dick Powell, a Bogart —y, obviamente, a Elliott Gould—. Pero, sobre todo, la película recrea como ninguna el clima de las novelas de Raymond Chandler. Ha llegado el momento de recordar que Marlowe no era un cínico —como se suele decir, confundiéndolo con los detectives de Hammett y copiando confusiones anteriores sino todo lo contrario: un redentor. Marlowe era un tipo corpulento cuyas actividades exteriores –tomar whisky, recibir golpes, ser seducido por las mujeres— eran apenas una pantalla para una incesante actividad mental y una piedad exasperada, de la que su cuerpo no daba ningún testimonio. Por esa parquedad de gestos y de emociones que no delata visualmente la procesión interior, Mitchum es el Marlowe perfecto para el cine. Y por eso es consistente con el motor secreto de sus acciones: la quijotesca necesidad de proteger al gigante oligofrénico y enamorado contra un mundo que no puede comprender. Quintín

Cuerpos ardientes
Body Heat, 1981, Lawrence Kasdan

Antes de los pizzeros de sainete y el Manifiesto Grand Canyon para la Paz y el Amor seguros en la Era Clinton, Lawrence Kasdan era un cinéfilo consecuente, un inteligente guionista y un realizador riguroso, de estilo clásico y elegante. Del mismo año que la frígida y decorativa versión de Bob Rafelson de El cartero llama dos veces, Cuerpos ardientes es, como la novela de Cain, una tragedia de la tentación. Matty Walker la tentadora, junto con la Eva de Chase y la Stanwyck de Pacto de sangre, las chicas más letales del género. Con fondo de blues de John Barry y una fotografía que se quema de día y se hace brumosa por las noches, Kasdan comunica sabiamente el calor, la languidez y la pegajosa humedad del verano de Miranda Beach. Bellos encadenados ligan un plano con otro, y Kasdan teje alrededor de la víctima una red de suaves travellings, como teje la suya la araña Matty. La censura de la época se quedó con varios polvos. Kathleen Turner y William Hurt catapultados al estrellato.

**Horacio Bernades** 

Simplemente sangre Blood simple, 1984, Joel Coen

O cuando los Coen se divertían y el espectador no quedaba afuera con cara de Turturro. Simplemente sangre toma los tópicos del negro y

los combina con pasos de vodevil. Una mujer insatisfecha casada con un dueño de un bar al costado de una ruta, un empleado convertido en amante no muy convencido, un detective contratado para descubrir a los adúlteros y eliminarlos; con estos cuatro elementos (algo más que personajes), los Coen Brothers arman una danza de malentendidos en la que los únicos que conocen los pasos son los espectadores. Ninguno de los personajes (enganchados entre sí como los cuatro pescados que la cámara cada tanto insiste en mostrar) sabe qué crimen ha cometido quién. Y todos hablan con sobreentendidos que por supuesto entienden mal. Los diálogos son secos, pero poco informativos, y sirven para alimentar la confusión de estos seres torpes y toscos. El detective compuesto por Emmet Walsh lleva la grosería y la repugnancia a lo sublime, sin caer jamás en la parodia exagerada. Para exagerar están los Coen con sus excelentes chiches de cámara y sus incursiones por un cuasi-gore hemoglobínico (el muerto al que hay que rematar a cada rato, los vómitos de sangre) que son justamente los toques propios de un estilo que llegaría a su punto máximo en Miller's Crossing y ya forzado en Barton Fink, la de la sangre complicada.

Alejandro Ricagno

Vivir y morir en Los Angeles To Live and Die in L. A., 1985, William

No es un sol fundante el que aparece detrás de las palmeras de L. A. Es un sol de fundición. Una llama que achicharra, descompone y mata todo vestigio de humanidad, de amor, de ideología y de lealtad, para transformarse, como pretendía Shakespeare, "en el estallido de un sol negro de melancolía". Un sol multiplicado en neón, vidrieras, billetes relucientes, cintas de asfalto, autos veloces y brillosos, que ocultan con la iconografía del "progreso" uno de los films más negros de los 80. Multicolor, hiperquinético y casi histérico en el seguimiento de su protagonista un hijo de puta tan cotidiano que pasa, para muchos, como un héroe de nuestro tiempo—, el film se erige como la pintura de una traición demasiado habitual. En medio del infierno, un musulmán idealista se desvanece en el aire hace espíritu— sobre la ciudad ajena a esos dilemas. Y Friedkin, hacedor de esta pesadilla diurna, sutil como siempre, nos hace recordar al Calígula de Camus en el único personaje consciente del film: el que mientras asesina, falsifica billetes y entrega a su mujer, derrama una lágrima porque, como aquél, lamenta que "no haya bastado con el amor".

Roberto Pagés

Zona caliente The Hot Spot, 1990, Dennis Hopper

La oscuridad y la sombra, emblemas del cine negro, son reemplazadas por la luz y el calor en esta historia de Charles Williams ambientada en un miserable pueblito de Texas. Pero el sol, lejos de echar luz sobre las cosas, actúa sobre los corazones como con la fruta, emputreciéndola más rápidamente. Don Johnson es el pillastre de turno, Virginia Madsen, la esposa turra de un viejo decadente y la espectacular Jennifer Connelly, una niña de corazón puro y pechos a tomar. El clima (música, fotografía, personajes) es más efectivo que la historia que cambia la conducta de Don Johnson de un momento a otro, pasando a ser de un noble truhán a un cínico desfachatado y ofrece claves tontas (los zapatos) para un falso enigma. Pero vale la pena. Adhesiones al Club de Fans de Jennifer Connelly a Esmeralda 779 6° A (1007) Capital Federal.

**Gustavo Noriega** 





# DOSSIER OVOTA

### Mezclando los géneros

Harry, el sucio Dirty Harry, 1971, Don Siegel

Si se conviene en que Norman Bates funda (con la lejana anuencia del señor Becker de Peter Lorre en *M*) la larga dinastía de los psicópatas del cine, el teniente Harry Callahan alumbra, bajo el padrinazgo de Sam Spade y los sheriffs asesinos de Jim Thompson, otra progenie duradera: el good-bad lieutenant, el policía "tocado" que defiende el Orden con instinto criminal. Al enviudar, se casó con la Muerte. Como Travis Bickle, la ciudad es la medida de sus pesadillas, y el sucio o ensuciado Harry quiere limpiarla por sí solo, llevando al límite el tradicional conflicto de los militares fordianos con la Caballería. Don Siegel hace cine directo, como un documental en crudo.

Dos escenas de antología: la cacería en el estadio desierto, que parece imaginada por un De Chirico sádico, y la histeria final en el ómnibus escolar, digna de Cassavetes, con el psicópata apuntando a los chicos para que canten la canción de los enanitos de Blancanieves.

Horacio Bernades

La plata viene del cielo Pennies From Heaven, 1981, Herbert Ross

Si bien en el cine musical existía algún antecedente de inclusión de elementos del negro (The Band Wagon de Minnelli, 1953) y el desencanto se había asomado en alguna película de Stanley Donen (It's Always Fear Weather, 1955), nunca hasta ese momento se habían transgredido las reglas del género con una visión tan escéptica y desilusionada, tan negra como ésta. Corren los años de la Depresión y el país que se ve no es el de los empresarios exitosos y aspirantes a estrellas triunfantes que solía mostrarnos el cine musical de la época, sino otro muy distinto, de pequeños compositores fracasados, esposas reprimidas, vagabundos sin trabajo y maestras frustradas. Para esos personajes, ningún sueño será posible. Ningún deseo se podrá realizar, salvo en la imaginación. Las características apuntadas, totalmente a contrapelo de las expectativas del público en cuanto a las películas musicales, le garantizaron convertirse en un auténtico film maldito, que fue un fracaso comercial en todo lugar donde se exhibió, o que directamente no se estrenó, como ocurrió en nuestro país. Dados los mediocres antecedentes de Herbert Ross, y la existencia de algún fugaz desequilibrio narrativo, uno se siente tentado a preguntarse si la verdadera autoría del film no corresponderá a la conjunción del trabajo de iluminación, el guionista Dennis Potter y el coreógrafo Danny Daniels. Si no fuera así, sería un milagro, y en el cine, raras veces ocurren milagros.

Jorge García

Blade Runner Blade Runner, 1982, Ridley Scott

El viejo detective taciturno y de gabardina en el siglo XXI en una Los Angeles superpoblada y decadente. La tarea no es descubrir infidelidades ni homicidas sino perseguir y eliminar a los Nexus 6, la última generación de robots humanoides. El pecado de los "replicantes" (los robots) es el de todo héroe existencialista: saber quién es, de dónde viene, cuánto tiempo le queda y por qué, y rebelarse ante la falta de respuestas. Cualquier coincidencia entre los replicantes y los seres humanos es intencional y tiene un efecto devastador en nuestra cabeza. Ciencia ficción y policial negro unidos en un matrimonio feliz que marcó un pico en la carrera de Ridley Scott. La estética del film —al borde de la publicitaria, con sombras, luces que se filtran a través de persianas americanas y la idea de un futuro no apocalíptico sino "sucio"— contagiaría a una gran cantidad de films menores

Gustavo Noriega

**Henry, retrato de un asesino** *Henry, Portrait of a Serial Killer*, 1986, John McNaughton

Un film encantador. Una sucesión de escenas de la vida cotidiana. La impostación (maravillosa) del cine negro deviene en postales naturalistas donde se instalan el crimen, las violaciones, la necrofilia, junto a la comida, la televisión, la cerveza y el trabajo. John McNaughton construye su American Psycho de la mayoría silenciosa, unos años antes y sin la bulla de Easton Ellis. Esa falta de ruido nos coloca en medio de una nave sin tiempo: el crimen abre y cierra la historia de unos personajes, de una época, de un país, de una sociedad, sin alteración de las actividades llamadas normales. Un padre juega con su hijo y a cincuenta metros una mujer (la esposa, la madre, quizás) es ahorcada; la policía pasa al lado del auto de los asesinos; en la ruta, cualquier auto puede albergar a otros criminales, tan iguales a los Henry y Otis identificados por McNaughton. Quien no se haga el otario con María Soledad en Catamarca, los chicos de San Luis, Guardatti en Mendoza y los cientos de jóvenes en el Gran Buenos Aires. sabrá que Henry no es ajena ni distante a estas crueles provincias. Como el smog, el crimen se ha instalado en la pomposa Aldea Global.

Roberto Pagés

**¿Quien engañó a Roger Rabbit?** Who Framed Roger Rabbit?, 1989, R. Zemeckis

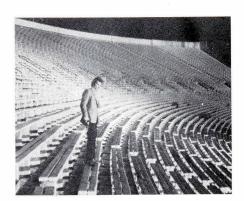
El negro se cruza con todos los colores posibles del dibujo animado. Más allá de la excelente técnica de animación, la historia del detective que a fines de la década del 40 tiene que salvar a un delirante Toon (dibujito animado) acusado de haber matado a un capo de Hollywood, no deja tópico del cine negro sin tocar, y es a la vez una evocación tierna y sumamente divertida de cuanta fauna dibujada haya pasado por las pantallas alguna vez. Pero esto no es tan inocente como parece ya que la historia tiene componentes de crimen, sobornos, infidelidad, corrupción política y no pocas crueldades. Muchas de las líneas de diálogos son sumamente cáusticas y, como las Merry Melodies del 40, no están pensadas para público infantil. Bob Hoskins tiene todo el aire del detective duro pero tierno, un perdedor que es reivindicado al tomar una causa perdida. Pero quien se lleva las palmas es Jessica Rabbit, despampanante dibujito que resume la sexualidad de todas las vamp del cine. Línea para recordar: Jessica seduciendo a Hoskins, antes de tirarle un beso volador: "Yo no soy mala, sólo me dibujan así'

Alejandro Ricagno

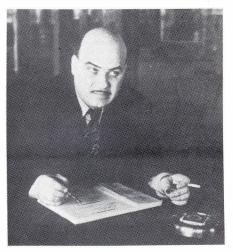
De paseo a la muerte Miller's Crossing, 1990, Joel Coen

El mejor film de los Coen. Los hermanos diseccionan La llave de cristal y Cosecha roja, dos de las más reconocidas novelas de Hammett concretan un policial negro con su inconfundible y propio sello. Los temas clásicos del género: corrupción, traiciones, juego y un punto de partida para desentrañar un guión que tiene más vueltas que una perinola. Los personajes comunes: mafiosos, policías sin ética, mujeres fatales y el antihéroe Tom Reagan (Gabriel Byrne), reencarnación cadavérica de Sam Spade. La iconografía del "negro" filmada en ocre oscuro: cigarrillos, alcohol, diálogos cortantes, respuestas ambiguas, ametralladoras Thompson (Leo/Albert Finney en inolvidable escena con fondo musical operístico), sobretodos con solapas levantadas... y sombreros. El estilo visual de Ethan v Joel: ralentis, primeros planos con lentes que deforman el encuadre y una cámara siempre inquieta pero nunca tan equilibrada y narrativa. De paseo a la muerte los confirma como cineastas periféricos del género al descartar cualquier identificación con los personajes. El mejor film negro (¿el único?) de los últimos quince años

Gustavo J. Castagna







## ¿Qué esperan para editarlas en video?



Hay un viejo refrán egipcio que dice: "no hay película más excitante que la que uno no vio pero conoce a alguien que dice que no se puede hablar de cine sin haberla visto".

Los que nacieron después de 1950 no tuvieron oportunidad de ver estas películas en los cines de estrenos (o, al menos, de recordarlas). Los que concurren a cinematecas y cineclubes pudieron ver algunas, igual que los que tienen cable. Dicen que se trata de grandes films y, en algunos casos, de obras maestras. Como nuestro asesor en filmografía, Fredy Friedlander, está de vacaciones, quedamos en deuda con los títulos en castellano. De todos modos, un buen ejercicio es imaginárselos.

1937	You Only Live Once
1940	City for Conquest
1941	Out of the Fog
1942	The Glass Key
	This Gun for Hire
1944	Murder my Sweet
	The Woman in the Window
1945	Scarlet Street
	The Blue Dahlia
	The Strange Affair of Uncle Harry
1946	The Killers
	The Strange Love of Martha Ivers
1947	Born to Kill
	Brute Force
	Dead Reckoning
	Ride the Pink Horse
	The Locket
1948	Call Northside 777
	Criss Cross
	Cry of the City
	I Walk Alone
	T-Men
	The Big Clock
1949	All the King's Men
	Border Incident
	Chicago Deadline
	D.O.A.
	Gun Crazy
	The Dark Past
	The Setup
1050	They Live by Night
1950	In a Lonely Place
	Night and the City
	No Man of Her Own
	Side Street
1951	Where the Sidewalk Ends
1991	Come Fill the Cup M
	The Prowler
	The Racket
1952	Angel Face
1002	Kiss Tomorrow Goodbye
	Scandal Sheet
	The Blue Gardenia
	House of Bamboo
	The Big Combo
1955	The Phoenix City Story
1956	Beyond a Reasonable Doubt
	TITLE OF STATE OF STA

While the City Sleeps

The Crimson Kimono

1959

Stuart Heisler Frank Tuttle Edward Dmytryk Fritz Lang Fritz Lang George Marshall Robert Siodmak Robert Siodmak Lewis Milestone Robert Wise Jules Dassin John Cromwell R. Montgomery John Brahm Henry Hathaway Robert Siodmak Robert Siodmak Byron Haskin Anthony Mann John Farrow Robert Rossen Anthony Mann Lewis Allen Rudolph Maté Joseph H. Lewis Rudolph Maté Robert Wise Nicholas Ray Nicholas Ray Jules Dassin Mitchell Leisen Anthony Mann Otto Preminger Gordon Douglas Joseph Losey Joseph Losey John Cromwell Otto Preminger Gordon Douglas Phil Karlson Fritz Lang Samuel Fuller Joseph H. Lewis Phil Karlson Fritz Lang Fritz Lang Samuel Fuller

Fritz Lang Anatole Litvak Anatole Litvak



You Only Live Once de Fritz Lang



I Walk Alone de Byron Haskin



## La mujer flaca

#### por Emilio Bellon

En el corazón y los archivos de Emilio Bellon hay lugar para muchísimas cosas. Conmovido por la muerte de Audrey nos envió desde Rosario, del primero, su recuerdo personal de La princesa que quería vivir y de su fichero, opiniones de y sobre ella, y frases de sus films.

Yo tenía apenas seis años cuando el estreno de *La princesa que quería vivir*, el film que le valió el Oscar a la mejor actuación, pero recuerdo —tal como los juegos de la memoria lo improvisan— algunas conversaciones de mi familia, fotos en el hall del cine "Córdoba" de Rosario, los avisos en los diarios y algunas Vespas por las calles de la ciudad. Pero tiempo después, ya salido de la infancia, me veo participando de la escapada de la princesa Ana en la siempre eterna y cautivante ciudad de Roma. Fue en el invierno de 1960.

Esta adolescente logrará convencer al mundo de que los grandes senos y las curvas son una inútil herencia del pasado.

Billy Wilder, a mediados de los 50.

La primera imagen que me asaltó de esta criatura inocente pero de vivaz inconformismo fue aquella que tiene lugar cuando la princesa Ana se escapa de la villa señorial donde reside ocasionalmente y se esconde en un camión de la lavandería, detrás de los canastos. Desde allí, desde ese vehículo que inmediatamente se pone en movimiento ve como se aleja de ese lugar que la hace sentir en prisión. Esa mirada subjetiva que irá sosteniendo el crescendo de su asombro y el nuestro va marcando un itinerario no programado durante veinticuatro horas. En un momento del film, en el cual el enmascaramiento de su identidad le ha permitido ir creando su otra historia, dirá a su compañero de ruta, el periodista Joe Bradley intepretado por el notable Gregory Peck, "A medianoche me transformaré en calabaza y me iré".

Tanto Audrey como Cary Grant y Fred Astaire comunican esa sensación de que la vida puede ser muy placentera, de que la gente puede ser maravillosa, de que existen sentimientos inteligentes

Stanley Donen

Tras aquella huida, que pondrá en movimiento una serie de equívocos y de un buscado cambio de identidad, la princesa Ana, ya en estado de ensueño, sobre uno de los pilares del Foro Imperial y ante la llegada de quien será su compañero de las próximas 24 horas, canta: "Soy tan feliz". Como la Alicia de Lewis Carroll será a partir del sueño que ingresará en otra dimensión, aquella que minutos antes había escuchado de su médico de cabecera: "Lo mejor es hacer lo que uno desea". Al despertar en la habitación, que no es la suya, será la misma canción la que salude al nuevo día. En esa Roma que Wyler nos va haciendo descubrir desde su mirada, en la que los personajes y situaciones cotidianas tienen la misma fuerza que los protagonistas principales, la princesa Ana —ahora Ania, una joven que se escapó de un colegio de señoritas—, saboreará un helado en la Piazza Spagna, fumará su primer cigarrillo, se hará cortar el cabello, sentirá la tierna sensualidad de su primer beso y

defenderá su libertad y su nueva identidad a botellazos. Años después en *Muñequita de lujo*, Holly que también se ha fabricado su otra novela, vagabundea durante la noche, chifla a los taxis, vive en un permanente desorden y hasta es amante de un gángster que pasa sus días en Sing Sing. De la misma manera que Ania, vivirá, junto a su compañero reciente, todas aquellas cosas que nunca había hecho anteriormente.

No soy Holly, ni Lulamay. No sé quien soy. Soy como el gato. Somos dos vagabundos. No pertenecemos a nadie y ninguno nos pertenece.

Holly a Paul, en el taxi, un día de lluvia, ante la declaración de amor de él, pocos minutos antes del desenlace.

De Muñequita de lujo.

Audrey Hepburn representaba para nosotros esa idea de permanente y frágil juventud, a veces difícil de explicar. Este embriagante sentimiento, lejos de la provocación sexual de muchas actrices de su tiempo, nos sumía en un estado de embelesamiento, particularmente cuando nos sonreía en algún momento del film, cuando nos miraba saliendo al encuentro de una esperada cita.

Yo te amo más que a mis jardines, que a las oraciones de la mañana, que al sol que me abriga, que al placer de la carne... te amo más que a la vida misma.

Marian a Robin, herido éste y voluntariamente a punto de morir unidos.

De Robin y Marian.

Y entonces me sorprende otra imagen, en uno de los films más melancólicos y crepusculares que recuerde,  $Robin\ y$  Marian, cuando ella, en ese reencuentro, cuando ya la figura del popular héroe ha pasado a ser motivo de baladas, enamorada, le dice:  $Por\ ti\ quisiera\ tener\ siempre\ veinte$   $a\~nos$ .

#### Filmografía Audrey Hepburn

1951: One Wild Oats (Charles Saunders), Laughter in paradise (Mario Zampi), Young Wives Tales (Henry Cass), Nous irons a Montecarlo (Jean Boyer); 1952: Secret People (T. Dickinson); 1953: \*La princesa que quería vivir (Roman Holiday, W. Wyler); 1954: \*Sabrina (B. Wilder); 1956: \*La guerra y la paz (War and Peace, K. Vidor); 1957: \*La Cenicienta en París (Funny Face, S. Donen), \*Amor en la tarde (Love in the Afternoon, B. Wilder); 1959: La flor que no murió (Green Mansions, M. Ferrer), \*Historia de una monja (The Nun's Story, F. Zinnemann); 1960: \*Lo que no se perdona (The Unforgiven, J. Huston); 1961: \*Muñequita de lujo (Breakfast at Tiffany's, B. Edwards); 1962: La mentira infame (The Children Hour's, W. Wyler); 1963: \*Charada (Charade, S. Donen), París, tú y yo (Paris When It Sizzles, R. Quine); 1964: \*Mi bella dama (My Fair Lady, G. Cukor); 1966: Cómo robar un millón de dólares (How to Steal a Million, W. Wyler); 1967: Un camino para dos (Two for the Road, S. Donen), Espera la oscuridad (Wait Until Dark, T. Young); 1975: \*Robin y Marian (Robin and Marian, R. Lester); 1979: \*Lazos de sangre (Bloodline, T. Young); 1981: \*Todos rieron (They All Laughed, P. Bogdanovich); 1989: \*Siempre (Always, S. Spielberg).

\* Disponible en video

## Apuntes sobre vejez y novedad en cine

por Rodrigo Tarruella

Films "viejos" y films "nuevos". La apreciación del cine sufre de distintas ilusiones o falsedades generalizadas. Una, muy común, consiste en crear una ficticia, irritante, amnésica separación entre películas "viejas" y "nuevas". Este disparate, impensable en otros medios de expresión, se alimenta de muchas fuentes. La mayoría de la gente que dice gustar del cine —también están los que prefieren ignorarlo y recuerdan, con lujo de detalles, las dos o tres películas que vieron a lo largo de 60 u 80 años— huye aterrorizada ante la temida posibilidad de pasar un rato de sus atareadas existencias contemplando films en blanco y negro, producidos hace décadas, con la mayoría de los actores fallecidos, etc. Ni qué hablar del rechazo y el pánico ancestral desatado ante una película muda. La amenaza silenciosa que actualiza accesos de toses en oleadas, inconscientes colectivos de pulmones atacados, jubilados indignados o dormidos, ronquidos, peleas y separaciones con muchachas sorprendidas en su "buena fe" (el cíclico "¿qué me trajiste a ver?") y demás avatares de la pasión y el interés o la ausencia de ellos. Ir al cine es también —o era— vivir peligrosamente y todo cinéfilo, esa enfermedad, ese "vicio absurdo", comparable al tabaco, el fútbol, el ajedrez o coleccionar historietas, cuenta con un vasto anecdotario sobre ámbitos y personajes. Memoriales jugosos que convertirían los textos disparatados de Woody Allen en reflexiones solemnes y demasiado serias. El mundo actual hace convivir dos ilusiones simétricas, dos extremos que se necesitan y simulan odiarse. Por un lado, "la mayoría de la gente normal" (sic), esa ameba de egos colectivos que determina su siglo y elige siempre las burocracias que terminarán jodiéndonos. Por otro, los clasificadores y museólogos, cultores de la ilusión "histórica", las estadísticas sociológicas y el deseo loco de encasillar enciclopédicamente el universo. La certeza de esta última imposibilidad como frustrante igual no los hace cambiar jamás. El mito de la información, de las novedades, de "estar al día" seguirá nutriéndolos tanto como la percepción del mundo como repetición y restauración. La "mayoría" chapotea alegremente en la cultura del "Uselo & Tírelo", la adhesión enfermiza al Hoy coyuntural-social, la visión light pulidora de superficies, la bulliciosa tripulación en la cubierta del Titanic. Consumo y olvido. En otra sección del barco, historiadores, museólogos y nostálgicos simulan ignorar que toda obra o ruina del pasado es revisada, recreada, desarmada, destrozada desde lo único que existe: el Presente real. En verdad, han sido desplazados por los instantaneístas consumidores.

Toses y bostezos/La vida por Dolby. Apreciar las películas que en el transcurso de casi cien años enriquecen nuestras vidas es cuestión de sensibilidad estética. Va más allá de condicionamientos de clase, edad o educación. El cine no es algo separado de las demás cosas. Pobres de

aquellos que pretenden analizar purezas cinematográficas en sus laboratorios químicos. Para entender y gozar del cine conviene comparar estéticas, así como para comprender creencias y ceremoniales de alguna religión se clarifican las cosas comprobando coincidencias (y diferencias) universales, traspasando particularismos superficiales.

La singularidad del cine es seguir siendo un maravilloso "entretenimiento de feria". Ningún océano de textos o convención mundial de cinéfilos podrá cambiar esto. Como todo, tiene aspectos positivos y negativos. Veamos un poquito: gracias a décadas de educación masiva, instituciones fervorosas, museos, revistas, grabaciones, bibliotecas, fascículos, información, desinformación y contrainformación de los Medios de Comunicación (¡Oh, no! ¡Lo siguen haciendo —y diciendo— igual!), suplementos culturales, etc., etc., a nadie que tenga una mínima relación con la pintura, el dibujo, la música o las escrituras humanas se le ocurriría la imbecilidad de considerar a Goya, Durero, William Blake, Piranesi, Beethoven o Parker, Whitman, Poe o Le Pera como obras o escrituras "viejas". Las obras cambian de valoración con el tiempo, pueden ser olvidadas por grandes períodos, redescubiertas siglos después, ignoradas por nosotros o inclusive retrucadas. A fin de cuentas, están para ser recreadas, no para ser admiradas desde lejos. Hay obras que están vivas hoy y otras que lucen apolilladas para delicia de conservacionistas, museos y catálogos.

En el cine ocurre algo muy distinto. El miedo a la finitud y la adherencia al efímero coyuntural, como si fuera la quintaesencia de la realidad congelada "para todo el mundo", hacen estragos, más que la destrucción y muerte real. Hay un terrible miedo a "lo distinto" espacial y temporalmente. A lo "antiguo" y a todo aquello que no esté consagrado y certificado (como una póliza de seguros contra todo riesgo) por el orden de valores actual. Las aplanadoras del ciudadano lector-espectador-oidor medio terminan con toda resistencia. El cine mudo en bloque (por su propia naturaleza), los documentales, los cines que no vienen de Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia, España, son temidos con tanta desconfianza como un film en blanco y negro de los 40 ó 50. Casablanca o Sin conciencia fracasan en sus reestrenos en salas de cine y jamás podrán competir con el último clip tecnocrático o Freddy Ramboator 34. Como en el mundo previo a la Primera Guerra Mundial o europea, aquí el positivista y racionalista Fin de Siglo que se creía seguro y perfecto (cf. El tiempo de los asesinos de Miller y Coup de Torchon/Más allá de la justicia, el notable film de Bertrand Tavernier, trasladando a Jim Thompson al Africa colonial francés) hay hoy también un férreo código de valores que se cree único y durable. El caos supuestamente controlado es la cara de esta ignorante soberbia, un siglo después.



### El idiota de la familia

por David Oubiña

Tarea de escritorio. En un desvencijado cuarto de hotel, mientras el empapelado de las paredes insiste en despegarse, Barton Fink se desconcentra sobre una hoja en blanco empeñada en no dejarse marcar por la máquina de escribir. Este hombre es un escritor, pero lo que lo inmoviliza frente al papel no es —en este caso— la ausencia de inspiración que debería nutrir su gran obra, sino la falta de interés por un asunto que en realidad desprecia y el desconcierto de quien no comprende qué hace allí, dejándose devorar por la maquinaria infernal de Hollywood. La escena es clásica y puede pensarse en Fitzgerald, en Faulkner o en cualquiera de los escritores que se atrevieron al cine.

El guión es el menos cinematográfico de los oficios cinematográficos. Espíritu especulativo, poco inclinado a la acción, sin talento práctico, el guionista es siempre alguien que piensa demasiado; dentro de la gran familia del equipo de filmación, es el hijo bastardo que nunca entenderá nada de lo que sucede en un set. Tal como lo definió alguna vez el productor Jack Warner: "A schmuck with an Underwood". Un estúpido con una Underwood. O, menos radicalmente, como reprocha Charlie, vecino de cuarto de Fink: "Tú eres un turista con una máquina de escribir". En efecto, el guionista es una especie de viajero superficial, desinteresado —en el fondo— por aquello que registra, cuya única estrategia consiste en hacer el viaje como si nunca se hubiera movido de casa. Y, por supuesto, como el turista, sólo va hasta donde alcance el dinero. Se contrata a un escritor profesional para escribir el film, de la misma manera que puede contratarse a un dibujante para confeccionar el story board. Se podría decir: de oficio, guionista. Pero difícilmente se dirá: guionista por vocación. Casi invariablemente, un guionista será un realizador fantasma que sueña con dirigir, o bien un escritor desengañado que confecciona libretos por encargo. El guión no existe. Cuenta Ricardo Piglia que, en cierta ocasión, Gauguin conversaba con Mallarmé y le confesó que proyectaba escribir una novela. "Tengo varias ideas para escribir una novela', le dijo. 'El problema es que las novelas no se escriben con ideas sino con palabras', le contestó Mallarmé. Por supuesto, exageraba, pero en cuanto a Gauguin está claro que quería hacer una película y no se daba cuenta. ¿Un cineasta es un pintor que quiere narrar?" Habría que contestar que, de alguna manera, sí. Un film es ideas, narración, imágenes. Las palabras no son tan importantes. Pero entonces, también, habría que agregar: la doble paradoja del guión es que, por un lado, sólo consiste en palabras pero que son contingentes y, por otro lado, se compone de imágenes pero que son invisibles. Esta ambigüedad está inscripta en su misma forma de doble entrada: una columna de imagen, una columna de palabras. Entre el cine y la literatura, el guión resulta una

entidad difícil de precisar porque, en definitiva, parecería no estar en ninguna parte.

La literatura, como la fotografía, narra en pasado. Nombrar un objeto es borrarlo en su nombre. El mismo Mallarmé escribió: "Yo digo: ¡una flor! y, más allá del olvido en que mi voz relega cualquier contorno, se eleva musicalmente, idea propia y suave, la ausente de todos los ramos". Según Barthes, toda fotografía es el documento de un "haber estado ahí", es decir, da cuenta de una presencia irremediablemente pretérita. Según Metz, en cambio, la irresistible impresión de realidad que produce el cine se debe a su capacidad para reproducir el movimiento, precisamente porque, dado que el movimiento es siempre presente, reproducirlo implica re-producirlo, es decir, volver a producirlo. De donde, la diferencia entre la imagen fotográfica o la literaria y la imagen cinematográfica radica en la concreción de una ausencia que invocan las primeras, frente a la fantasmagoría de una presencia que sugiere la otra. Sin embargo, de alguna manera, es posible asignarles a todas un estatuto digamos ontológico. Lo que fue o lo que es. La incomodidad que produce la lectura de un guión consiste en que nada de lo que allí sucede es o ha sido. Un guión, simplemente, todavía no es.

Un guión todavía no es. Mirado desde la película, esto significa que se trata de una fase provisoria, un estadio transitorio e incompleto del film. Pero considerado como un objeto estético autónomo, esa incompletitud pasa a ser un rasgo constitutivo, una naturaleza. Quiero decir, el problema del guión no es que sea un texto provisorio (o en todo caso, no sólo eso), sino que es un texto invisible. Que tiende a la mayor ausencia. Si el guión desaparece en la película terminada, no es porque sea un borrador del film, sino porque en el cine las imágenes nunca dan la impresión de haber sido construidas, como si siempre hubieran estado allí. Godard (con su claridad categórica y terrorista) afirmaba: "no hay que escribir guiones, hay que filmarlos". Por lo mismo, un guión no se lee; se lee el film que anida en él. E incluso habría que decir que ni siquiera eso; el film no existe hasta que no está en la pantalla y antes no está en ningún lado. En todo caso, no está en el guión que se ha encargado sino en el guión secreto e inefable, nunca escrito, que el director guarda para sí o que se le va revelando.

Hacerse la película. El film tiene, en el guión, sólo dos lectores —el guionista y el director— y, para ambos, su lectura implica siempre una defraudación: por un lado, la lectura que hace el guionista de ese film difuso que el realizador tiene en la cabeza (es decir, el guión) siempre arruina una buena idea original y, por otro, la lectura del guión que concreta el director (es decir, el film) siempre adopta una configuración impropia para lo que en el papel

40 Guión

se presentaba como un texto impecable.

Pero entonces, ¿para qué sirve un guión? ¿Qué es un guión? Para Juan José Saer esta interrogación "es inseparable de la pregunta ¿qué es un film? Y esta pregunta, a su vez, es inseparable de la pregunta ¿qué es el arte?". Vale decir que el guión sería una técnica, no un objeto estético. Y sin embargo, creo que a pesar del film, seguimos leyendo guiones porque en cierta manera es posible obtener allí una experiencia estética.

El guión es un mapa. Y parecería que no es posible filmar sin un mínimo conocimiento del terreno. Siempre existe algún diagrama de base o alguna estructura, por más abierta que sea. Algunos realizadores reducen esta instancia al mínimo: Godard reconocía que con su guión de dos páginas siempre temía no llegar a la hora y media de película, pero que de todos modos le gustaban las sorpresas, porque "si de antemano se sabe todo lo que uno va a hacer, ya no vale la pena hacerlo"; Jarmusch se plantea una única idea para cada secuencia y deja que los detalles acudan por sí mismos en el momento del rodaje; Tarkovski sólo desarrollaba una concepción aproximada de las escenas, para poder encarar la filmación sin ideas preconcebidas "pues las circunstancias exteriores en el lugar del rodaje, el ambiente, el estado de ánimo de los actores, todo eso lleva a soluciones nuevas, originales, inesperadas". Pero cuando un guión se trama como texto —detallando acciones, diálogos, descripciones— entonces empieza a adquirir inevitablemente la configuración de un

¿Es posible una interrogación estética sobre este objeto cuya naturaleza es funcional? Con otras palabras: ¿qué es un guión bueno y qué es un guión malo? En términos instrumentales, un guión es bueno cuando es útil. Debe servir para realizar la película. El guión no es literatura; como ya se ha dicho muchas veces, carece del momento propiamente literario del estilo. Es cierto que nadie necesita que un guión esté bien escrito. Pero, en todo caso, ¿quién necesita de la literatura? Y, por otro lado, ¿por qué comparar un guión con una novela?

Si el guión posee algún interés como objeto estético, habría que entender esa productividad en los términos que le son propios. Antes del rodaje, el guión es una caja de herramientas que sirve para imaginar el film posible, virtual. Pero si es cierto que el guión encuentra en la provisoriedad su rasgo constitutivo, la experiencia de leer ese texto luego de ver el film permite reencontrar para las imágenes el carácter difuso y ambiguo que tenían cuando eran sólo palabras. En este caso, es inevitable leer recordando las imágenes. Pero justamente leer es, ahora, evocar. Y en la memoria, las imágenes pierden nitidez, se deforman, entran en conexión con otras imágenes y se confunden con ellas. Sin duda, la ambigüedad que las convoca es de un orden diferente del que animaba a esas mismas palabras en el estado previo al film, pero igualmente abierta. Ya no se trata del abanico de posibles materializaciones para una misma palabra. Ahora esa imagen tan concreta de la pantalla se vuelve arbitraria, inmotivada. Se vuelve dudosa. Puesto que el texto posee un menor grado de definición, evocar la imagen a través de la palabra es quitarle precisión a sus rasgos; el olvido le devuelve su carácter connotativo y misterioso. La polisemia recuperada.

Porque en un mismo movimiento, la lectura del guión establece una conexión con el film y a la vez evidencia que fatalmente no es eso. Como las flores de los ramos de Mallarmé. Pero es precisamente en esa distancia que se abre el trabajo creativo de toda significación.

# 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



LA MAGA

41

## De sombras y cielos mexicanos

Nacido en la ciudad de México en 1907, Don Gabriel Figueroa ha fotografiado más de 250 películas. De su vasta obra recordemos: El fugitivo (en colaboración con John Ford); Los olvidados, Nazarin y El ángel exterminador (de Luis Buñuel); La noche de la iguana y Bajo el volcán (dirigidas por John Huston) y la maravillosa serie de films logrados en la década del 40 junto al director mexicano Emilio "El Indio" Fernández: Flor silvestre, María Candelaria, La perla, Enamorada, Río Escondido, Salón México.

Entrevistamos a Gabriel Figueroa en Nueva York, donde asiste al tributo que le organizaron la Sociedad Cinematográfica Lincoln Center y el Instituto de Cine Mexicano.

Es un hombre pequeño, conversador apasionado. "Echo de menos el cine en blanco y negro. Es intrínsecamente artístico y más poderoso. Uno podía conseguir volumen, redondez en la imagen. Fotografiando color, los colores mismos dan el contraste, la separación del espacio. Le digo más: Picasso no habría logrado semejante manifestación social y artística con el 'Guernica' si hubiese utilizado





color. Yo mismo me acostumbré a fotografiar en blanco y negro y a crear como murales de luz..."

### "Murales vivientes" sentenció un muralista mexicano pues "sus imágenes recorren el mundo entero".

¡Oh, sí! Ellos (los muralistas mexicanos) son grandes amigos míos y han influenciado muchísimo en mi trabajo. De Orozco, tomé el blanco y negro; el color y la composición, de Rivera; la perspectiva curvilinear, de Siqueiros. Por supuesto, he tenido otras influencias: el expresionismo alemán, Eisenstein, las fuertes figuras de Goya, la profundidad en foco de Gregg Toland (el director de fotografía de *El ciudadano*).

De sus colegas, ¿hay alguno que lo haya influenciado o que lo impresione notablemente? En México tenemos uno, Angel Godet, que es bastante bueno. Y el fotógrafo de Bergman, ¿cómo se llama? Sven Niwisky

#### ¿Nykvist?

Eso. El es magnífico. Supe que para la filmación de una historia basada en un libro de Proust estudió los cambios de luz sobre el escenario por todo un año. La transposición de las palabras de Proust a sus propias imágenes (tarea harto difícil para nosotros los fotógrafos) fue brillante.

#### Tocamos el tema de la literatura y de la adaptación cinematográfica. Usted ha dicho que el problema mayor del cine mexicano es que carece de buenos escritores.

En México, faltan buenos guionistas. Y si uno desea comprar los derechos de la obra de (digamos) Carlos Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez le piden un millón de dólares. ¿Quién, en el cine mexicano, puede pagar semejante fortuna?

#### ¿Ha escrito usted algún guión?

Sólo he escrito una sinopsis. Se titula "Vieja Habana". Trata de la vida de un íntimo amigo de Batista y de los cambios políticos en Cuba. He encargado la escritura del guión a varios guionistas pero aún está inconcluso.

### Usted elegía muy cuidadosamente las historias que fotografiaba.

Es que sin un buen guión no puede haber una buena película. Déjeme contarle lo que me pasó con John Steinbeck. En 1950, él vino a México con Elia Kazan para mostrarme su guión de *Viva Zapata*. Lo leí y no me gustó. Era una especie de *Viva Villa*. No explicaba las causas por las que Zapata había peleado. Estuve con ellos por tres días y en el tercero le dije a Steinbeck: "Ud. comete un error. No muestra por qué Zapata luchó. Y aquella escena en la que hay unos versos, ¿cómo?, ¿Zapata y poesía? Esa escena debería quitarla de la película". Entonces, Kazan me llamó y me dijo: "¿Ud. tiene el coraje de discutir con Steinbeck?" "Mire, de algo puede estar seguro, yo sé más acerca de Zapata que Steinbeck". Finalmente, encargaron la reescritura a otro guionista. Era bastante mejor pero no terminaba de convencerme. Decidí no fotografiar la película.

En cambio, sí le gustó la adaptación de la novela de Graham Greene, *El fugitivo*, que dirigió John Ford? Sí, el guión era bueno. Aunque creo que le faltó algo: el personaje del cura (Henry Fonda) debió haber sido retratado como un alcohólico. Esto está muy claro en la novela pero no se ve en el film.

### ¿Cómo fue su colaboración con John Ford en la película?

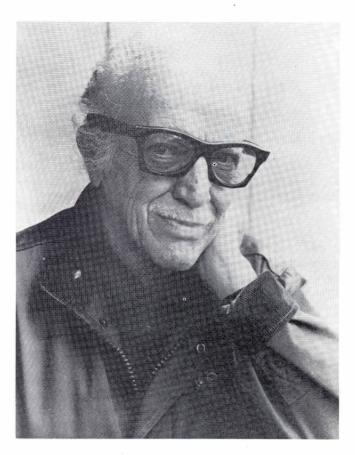
Ford sabía que mi manera de trabajar no era la que él estaba acostumbrado en Hollywood: una vez que el director había elegido la posición de cámara, yo hacía la composición e iluminación que consideraba necesaria para la toma y esperaba la aprobación del director. A Ford le pareció interesante este sistema (que siempre utilizábamos con Emilio Fernández) y lo adoptó. No sucedía lo mismo con Buñuel. Sabía exactamente lo que quería en cada toma. Yo sólo defendía mi profesión iluminando. En este punto, ni el director ni nadie puede interferir. En todas las películas que fotografié he sido siempre el dueño de la luz.

#### Sentía que el trabajo de Buñuel lo limitaba.

No, para nada. Respetaba muchísimo a Buñuel; era un hombre inteligentísimo. Recuerdo que durante la filmación de *Los olvidados*, él me da una posición de cámara, compongo la imagen y le pido que la supervise. El mira por el visor y me dice: "Hermosísimo paisaje, Gabriel. Pero tengo una sugerencia mejor: ¿por qué no giramos la cámara 180° y fotografiamos esos gansos sucios revoloteando sus alas en el barro?" (risas).

#### Tengo entendido que su colaboración con John Huston no ha sido tan afortunada...

Durante el rodaje de Bajo el volcán Huston no podía moverse más que en silla de ruedas. Así que eligió filmar toda la película con Steady Cam System lo que fue un gran error. Al igual que el uso del zoom, no debe abusarse. Además, teníamos operador de cámara, no la manejaba yo. Por lo tanto, perdí control de la fotografía. Mi única defensa fue la luz. En otra oportunidad, Huston me pidió que le fotografiara una película sobre el impresionismo (Moulin Rouge) pero rechacé la oferta. No me sentía capaz de hacer un film completamente "fuera de foco"; mi estilo es expresionista. Con el tiempo, me di cuenta de que mi decisión había sido correcta. Huston realizó innumerables tests para obtener una atmósfera impresionista que sólo logró en una secuencia: la de la danza del can-can. En cuanto a *La noche de la iguana*, es una buena película y una excelente adaptación cinematográfica de la obra de Tennesse Williams. Sin embargo, yo me siento sólo responsable en un 30% por la fotografía del film ya que Huston determinaba la mayoría de las composiciones. Curiosamente, fue la única película por la que fui nominado para un Oscar de la Academia de Hollywood. Huston también me llamó para fotografiar El honor de los Prizzi pero desafortunadamente me negaron los papeles de



trabajo en los Estados Unidos.

(Refiriéndose a su retiro, Figueroa explica que en parte se debió al cansancio y otro poco a la desilusión. "Los guiones que me ofrecían no me interesaban. Me propusieon fotografiar *Rambo 2* pero lo rechacé.")

Una última pregunta: ¿Usted fue Secretario General de una división del Sindicato de técnicos cinematográficos de México en los años 40? ¿Qué relación han tenido el cine y la política en su vida? Nunca dejé que la política interviniera en mi trabajo. No pertenezco ni he pertenecido a ningún partido político, dentro o fuera de México. Si estuve en el Sindicato fue porque la Central de Trabajadores Mexicanos (C.T.M.), a la cual pertenecíamos y de la cual nos separamos, estaba manejada por gangsters y era sumamente necesario combatirlos. También participé en manifestaciones donde estudiantes o trabajadores reclamaban derechos justos. En la huelga de mineros de Cahuila, que perdimos, aporté dinero e ideas. He sido anti-franquista hasta el punto de negarme a fotografiar películas en España. En una oportunidad, el director mexicano Roberto Gavaldón me envió el siguiente telegrama: "Buen guión, con Dolores Del Río y Jean Gabin. A rodarse en Madrid. Yo dirijo. Tus condiciones para fotografiar la película". Entonces, le contesté: "Para buenos amigos y buenas historias, no tengo reparos. En cuanto a filmar en España, exijo una sola condición: que saque a Franco del trono".

#### Entrevista: Walter Rippel y Laura Weddington Traducción y nota: Walter Rippel 3 de noviembre de 1992

Fotos: pág. 40 arriba, Pedro Armendáriz en La perla y abajo, María Elena Márquez en la misma película. Pág. 41, Gabriel Figueroa. Agradecemos las fotos a la Film Society of Lincoln Center. ■

### El tío francés

por Eduardo A. Russo

La práctica del montaje, Albert Jurgenson y Sophie Brunet, Ed. Gedisa, Serie Práctica, 1992.

La práctica del montaje da cuenta de un trabajo. El libro puede incluirse en una serie de variado interés que en los últimos años se comenzó a difundir desde Francia, abarcando distintos aspectos de la profesión cinematográfica: textos didácticos, que no desdeñan el tono pedagógico, y a la vez atípicos: lejos de los clásicos manuales, de una estructura a veces sorprendente, intentan nuevos caminos para la transmisión de un cierto saber del cine. Esta nueva bibliografía práctica suele resultar de estimable ayuda para estudiantes o espectadores interesados en la cocina del cine. Así, Michel Chion formuló, por encargo del INA (Institut National de l' Audiovisuel) su notable *Ecrire un scénario* (traducido al español con el título más directivo de Cómo escribir un guión) al que siguió más recientemente El cine y sus oficios, donde pasa revista, a vuelo de pájaro ultrasónico, por las distintas especialidades que confluyen en la construcción de un film. A su vez, Pascal Bonitzer y Jean Claude Carrière aportaron su Práctica del guión cinematográfico, donde se reúnen los consejos precisos con una escritura casi ensavística. Ahora es el turno del montaje. Albert Jurgenson ha editado, en las últimas cuatro décadas, películas como Providence y Mi tío de América, de Alain Resnais, Una mujer inquietante y Ciudadano bajo vigilancia, de Claude Miller, junto a otras pertenecientes a directores de épocas y modalidades tan variadas como Marcel Carné, Yves Allégret, Henri Georges Clouzot, Peter Brook, Yves Boisset, John Frankenheimer, Luc Béraud, André Delvaux, Paul Morrisey, Marcel Ophüls... y siguen las firmas. Currículum —y anécdotas— no le faltan, si a ello le sumamos una actividad docente que se remonta a las épocas pioneras del IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques). Pues bien, Jurgenson —con la ayuda de su alumna y asistente Sophie— ha armado un libro irregular, aunque nada desdeñable que en 1990 editó la FEMIS. No se espere en Práctica del montaje teorización alguna. Si habláramos inglés, la confusión quedaría desterrada desde el inicio: para aquello que nosotros —y los franceses pese a alguna iniciativa al respecto— llamamos montaje (el montage francés), los anglosajones usan dos palabras: editing remite a una operación técnica, la del profesional que corta y empalma fragmentos de celuloide según ciertas reglas combinatorias. Y montage alude a un principio teórico, una categoría estética. Mientras que Eisenstein vivió obsedido por el montage, un clásico que pulula desde hace décadas por todas las escuelas de cine es el Technique of Film Editing, de Karel Reisz (libro que, nos enteramos por Jurgenson no ha sido —al menos hasta 1990— traducido al francés, lo que nos otorga dos segundos de sensación de superioridad a quienes lo observamos una y otra vez como bibliografía básica en nuestro medio). Jurgenson elude programáticamente la cuestión teórica y, amparado en un oficio que evidentemente no le falta, pasa



revista a temas decisivos del montaje: la relación entre rodaje v edición, la sucesión de los planos, la articulación del tiempo, la combinación de documental y argumental, los entramados de sonido e imagen y los avatares del montaje en las películas cómicas. En una estructura de dos series que se intercalan (¿un montaje paralelo?), estos temas se alternan con fragmentos de diálogos donde maestro y discípula conversan socráticamente sobre algunos problemas del oficio. En estos pasajes, Sophie Brunet aparece admirativa y algo obtusa —casi como muchos interlocutores de Sócrates— y su maestro no parece demostrar temor alguno a los lugares comunes. No obstante, deja su enseñanza. AJ habla de su trabajo, cuenta sus experiencias, cómo respondió a tal o cual problema, sin proponerse explicar por qué lo hizo. Cita preferentemente sus directores, aquellos con los que compartió largas jornadas de trabajo y presumibles embrollos. Agrega el testimonio de otros cineastas: así desfilan en una lista dispar Hitchcock, Buñuel, Orson Welles o René Clément. También aparece Tarkovski y su tour de force de El espejo con sus veinte versiones de

Espacio aparte merecen, en el transcurso del libro, Una muier inquietante (Mortelle Randonée) y Mi tío de América, a las que se le dedican sendos capítulos. En el primer caso, a partir de la experiencia de acortamiento que el film sufrió para su relanzamiento televisivo en 1989. Según Jurgenson, la mejor película de Miller mejoró en la reducción —no se eliminaron secuencias, sino que se reeditó—. Y en lo que toca a *Mi tío*... aborda los problemas de ensamble producidos por la mezcla entre ficción, reportaje y material de archivo. El interés y la enseñanza de estos tramos es directamente proporcional al valor ejemplar que podamos atribuir a estos films. Su opción de rehuir la abstracción no es obstáculo para que en algún momento Jurgenson arriesgue algún nuevo concepto, como el de respiración que opone al septuagenario *ritmo* que en su momento festejaron los soviéticos. Como aquellos, Jurgenson cree que "el montaje es el elemento más específico del arte cinematográfico". Cita a directores que salen en su apoyo y elude tópicos de la estética del montaje como la eterna y muchas veces malentendida confrontación Eisenstein vs. Bazin (que hoy habría que reemplazar por la más significativa discusión Eisenstein/Tarkovski).

Varias veces a lo largo de *La práctica del montaje* se parte de la moviola para comentar aspectos del rodaje o del *découpage*. Y rememorando esos momentos gloriosos para el oficio en que un montajista condujo al salvataje de Waterloos directorales. No obstante, Jurgenson postula, en todo el resto de la obra, una saludable posición: la de subordinarse al director y a ese momento fundante de la *puesta en escena* donde el cine encuentra su campo específico y que en algunas mágicas y no del todo frecuentes ocasiones reposa en la mesa de montaje. ■

### Pasión de los fuertes

#### por Roberto Pagés

Escribir sobre la crítica, especialmente la argentina, cuando el cine nacional es un dinosaurio que se arrastra por estas crueles y prehistóricas provincias, es anacrónico, y quizá, divertido. Supone un ejercicio de imaginación sobre una industria inexistente, que sin embargo sigue dando acá y allá algunas obras llamativamente vivas, y también sospechar borgeana e ingenuamente que tal crítica existe. Existencia, desde hace algunos años a esta parte, en el sueño o con el ensueño inopinado que suele asaltar a cualquier escribidor.

Desde ese lugar, que Macedonio Fernández nombró de una vez y para siempre como el lugar donde no toda es vigilia la de los ojos abiertos, se sueña una crítica posible atendiendo dos hechos por lo menos curiosos: las sucesivas películas de la industria cinematográfica extranjera que pueblan (a falta de pueblo) las salas argentinas, primero; y el hecho llamativo, repetido y reiterado, que los medios periodísticos reciclan todos los viernes y sábados (ahora los jueves y viernes) ofreciendo un espacio para lo que se da en llamar crítica cinematográfica. Que suele no ser tal, y si la hendija queda abierta es para las bienvenidas excepciones y para que cada uno se ponga el sayo que le corresponde y no quede para el que suscribe todo el trabajo insalubre. (Que igual se va a enterar el firmante del enojo de los otros, ya que el hecho de firmar al pie no eludirá la cara de patada en las bolas que le pondrán en cualquier encuentro casual.) Porque la crítica semanal, y aun quincenal o mensual que todo medio le ofrece al lector, no suele pasar del comentario o crónica que narra más o menos el argumento, contempla las bondades o torpezas actorales del ganado de turno (Hitchcock dixit) y arriesga algún calificativo para la música y la iluminación y así poder cerrar su recomendación massmediática apta para todo consumo aunque la película en cuestión sea indigesta, tanto como las hamburguesas en serie del pato Donald. ¿Qué sería, entonces, o qué podría ser la crítica cinematográfica? Algunas palabras de un tal Jean-Paul.

última antes de evaluar la primera". Vale decir: hay una ficción. Y esta verdad de Perotudo o de Pelogrullo es el primer escollo con que se encuentra cualquier aficionado a la hora de leer crónicas cinematográficas.

que no es Belmondo pero sí Sartre, quizás ayuden a

encontrar la punta del ovillo o el comienzo de la cinta

Scotch. Dice el anteojudo, aunque no miope para estos

metafísica del autor. La tarea del crítico es definir la

menesteres: "Una técnica de ficción siempre devuelve a la

Un llamado ciudadano a la realidad, como si los truenos, los rayos y las estrellas fugaces de la imaginación asustaran al cronista como a un niño la oscuridad, es el grito potente e impreso que el lector y potencial espectador se encuentra durante el desayuno o mientras espera el colectivo. Así, no hay ficción, y si la imagen cinematográfica nos devuelve una imagen conocida, como un espejo complaciente, no hay nada que desentrañar, ninguna metafísica que definir, ninguna oscuridad que revelar.

Dice Alsina Thevenet, Homero uruguayo que no griego, en un libro de 1990 que contiene —casualidad— un artículo llamado "Un poco de realidad": "Las bases comerciales e industriales del cine aparecen desconocidos para el público y los críticos mismos, aunque debieran figurar como materia obligatoria en los muchos cursos cinematográficos que se dictan en toda gran ciudad, y que suelen limitarse a la técnica y la estética".

Sin embargo, y pese a los consejos de Alsina, esta manifestación de principios impregna como un aroma fatal a casi toda la crítica argentina, atenta siempre a la disponibilidad de medios económicos o a las necesidades del negocio en el cine del primer mundo; o a la "buena fe", la "honestidad" y el "esfuerzo", si de estos lares de trata. Esta estética —en la crítica también hay una estéticallevaría, lleva, a un absurdo que, empero, no se da en otras disciplinas. Nadie se pregunta, ni importa que lo hiciese, si Dostoievsky escribió la página 132 de Los hermanos Karamazov después de un ataque epiléptico; o si la 204 (o la 56) estuvieron influidas por las pérdidas monetarias en los casinos de Baden-Baden. Asimismo, nadie juzga a "Annabell Lee", conociendo o ignorando si Poe estaba en el momento de escribir más mamado que una uva moscatel. Por el contrario, el crítico inglés Robin Wood aconseja, y con razón, juzgar la obra tal como está, ajeno aún a las opiniones del artista que la concibió. "Confía en la obra, no en el artista", es su lema.

Alerta roja. Peligro de gol. 2050 llamando a jefatura: ese lema nos devuelve de una patada a lo enunciado más arriba por Sartre: la tarea del crítico es definir la metafísica del autor. Para ello, son necesarias algunas condiciones "sine (cine) qua non", como alguna vez escribiera Rodrigo Tarruella.

No existe la objetividad. Todo crítico tiene su cultura de origen, su educación adquirida y su sensibilidad (o la ausencia de ella). Con ese bagaje dará, inevitablemente, una opinión avalada, o no, por la capacidad y el conocimiento que pueda aportar (le) desde esas mismas condiciones.

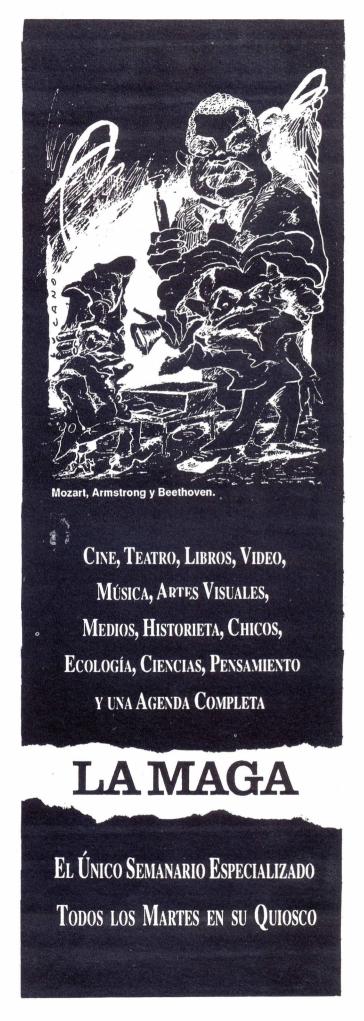
El cine es un arte autónomo. Si bien se nutre de otras disciplinas, tiene tres elementos que lo hacen único, irrepetible. Un ojo ubicuo (la cámara) que nos ubica donde el artista quiere o pretende que estemos; el montaje, que nos acerca o nos aleja más rápido que el estúpido tren bala japonés (¿adónde van?) a un ojo cortado por una navaja, o al adiós simple y huidizo del amor perdido; por fin, la puesta en escena: todo lo que el director pone en el cuadro para señalar una intención, sugerir una mirada, hacernos comprender una situación.

Conocer la obra del director, todo lo que sea posible. Los hay quienes descubrieron a Wim Wenders cuando el éxito de París, Texas en Cannes, cuando en el Goethe de Buenos Aires habían exhibido casi toda su obra previa; están quienes se opusieron a la elección de Depardieu por Peter Weir en Green Card (acá, Matrimonio por conveniencia), aspirando a un galán más esbelto por tratarse de una comedia brillante. Da risa, si no fuera para llorar. Depardieu es el perfecto animal salvaje que se opone a la ostentosa sofisticación y riqueza de la protagonista femenina. Si se entiende que el tema-base de la obra de Weir surge de la cultura de origen (la australiana), de la contradicción entre la cultura oficial (inglesa, primermundista, satisfecha, por lo tanto, imbécil y tilinga) y la arcaica, atávica, con tribus ocultas y oscuras (como siempre en el Sur) que sacan a la luz lo que la ignorancia y el miedo —sobre todo, el miedo — se empeñan en tapar o desconocer, se definiría (como pretende Sartre) por qué, y con cuánta razón, Weir eligió a Depardieu para esta comedia brillante donde, debajo de la superficie, late el tema que lo ha desgarrado durante más de veinte años. Amar al cine, no odiarlo. Los cronistas oficiales, que los hay como hay una historia oficial, delincuentes oficiales, y oficiales (de seguridad, militares) oficiales, suelen elogiar al arte cinematográfico cuando éste está infectado de teatro, de literatura, de ópera o de pintura. Colonizados a gusto y piacere, babean sus disritmias estéticas sin diferenciar entre los grandes maestros -que no desdeñaron jamás esas disciplinas, pero sabiendo que tenían entre sus manos un arte nuevo— y los vampíricos tomavistas de hoy (Zeffirelli, Greenaway, por caso), cuya modernidad pasa por poner en la pantalla lo que hasta ayer nomás, por cuestiones de moral, es decir de costumbres, no se podía poner. Este apego a viejas y respetables disciplinas, este conservadurismo, suele acompañarse con despropósitos provocados por opiniones a la moda, esa actividad que "hace cosas bellas que el tiempo transforma en feas", al decir de Jean Cocteau. En este registro, no ha faltado quienes escribiesen que Woody Allen es el director más importante del siglo. El despropósito: de la historia del cine, ya que si no hay alguien a mano que lo desmienta, el cine es un arte de este siglo (n. 1895).

Por fin, una palabra de Federico el grande, es decir, Nietzsche: "Se es artista a condición de sentir como un contenido, como la cosa misma, lo que los no artistas llaman la forma".

Palabras necesarias para los que están del otro lado del mostrador. Imaginando líneas divisorias donde no las hay —toda estética implica una ética; o al revés, si lo prefieren—, contestatarios o politizados juzgan o suelen juzgar la obra fílmica de acuerdo a la ideología preconcebida en la inteligencia, poca o mucha, de quien opina.

Las palabras de Nietzsche tendrán que llegar a pesar algún día si es que la crítica pretende acercarse a la obra cinematográfica de la única manera posible: libremente; entendiendo por fin que una manzana de Cézanne no importa por el gusto ácido, agrio o dulce del modelo que la inspiró, sino por la emoción estética que produce la forma, la manera en que está pintada esa manzana. Lo que no significa que en ese cuadro, en esas manzanas, no esté implícita toda una manera de ver el mundo, toda una forma de pararse frente a su tiempo y a sus contemporáneos. Ya lo había dicho el mismo Cézanne: "En cada pincelada me juego la vida". Quizá, también sea la única manera de hacer crítica.





#### Distinguidos caballeros:

Dos aportes que tal vez puedan motivar el interés de Uds. y lectores.

#### Para ustedes:

"Por alguna razón, que probablemente tenga que ver con el ejercicio (...) de la crítica cinematográfica, cada vez resulta más confuso y provisorio saber cuáles son las mejores películas estrenadas y cuáles de ellas poseen valores permanentes. Los criterios de valoración son con frecuencia caprichosos o simplemente no existen. Y la fundamentación de los juicios críticos a menudo queda limitada a la descripción de los estados de ánimo, las sensaciones, los gustos o disgustos del crítico opinante. El desconcierto o el despiste se transmite entonces al espectador, que cada vez con mayor frecuencia discrepa con los críticos o simplemente prescinde de esas opiniones.

Existen otros motivos porque en el ejercicio crítico casi no existe, hoy por hoy, la jerarquización. Y cuando en alguna ocasión ésta se da, responde a motivos apenas personales o puntuales o de mera oportunidad. Así ocurre que lo mejor queda ocasionalmente relegado al segundo o tercer plano, lo vistoso es descubierto como obra de arte y filmes que no pasarán a la historia provocan entusiasmos que la memoria será incapaz de justificar dentro de pocos meses. Resultado: varios desconciertos y el descreimiento por la valoración crítica (...)".

#### Para algunos jóvenes lectores que se esfuerzan por transformar sus imágenes interiores en un guión:

"En el camino (a Julio César) un desconocido le presentó un escrito en el que le revelaba la conjuración; César lo tomó y lo unió a los demás que llevaba en la mano izquierda con la intención de leerlos luego.

Las aves que se inmolaron enseguida dieron presagios desfavorables pero, dominando sus escrúpulos religiosos, entró en el Senado y, encontrándose con Spurinna, le dijo burlón que eran falsas sus predicciones pues habían llegado los idus de marzo sin traer ninguna desgracia, a lo que éste le contestó: 'Sí, han llegado, pero aún no han pasado'.

Entró César al Senado y en cuanto se sentó, le rodearon los conspiradores con pretexto de saludarle; en el acto Cimber Telio, que se había encargado de comenzar el ataque, acercósele como para dirigirle un ruego; mas negándose César a escucharle, e indicando con el gesto que dejara la petición para otro momento, le cogió de la toga por ambos hombros y mientras César exclamaba 'Esto es violencia', uno de los hermanos Casca, que se encontraba a su espalda, lo hirió algo más abajo de la garganta. Alcanzóle a tomar César del brazo, que le fue atravesado por un punzón. Quiso levantarse, pero un nuevo golpe le detuvo. Viendo entonces puñales levantados por todas partes, envolvióse la cabeza en la toga y bajóse con la mano izquierda los paños sobre las piernas, a fin de caer más noblemente, manteniendo oculta la parte inferior del cuerpo.

Recibió veintitrés heridas y sólo a la primera lanzó un gemido; después, no pronunció una sola palabra (sin embargo, algunos escritores refieren que viendo avanzar contra él a M. Bruto le dijo en lengua griega: 'Tu también, hijo mío').

Cuando le vieron muerto, huyeron todos.

El cuerpo de César quedó tendido en el suelo por un tiempo, hasta que al fin, tres esclavos le llevaron a su casa, en una litera, de la que pendía, balanceándose, uno de sus brazos".

El primero de los textos pertenece al programa-revista de la Cinemateca Uruguaya  $N^{\circ}$  210 (junio de 1992).

El segundo es un poco más antiguo. Lo escribió Cayo Suetonio Tranquilo (*Los doce césares*) hace 2000 años, cuando nadie podía suponer que existiría un arte llamado cinematógrafo. Cordiales saludos.

Osvaldo Castro Montevideo

#### "Renegados" de El Amante:

- 1) Felicitaciones por la revista, es la única que compro. (Tómese en el mejor de los sentidos.)
- 2) Pido material de Scorsese, Peckinpah, Rohmer, Fassbinder, Santiago, Lang, Rossellini, Buñuel, etc.
- 3) Gracias a ustedes descubrí a Van Sant y a *Edward Scissorhands*, nuevamente gracias.
- 4) Me gustan Quintín, Noriega, Flavia, Russo, Ricagno y Tarruella, que a pesar de su semiología rebuscada y algunas extravagancias intelectualoides parece saber un toco (de cine).
- 5) Santamarina escribe que uno de los puntos flacos de McNaughton es la psicología barata unida a una niñez bastante negra que utiliza para justificar el problema *Henry*. No estoy para nada de acuerdo, Henry es un pasajero, como entra se va, no deja pistas. De la misma forma que cambia su modus operandi para que no sólo rastree la ley lo de sus orígenes, es una farsa, una invención para desconcertar al espectador.
- 6) Los felicito por las notas "El cine después del gore" de Silvia Schwarzböck; las 24 de terror; el dossier Coppola; todo lo escrito por Julian Cooper; el texto de Saccomanno en el Nº 3 y lo de Leandro Katz.
- 7) Decir que *Nikita* es una buena película es estar loco, nunca vi sobreactuar tanto (me corrijo: la 2ª parte de la ópera *Novecento*). Parecen todos mimos a la moda.
- 8) Siento mucha curiosidad por un dossier porno, también por una nota sobre Enrique Carreras (no crean que enloquecí), es que sería muy didáctico, ya que analizando sólo una secuencia de sus arquetípicos bodrios (entiéndase aquí bodrio como un género más dentro del cine) se aprende en minutos lo que no se debe hacer al filmar, quién sino Carreras puede arrancarle una puteada a Juan Carlos Altavista, hacer de Mercedes Carreras una vengadora, reunir en una misma mesa a Badía, Julio Ricardo, Torry, Carela, etc., en una secuencia donde el montaje es el protagonista y todo

### **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

esto en una sola película. Vendría a ser algo así como la otra cara del cine o "cómo hacer una telenovela en dos horas", tengan en cuenta esta petición.

9) ¿De qué forma podría acceder a *Mirror on the Moon?* (contesten).

10) Cada vez creo más en "dime qué películas te gustan y te diré quién eres", va para Flavia, Quintín, Noriega, Tarruella y Ricagno:

	r	Q	IN	ĸ
10	8	9	9	9
9	7	8	9	9
9	9	9	8	10
9				6
9				8
9	10	10	8	10
9	8	7	8	7
9		5	8	6
9				
9				10
10	10	9	10	9
	10 9 9 9 9 9 9 9 9	9 7 9 9 9	10 8 9 9 9 9 9 9 9	10 8 9 9 9 7 8 9 9 9 9 8

La mejor del año: Down by Law. La peor: The Player.

Daniel Rivero Zárate

**PD1:** Tampoco me banco a Greenaway (sólo un poquito a *Z00*) y aborrezco ese retroceso llamado *Barton Fink*. **PD2:** Acuérdense de Cassavetes.

#### Revista El Amante-cine:

Me dirijo a Ud. con el fin de comunicarle mi parecer con respecto al artículo sobre  $Alien^3$  por Ud. publicado en el número 8 de la revista de la referencia. Disiento con Ud. en lo que respecta a que la actriz Sigourney Weaver, según sus palabras, "alcanza una estatura de heroína que no alcanza comparaciones", dado que por su falta de experiencia en largometrajes el director David Fincher, en los momentos más dramáticos del film, no supo aprovechar la capacidad actoral de la actriz.

En lo que se refiere a *Alien* (1979), comparar al film con cualquiera de la era 2001 es inadmisible, dado que en realidad el alien no es el monstruo que le tocó en suerte a la tripulación del Nostromo, sino que el monstruo es la misma compañía. Este film tal vez sea por momentos aburrido dado que el director Ridley



Anuncie en *El Amante* Llámenos al 322-7518 de 13 a19 hs.

Scott es un perfeccionista en cuanto a las imágenes y le gusta ser detallista al extremo, con lo cual no se puede decir que es la menos rica dado que ahonda en personajes con características comunes a la realidad. Las tomas a las que Ud. se refiere son para ambientar al público en la realidad de los personajes, demostrando así que el remolcador comercial Nostromo tiene una historia propia. Más allá de lo simplista que sea su mirada a esta película, la riqueza de la misma no sólo radica en su equipo técnico o en su historia, sino también en un reparto que, aunque casi desconocido, es contundente. De los siete actores que componen el reparto, se destacan cuatro. John Hurt, tiene a su cargo la escena más espantosa de la película, en la cual todo parece real, y no sólo por los efectos especiales. Ian Holm hace que se Ash sea tan frío y calculador como la compañía a la que representa; es la insensibilidad personificada. Sigourney Weaver, la estrella en potencia de esta película, hace de mujer dura, la cual debe enfrentarse a una tripulación desesperanzada y a un futuro incierto. Y por último Verónica Cartwright, la actriz de reparto recordada por ser la víctima de la mayoría de las películas en las que intervino, personifica en la navegante Lambert a la desconfianza, el miedo, y al espanto, desde que "salva" a Ripley de las manos de Ash, hasta que se derrumba totalmente cuando es atacada por el alien. Si a todo esto le sumamos la música de Jerry Goldsmith, que contiene fragmentos de la sinfonía "Romántica" de Howard Hanson, y le quitamos esa crítica intrascendente a la escena del semidesnudo de Ripley a bordo del Narcissus tenemos una magnífica película.

Cuando se estrenó Aliens, el regreso (1986), pudimos ver toda la grandiosidad de los efectos especiales que el cine norteamericano nos podía mostrar. El director James Cameron hizo su Vietnam espacial, enseñándonos todo lo que es posible hacer mediante golpes bajos y tomando situaciones similares con respecto al primer film. Aliens podrá verse muchas veces más que su antecesora porque no hay sorpresas, no hay nada que pensar; es tan sólo una película de acción de Cameron en la que prevalecen los gritos, la confusión, los tiros y el ruido. El director se propone mostrar en todas sus películas a mujeres que actúen como hombres y no profundiza ni en los sentimientos ni en su historia, dándonos así un personaje de historieta en una película de lujo. Más allá de todo esto, es innegable que la película es excelente en cuanto a calidad técnica, música, y en la labor de Sigourney Weaver y como soporte la pequeña actriz Carrie Henn en el papel de Newt.

En cuanto a *Alien*<sup>3</sup> (1992), ni siquiera han tenido imaginación para ponerle un título. El film carece de suspenso, no logra asustar a nadie y no logra compenetrar al espectador con la acción. Por otro lado, los técnicos en efectos especiales son, según se puede ver en un artículo de la revista *Fangoria*, dos personas que basan su trabajo en películas de los años cincuenta y de clase B. Los productores de esta película al ver el éxito de las dos anteriores pensaron en sacar otra como si fuera comida instantánea, sin pensar en las consecuencias que podría generar su actitud.

Otra vez aquí, vuelve a brillar Sigourney, pero ella sola no puede hacer una película. Si bien la música y un intento de profundizar sobre el personaje salvan la película, ésta no transmite nada, transformándola en un gigantesco video clip, en el cual sólo la frase final de Ripley logra conmovernos.

Pablo Lauría Temperley





Video a última hora: hoy atiende Ricagno

### El duro oficio de recomendar

(o recuerdos de un trabajo anterior)



P. Dewaere y G. Depardieu en Preparen los pañuelos.

Hace un par de años, cuando trabajaba en un video club, escuchaba con frecuencia la pregunta: "¿Qué película buena hay para ver?". El video tenía alrededor de 4000 títulos, muchos de ellos clásicos. Que eran los que yo, al principio, recomendaba. Al día siguiente volvían los socios con un ataque de caspa provocado por el exceso de blanco y negro. Con el tiempo empecé a distinguir entre los que querían ver un buena película y los que querían ver "algo de las últimas". Mi gusto fue cambiando, y fui conociendo el de algunos de los socios. Algunos aceptaban las recomendaciones (inclusive para putearme amigablemente

después), mientras que otros se iban directo al stand de novedades.

Recomendar es algo que se hace generalmente para los amigos. Para que los que uno quiere disfruten de algo que uno disfrutó o, si no es el caso, se pregunten y nos pregunten por qué nos gustó tal película, tal libro, tal música. Y nos vayan conociendo mejor. Los lectores de El Amante, a través de las notas de cada colaborador, saben o intuyen los gustos de cada uno. Así que estas sugerencias que aquí detallo son para los que no corren hacia las novedades.

Video 49

Vamos a ver: ¿por qué en mi video club no compraron La noche es mi enemiga (Monsieur Hire, Patrice Leconte, 1989). La incluí en mi lista de favoritas estrenadas el año pasado. Michel Blanc, el peladito, está impagable espiando a Sandrine Bonnaire con toda la resignación del amor imposible. También hay un crimen y una tristeza que respira toda la historia que mejor no verla en domingo al atardecer y solo. Pero hay que verla. Y hablando de Michel Blanc, ¿por qué no sacar Vestido de fiesta (Tenue de soire, Bertrand Blier, 1986) para no cambiar de actor pero sí de onda. Acá, Blanc forma un curioso triángulo con Depardieu y Miou Miou. Ella es la pareja de Blanc, dos pelagatos que se enredan con un delincuente interpretado por un gordísimo Depardieu. Miou Miou se enamora de Gérard pero él se enamora de... ¡Michel Blanc! Y lo que comienza, entonces, es una historia a ratos patética y a ratos desopilante con un final que le toma el pelo (o la peluca) a todos los personajes y hasta al espectador. No es para prejuiciosos de ningún tipo: los dardos de Blier atacan por todos lados y con una amoralidad aun mayor que aquella que jugaban Depardieu y Dewaere en Preparen los pañuelos (Preparez vos mouchoirs, 1977, Blier) en acordado triángulo con Carole Laure, que siempre andaba desmayándose por ahí e insatisfecha hasta la aparición de un pequeño prodigio de 12 años que le pide que le enseñe lo único que hasta entonces no sabe. Seguiría recomendando otras de Blier, pero aquí se trata ante todo de variación. Y ya me excedí con los franceses. Me cruzo el charco y me voy a rescatar algo del cine inglés. Para no contradecir a Quintín, elijo una película que no dudo en clasificar de cruel: Un extraño en Wetherby (Wetherby, 1985, David Hare). Al comienzo nomás, después de una reunión que ofrece la profesora Vanessa Redgrave en su casa, un invitado que ella no conoce se queda a desayunar. Hablan un poco y el tipo, de pronto, saca una pistola y se suicida ahí nomás, después del café con leche. Todo el film es la reconstrucción de los motivos de este personaje y, a su vez, una indagación sobre la soledad en un pueblo de provincias. Entre los actores está ese otro grande de los papeles pequeños, Ian Holm, recordado sobre todo por haber sido descabezado en su rol de androide en la primera Alien. Hay que verlo con la cabeza bien puesta diciendo frases como: "No es que a mí no me importe la gente, sólo que no espero nada de nadie. Y eso me brinda, de vez en cuando, alguna grata sorpresa". Alquílenla, aunque no sea precisamente para pasar un rato de alegre esparcimiento. Si el paseo por Wetherby les resultó sombrío, pero Ian Holm los impresionó con su actuación impecable, córranse para el estante donde están las infantiles y saquen La niña del ensueño

SIN CONCIENCIA (R. Walsh) NACIDA PARA EL MAL (N. Ray) LA PASION MANDA (R. Walsh) SUBLIME OBSESION (D. Sirk)

**EL RATA** (S. Fuller)

EN VENTA EN: Librerías Fausto Corrientes 1316 • Santa Fe 1715 Santa Fe 2077 • Gal. Pacífico Loc. 1-47 PEDIDOS A: Hammer Video Home • Tel. 611-8657 (Dreamchild, 1985, Gavin Millar). La cajita miente con dibujos animados que no están en el film. En él hay muñecos que son las criaturas de Lewis Carroll resucitadas por Jim Muppet Henson. No es precisamente un film infantil ya que la historia va por otro lado. Alice Liddell, la verdadera Alicia de los libros de Carroll, ha cumplido ochenta años y ha tratado de olvidar aquellas tardes en que el reverendo Dodgson Carroll la hiciera protagonista de las aventuras en el país de las maravillas. Invitada por una universidad norteamericana, la anciana deja Inglaterra y durante el viaje su memoria comenzará a mezclar la historia de su vida y la de aquellas ficciones. Ian Holm es, por supuesto, un perfecto Lewis Carroll con toda la ambigüedad del personaje. La riesgosa relación con la niña está insinuada muy sutilmente. Y los muñecos de Henson dan ganas de una ya imposible versión integral de las aventuras de Alicia. Háganme caso y, si les da vergüenza sacar una del estante infantil, léales este comentario o diga que es para una sobrina. Bueno, vamos bien, tres francesas y dos inglesas. Para rematar, una clásica comedia norteamericana del maestro Billy Wilder, Piso de soltero (The Apartment, 1960), en el que Jack Lemmon jamás puede dormir porque se lo presta a sus jefes como bulo. Y él no tiene con quién. La comedia de Wilder siempre tiene un trasfondo amargo, en este caso su visión de la sociedad competitiva, junto con el sueño del que empieza desde abajo. Pero estas observaciones alternan en una historia agridulce con situaciones brillantes que este género, a juzgar por lo que se ve hoy en día, parece haber olvidado. Tal vez, como dice Castagna, la última gran comedia americana haya sido Todos rieron (They All Laughed, 1980, Peter Bogdanovich), gran debut y despedida de Dorothy Stratten (leer nota de Quintín) y una melancólica y entretenidísima historia de detectives enamorados de las mujeres a

quienes deben seguir. Una última antes de irme, y perdón por la francofilia, pero la felicidad que me dio verla me hace querer recomendarla a cada rato. La misma felicidad con que Melina Mercouri canta y ríe y hace el amor, siendo la puta más alegre del puerto del Pireo y de la historia del cine en Nunca en domingo (Jamais le Dimanche, 1960, Jules Dassin). Antes que Zorba, la griega Mercouri le enseñará a un pesado intelectual francés que la vida no se aprende en los libros. Que Grecia es un estado de ánimo y que las tragedias en realidad siempre terminan bien con Medea, Edipo y todos vivos yendo a la playa.

Así que termino acá, imaginando a los lectores corriendo al video y sacando estas películas. Todas valen la pena, pero, por favor, si tienen que elegir una sola, llévense a Melina Mercouri. Les va a alegrar el día. O la noche. Y yo sabré que hice lo correcto. Continuará...

Alejandro Ricagno



**CURSOS &** SEMINARIOS 1993

- Análisis de films: teoría y práctica
- Taller de crítica cinematográfica
- Imagen y diseño multimedia
- · Actuación en cine y teatro, y
- Guión para cine y TV

Eduardo A. Russo Gustavo Castagna Jorge O. Domínguez

Nathán Pinzón

SOLICITAR ENTREVISTA AL 961 - 4617

### Rush / Viaje al infierno Rush

EE.UU., 1992, dirigida por Lili Fini Zanuck, con Jennifer Jason Leigh, Jason Patric, Sam Elliot.

Opera-prima. Realizar una primera película es un placer y, al mismo tiempo, un riesgo para la visión del espectador. Una primera vez con la cámara (como todas las primeras veces) agrupa las obsesiones acumuladas más el aprendizaje previo, sea éste teórico o práctico. Welles, Godard, Truffaut, Aristarain, Polanski, Jacques Demy, Scorsese, Walter Hill y otros, demostraron en sus films-debuts que se estaba ante gente de cine y que las obsesiones aparecían ordenadas desde la cabeza, sin posibilidades de desvíos y exageraciones. En el actual cine de los Estados Unidos, una opera-prima, en la mayoría de los casos, implica una necesidad de marketing que transforma al director debutante en un títere sometido a los hombres de negocios.

Sin embargo, cuatro o cinco títulos conocidos el año pasado abren perspectivas favorables para superar la producción media (con las limitaciones que comprende el término) del cine americano. *Mentes que brillan* (Jodie Foster), *American Me* (Edward James Olmos), *Bajo la misma sangre* (Sean Penn), *Alien* (David Fincher) y *Rush* (Lili Fini Zanuck), son los ejemplos a tener en cuenta, aun cuando esta afirmación pueda terminar en el tacho de la basura en un futuro no demasiado lejano.

Elecciones. Lili no anduvo con vueltas y prefirió un material que en otras manos estimularía a la estética del telefilm con tendencia al alegato. Rush parte de dos esquemas siempre desencadenantes del "mensaje": a) una historia "real" basada en una novela best-seller, b) una historia sobre la droga. El primero queda arrasado por la fuerza interna del relato, apoyado en la recreación de la época y la información que transmite la película y en la manera en que la realizadora estructura el drama de Jimmy (Jason Patric) y Kris (Jennifer Jason Leigh), alejándose de cualquier intento "verosímil" que subraye lo vivido por los personajes. Tal intensidad tienen las imágenes de Rush que la historia parece irreal, poblada de fantasmas. Por su lado, si la droga es la motivación y el eje central de la película, la narración actúa como componente catalizador: el film descarta la posibilidad del didactismo y los peligros del viaje vía jeringa para anclar en las tipificaciones del género policial, disolviendo los limitados alcances de la exteriorización testimonial. Al eludir estas dos claves, Rush se transforma en una película de puesta en escena, jugada en su concepción visual y transgresora en sus logros formales, volviendo a sorprender por su carácter de opera-prima. Plano secuencia: Filmar una escena de cuatro minutos sin corte es un deleite visual que también lleva la inocultable sensación de caer en el artificio del movimiento. El plano secuencia inicial de Rush es necesario por su carácter narrativo en cuanto a la ubicación de lugar y presentación de dos personajes (Jimmy y Gaines). Dicho movimiento, inquieto

y al borde de la histeria, contrasta con la quietud y la austeridad posterior de la cámara de Zanuck. En una película hablada casi en susurros, Jimmy y Kris visitan a un traficante negro para que les pase mercadería. Como cada contacto que realizan es una prueba que los obliga a probar, el negro les exige inyectarse delante suyo. En esta escena, la cámara registra en plano y contraplano a los tres personajes, descartando cualquier movimiento exterior y cualquier artificio que distraiga el momento. El tiempo se detiene en esta escena y sólo se observan una jeringa, un vaso, el negro con el revólver y los policías Jimmy y Kris. Sin música, con el silencio "real" que media entre el pinchazo y la concreción del viaje, semejante elección estética de Lili Zanuck traduce momentos del cine independiente americano de los 60 (La conexión de Shirley Clarke sería el ejemplo más cercano) donde la cámara estaba ahí para exprimir el plano y no para conceptuarlo como base de una idea a digerir por el espectador.

**Miradas.** Rush es una película donde todo pasa por los ojos. Jimmy aparece colocándose colirio y más tarde usa unos anteojos negros. Los ojos de él y los de ella se dirigirán al vacío con el correr de la misión. La escena antes citada con el pasador negro, también pasa por las miradas de los tres personajes. Sin embargo, las breves apariciones de Gaines el motivo de la misión de ambos policías— sirven para reforzar el concepto. Gaines filmado en "ralenti" (de ahí que encarne el principal personaje-fantasma) ante la mirada de los otros en el bar. Gaines en la cárcel, mientras los otros presos desean matar a Jimmy y Kris, quedando en imagen sentado en la celda como si se tratara de un gurú y tomado por la cámara con una mirada acusadora que dirige a los policías. Gaines en el juzgado, en el momento en que Kris debe dilucidar el caso, donde se lo observa tomándose la cara con sus manos pero mirando a la policía, quien se asusta y disuelve la posibilidad de la sentencia. En Rush estamos obligados a ver los cruces de miradas de los personajes, pero Lili Zanuck nos elude el suicidio del personaje nexo (Walker) y el saber quién decide la venganza. Esta capacidad de la directora para mostrar lo necesario y descartar lo prescindible reinvierte la temática central de Rush: una película de personajes metidos en la droga.

Ella. Kris es Jennifer Jason Leigh, actriz de los últimos años que apareciera en *Camino sin salida*, *Mujer soltera busca*, *Peligro en Miami*, *Llamarada* y en malísimos telefilms. Sin horas de gimnasio, sin marcas publicitarias en su cuerpo y en su rostro y sin corporizar el rango de estrella de revistas y exportable, sólo con su presencia, disfrutar sus actuaciones y movimientos también es un estímulo para los ojos. ■

Gustavo J. Castagna

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



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

## Dos películas de rock

La revolución del rock Rock and Roll - The Early Days

Cuando Noriega y Ricagno depositaron en mi diestra el video *La revolución del rock* debo confesar que me sobresalté.

Otro de los tantos estudios cabezones acerca del Rock'n Roll y su trascendencia kármica. Hecho por unos tipitos que intentan confirmar que como los negros se cagaban de hambre, los jóvenes no encontraban modelos de vida propicios y no tenían ministros sudamericanos, emergieron de la sociedad chicos malos que, visiblemente insatisfechos, prefirieron crear sus propios modelos y los hallaron en rebeldes sin causa y artistas que sufren. Un modelo que los representaba de manera más acorde.

Que el Rock'n Roll fue visto como un grito desesperado dado por muchachos que renegaban de sus padres y comenzaban a buscar chicas solamente para trincar. Esto no era lo peor. Lo más vergonzoso de todo es que las chicas buscaban exactamente lo mismo para con los jóvenes.

Predicadores dijeron que era la música del diablo, políticos predicaron prohibiciones y poderosos profirieron amenazas. Pero el empuje juvenil y sus revolucionarias convicciones derrotaron a las fuerzas del mal y recién hoy comienza el mundo a entender los nuevos tiempos. Pero se llegó a la victoria. Cuando menos en los Estados Unidos.

Cuentan que en Latinoamérica un presidente se enojó con las actitudes de un integrante de una banda de Rock'n Roll y quiso prohibirlos. Pero no poseo las pruebas de tal leyenda, así es que continúo por carriles más adecuados. Cuestión que pasadas varias generaciones y degeneraciones de los tiempos pioneros, aún hay jóvenes inquietos que quieren Rock'n Roll. Y algunos veteranos también. A ellos debemos entonces películas como ésta.

Confirmé mi teoría acerca de este video con el subtítulo de la tapa: El rock y la trastienda socioeconómica de los 50 vista por los noticieros de la época en un montaje espectacular.

Excepto por lo del montaje espectacular, lo demás no llamó demasiado mi atención.

Sumada a esto la lista de protagonistas, fueron razón más que suficiente para seducirme con la idea de mirarlo. Allí me prometían performances de sujetos despreciables como los Everly Brothers y Frankie Lymon, de semidesconocidos como Ricky Valenti y de prohombres

## CINE, VIDEO & TV

#### Estudie con Rodolfo Hermida

Cursos de dirección • Seminarios de cámara e iluminación • Guión • Edición • etc.

Vacantes limitadas Solicite entrevista Inscripción a partir del 1º de marzo

MUNIZ 490, (1234) CAPITAL • 983-6903 / 982-0948

EE.UU., 1984. Dirigida por P. Montgomery y P. Page.

como Elvis Presley o Chuck Berry. Y también habría performances de mis amados Buddy Holly y Roy Orbison. En particular me encantan las de Roy Orbison sobremanera. Otros de similar catadura completaban una prometedora experiencia.

Al comenzar a mirarla supe que era exactamente lo que suponía. Por lo tanto deduje que no era Scorsese su director.

El montaje no resultó tan espectacular, eso sí. Y ahí deduje que menos era de Terry Gilliam. Pero se bancaba. Así es que munido de cerveza y pequeños trozos de queso me entregué a la pantalla de mi aparato VCR. Pensé si no tendría ganas más luego de alguna aceituna pero ya empezaba nuestra historia.

Pasaron noticiarios de la época y algunas canciones de Bill Haley y sus cometas. Ya saben ustedes que Bill Haley y sus cometas fueron lo que fueron. Y allí dice exactamente eso. Imágenes de jóvenes revoleando a sus chicas y policías que corren. En aquellos tiempos allá era así.

Fui por mis aceitunas pero la cosa pareció ponerse más movida. Por el televisor desfilaron shows de Elvis, de Chuck Berry y de Buddy Holly, interrumpidos por señores que protestaban y chicas que sudaban.

Y todos nosotros sabemos lo que significaron en la historia de la humanidad Elvis, Chuck Berry y Buddy Holly. Ahí coincidí en que el valor de esto reside en que hay muchos que lo ignoran. Y sería bueno que lo conocieran. Por mi parte, considero la parte más graciosa la de Frankie Lymon, que era la mezcla exacta de Michael Jackson sin cerebro y Andrea del Boca negra. Una gloria su parte en la película.

Tranquilamente se podría emitir en *La aventura del* 

Su formato se me ocurre similar al del video sobre Argentina que pasaban en nuestro pabellón de Expo Sevilla.

Todo este asunto del Rock'n Roll ha crecido desorbitadamente. Y hoy hasta se ha convertido en un gran negocio. Y a quienes de una forma u otra estuvimos atentos a su desarrollo, aunque sea mínimamente, esta película no habrá de dejarnos gran cosa. Pero imagino su influjo en un niño de doce años que nada sabe del mundo y lo considero valioso.

Más que nada para presentir que hay lugares, países en el mundo dónde aún en estas horas es cosa mala.

En donde aún hay predicadores que afirman que el Rock'n Roll es la música del diablo, hay políticos que predican sin vergüenzas que la prohibirían, y poderosos que amenazan. Hoy por hoy el rock y todo su merchandising se ha transformado en un pingüe negocio, y para quien tenga dudas de mi afirmación bien puede pasar por las oficinas de las grabadoras y productores para verificar la veracidad de mis palabras.

Así que por lo tanto supongo en la realización de esta película el afán de ganar dinero de sus productores, que seguramente luego de ésta hicieron una acerca del béisbol y luego otra sobre la vida de Joan Collins.

Pero son americanos, y por lo tanto saben lo que hacen en estas vicisitudes.

Es prolijo, quizás extremadamente. Es entretenido, aunque no tanto como *Indiana Jones*, o la auténtica historia de Chuck Berry sin ir más lejos. Es certero en sus datos y preciso en las épocas.

#### La bomba del rock'n roll The Girl Can't Help it

La bomba del rock'n roll es una obra maestra de la ambigüedad. Tiene la forma de una comedia musical ambientada en el mundo del espectáculo, con trama romántica y números musicales. Pero la sustancia de este género ha sido alterada sutilmente. Ocupando el lugar de



la actriz talentosa, que sabe cantar y bailar hay una mujer que no sabe hacer nada y, cuyo único mérito es ser un símbolo sexual. Pero tampoco se trata de Marilyn, sino de la inútil de Jayne Mansfield, que se parece mucho más a un dibujo animado que a una criatura de carne y hueso. Y, para colmo, aunque hace hervir la leche y derretir el hielo a su paso, es tan tonta y convencional que sólo piensa en cocinar y en tener muchos hijos. En cuanto a los números musicales, las canciones de Broadway y los eximios bailarines de siempre y han sido reemplazados por unos tipos dudosos, en su mayoría negros, que ejecutan una música bastarda acompañada con sospechosos movimientos de cadera.

"Esta es una historia de música, pero no de la música de antes, sino la música que expresa la cultura, el refinamiento y la cortés gracia de nuestros días", dice Ewell al principio de la película con evidente sorna. En otro momento, el gangster O'Brien, viendo a Eddie Cochran por televisión, grita: "si este tipo es una estrella, cualquiera puede serlo". Y agrega: "no sabe cantar, pero tiene un sonido nuevo". El mismo terminará siendo compositor y cantante y en su condición de representante máximo de la vulgaridad aceptará inmediatamente esa nueva música que hace sacudirse a la sirvienta. Ewell, en cambio, representante de artistas y tipo refinado, paseará su escepticismo por todo el film y observará a los intérpretes con aire de infinito aburrimiento. Un solo

Es un gran video, pero estaría lejos de llamarlo un video de Rock & Roll.

En síntesis, la pasé bien mirándolo. Pero jamás lo miraría otra vez. ■

**Bobby Flores** 

EE.UU., 1956, dirigida por Frank Tashlin, con Tom Ewell, Jayne Mansfield, Edmond O'Brien.

gesto, sin embargo, sugerirá otra cosa: su mano golpeará involuntariamente la mesa siguiendo el ritmo de una de las canciones. La aparición de una nueva cultura, quedará expresada en la mirada de extrañeza y de ajenidad de Ewell, en la sensación nunca dicha de que hay algo inmanejable en el ambiente. Habrá que esperar a Hairspray (John Waters, 1988), que mira el fenómeno desde el otro lado, para encontrarse con la misma conciencia de que algo importante estaba en el aire. En el medio, las películas de rock intentaron a costa de su propia mediocridad demostrar una integración imposible. Pocas películas ha maltratado tanto al rock'n roll, mostrándolo en cada diálogo como la máxima expresión del mal gusto de las masas y de la manipulación de la audiencia. Ninguna película, sin embargo lo ha respetado tanto. Porque al colocarlo en un contexto hostil, fuera del entorno complaciente de los productos para consumo adolescente, le ha permitido expresar su fuerza y su autenticidad. Las imágenes no celebran ni ayudan a Little Richard, a Fats Domino, o a Gene Vincent y agreden decididamente a Cochran. Los dejan defenderse solos, ubicados en salones de baile artificiales y en night clubs helados, en atmósferas sofisticadas y adultas que no son las suyas. Se los confronta con las notables cantantes Julie London y Abbey Lincoln. Y sobreviven con enorme dignidad en las trincheras enemigas. En cambio, es la comedia musical la que queda herida. Porque la sustitución de su lujo y su refinamiento, de sus elaboradas coreografías, de sus estrellas rutilantes por materiales mucho menos elaborados, no resiente el ritmo, ni el humor y más bien beneficia la narración y la fluidez. Lo único interesante del cine musical es el cine. El resto es teatro y music hall. Tashlin vació las estructuras de su hojarasca para demostrar que los clichés históricos de un género que produjo muchos más mitos que obras valiosas eran superfluos y descartables.

La bomba del rock'n roll es la última comedia musical y la película más importante, sobre el rock'n roll. La bomba del rock'n roll es una obra maestra. ■

Quintín

## CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Integrado por profesionales egresados del Instituto
Nacional de Cine

Inscripción 1993

## CARRERA DE REALIZACION CINE - VIDEO

ZAPATA 366 (Alt. Cabildo 300) 553-3473

#### U L T I M O T R E N A T R A N S I L V A N I A



#### Fantasía y terror en video

#### por Gustavo Noriega

Habla, mudita. Las víctimas de la irrupción del cine sonoro, a fines de la década del 20, fueron dos: los actores y actrices con voz de pito y las ganancias provenientes del exterior. Es que —cuesta pensarlo ahora— el cine en la época muda no tenía fronteras; bastaba con traducir los pocos carteles que separaban las escenas y la película viajaba de un país a otro. No existiendo el subtitulado, el doblaje ni las industrias locales, la aparición del sonoro generó, como la torre de Babel, incomunicación. Las productoras debieron buscar entonces una solución que les permitiera mantener las ganancias (la mitad de los ingresos de la Universal, por ejemplo, provenían del mercado exterior). Una de esas soluciones —precaria—fue la de filmar al mismo tiempo que la versión original, otra hablada en castellano.

Eso es lo que hicieron con la Drácula filmada en 1932 por Tod Browning. Al fin del día de trabajo el equipo de filmación norteamericano se retiraba. Llegaban sus primos pobres: los actores hispanoparlantes y el equipo técnico secundario de la Universal. En los mismos escenarios. repetían, casi toma a toma, las mismas escenas que se habían filmado esa tarde. Se obtenía así, por el costo de una fracción del original, una nueva versión destinada a los países de habla hispana.

**Mi no comprende.** Si uno fuera un empedernido snob

afirmaría sin dudar que la versión hasta ahora oculta (la española) es superior a la famosa. Bueno eso es lo que vamos a hacer inmediatamente: la versión oculta (la española) es superior a la famosa. Pero no tanto por nuestro snobismo sino por el hecho casi innegable, al comparar ambas versiones, de que las cosas son así.

Es que el director, George Melford (director de *El sheik* con Rodolfo Valentino), no hablaba castellano. Esta incomunicación con los actores —las instrucciones las daba un "dialogue director" llamado E. Tovar Avalos— resultó provechosa: los intérpretes nunca supieron qué es lo que Melford quería, mientras que Melford nunca se enteró de lo mal dichos que fueron algunos párrafos del guión. Desentendido de la fauna actoral, Melford se tomó el trabajo de mostrar algunas escenas visualmente con más gusto que el titular Browning. Comparar la vampirización de Renfield en el castillo de Transilvania y la travesía del barco con los cajones rumbo a Londres en uno y otro film. Otro factor que le da un encanto adicional a esta versión draculeana es la variedad de acentos y formas graciosas de hablar. Hay actores mexicanos, españoles y un argentino

que se destaca con holgura: es el peor.

... y gran elenco. Carlos Villarias, español, es el encargado de dar vida (o no-muerte) al Conde. Es el único actor al que se le permitió ver las filmaciones diarias de la versión sajona. Se le insistió para que se asemejara lo máximo posible a Bela Lugosi, quien iba a modelar la figura de Drácula por mucho tiempo. La palabra merchandising no existía, pero se iba a inventar en cualquier momento. Obediente, su actuación es tan mala como la de Lugosi. Lupita Tovar, la Mina que aquí es llamada Eva, es uno de los puntos altos. El cálido y suave acento mexicano realza su hermosura y sensualidad. Especialmente en la escena en que, ya vampirizada, departe con su novio, desplegando una gracia encantadora, generando tácitamente un

verdadero llamado a las vírgenes del mundo a entregar los cuellos. Un párrafo para nuestro Barry Norton (nacido en Argentina bajo el nombre de Alfredo Biraben). Su actuación como Juan Harker es muy triste, sus movimientos torpes, su acento errático y sus expresiones vacías. Sin embargo llegaría a actuar bajo las órdenes de John Ford en El precio de la gloria. Aparece en aquella película vestido de cura, figurando en el cast en el puesto número veinticinco. ¡Viva la patria! Otro destacado de la película es Alvarez Rubio, el encargado de interpretar al enajenado Renfield. Como en la versión Lugosi, este personaje es el que

viaja a Transilvania y se transforma en siervo del Conde. Rubio muestra un personaje descontrolado y fascinado por moscas y arañas que juega desopilantes contrapuntos con otra sorpresa: el enfermero del sanatorio Martin (Manuel Arbo), un graciosísimo gallego de chiste porteño.

Todo es historia. Hay dos formas de disfrutar esta película, no excluyentes entre sí. Una es a lo bestia: con una banda de amigos, tomando cerveza, masticando chizitos y riéndose a carcajadas. Otra es con amor cinéfilo, viendo los muchos valores que la película tiene y repasando pedacitos de la historia del cine, que hasta la aparición del video eran inaccesibles. Luego de más de medio siglo uno no puede dejar de conmoverse ante esa manada de sedientos de gloria, que, como la reserva mirando el entrenamiento del equipo titular, esperaba en un costado en silencio; recibiendo el ligero menosprecio de los amos de Hollywood, trabajando cuando los demás iban de fiestas, soñando con glorias siempre ajenas, buscando en la mirada de la cámara una puerta a otras vidas. Hace tanto tiempo todo ese esfuerzo para entretener a la gente: el cine es algo maravilloso.



### Lo bueno, lo malo y lo feo Il buono, il brutto, il cattivo

Lo bueno, lo malo y lo feo (que debió haberse traducido El bueno, el malo y el feo, ya que la adjetivación del título original no alude a cualidades abstractas sino, concretamente, a sus tres protagonistas) cierra la así llamada "trilogía del dólar" de Sergio Leone, iniciada en 1964 con Por un puñado de dólares, a la que siguiera, al año siguiente, Por unos dólares más. Erase una vez en el Oeste (1968) completa, a su vez, el "ciclo western" de Leone, quien incursionará posteriormente en una hibridación entre el film de aventuras y el cine político (Los héroes de Mesa Verde, 1971) y, finalmente, en la saga gangsteril de Erase una vez en América (1984), que conformaría a su vez, un díptico sobre la formación y caída de la civilización norteamericana junto a la citada Erase una vez en el Oeste. Al momento de su temprano fallecimiento en 1989, el realizador italiano nacido en 1929 preparaba su largamente soñada épica bélica sobre el sitio de Leningrado por el ejército del Tercer Reich, durante la Segunda Guerra Mundial.

Iniciador, a su pesar, de un subgénero integrado, con la única excepción de sus propios films, por subproductos ("Me disgusta que se me señale como el padre del spaghettiwestern; soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta"), Leone llega al western cuando el western desfallece. Si Leone revitaliza el género es justamente porque llega, viene de afuera. Como el forastero sin nombre (Por un puñado de dólares, fue realizada bajo el seudónimo de Bob Robertson) que personifica Clint Eastwood en esta trilogía, no tiene un pasado ni raíces que lo afinguen en el poblado genérico. Cumple su tarea, produce una serie de modificaciones y luego se retira. Tras su retiro, la historia del género retoma su agónico camino, de allí en más interrumpido sólo por los esporádicos aportes del propio Eastwood, quien no casualmente acaba de rezarle el responso final (véase Los imperdonables, un paréntesis de 127 minutos entre una y otra visita de Clint a la tumba). Leone es al western lo que Dario Argento al cine de terror (curiosamente, Argento colabora, junto a Bertolucci, en el guión de Erase una vez en el Oeste): un extranjero, un conocedor del género que es a la vez hijo de una tradición cultural ajena a él. En ambos casos, el resultado es una obra en la que las constantes genéricas son sometidas a un extrañamiento debido a una serie de distorsiones más o menos pronunciadas. Basta ver el comienzo de Lo bueno, lo malo y lo feo para comprenderlo. Tras una secuencia de créditos de por sí rara para un western, hecha con técnicas de cine de animación y psicodélicos virados de color, el film se abre con un gran plano general de un paisaje rocoso y desértico, rápidamente quebrado por la abrupta entrada en cuadro, en primerísimo primer plano, de un rostro pétreo y mal afeitado, más afín al cine de Pasolini (que admiraba a Leone) que al de John Ford (a quien Leone tenía por su maestro).

De allí en más, el desierto será el marco, pero también el emblema de un mundo en descomposición en el que el único heroísmo es mantenerse vivo y la única moral, la subsistencia a cualquier precio. Son los tiempos de la Guerra de Secesión. Mientras los ejércitos de la Unión combaten sangrientamente a los rebeldes —y la escéptica mirada de Leone los indetermina, disolviendo toda diferencia entre ambos bandos, descreyendo ácidamente de toda razón o justicia— los tres protagonistas cruzarán sus destinos en pos de un tesoro escondido. En el cine de Leone el azar cobra

Italia, 1966, dirigida por Sergio Leone, con Clint Eastwood, Elli Wallach, Lee Van Cleff.

forma geométrica, dictando a sus personajes una dinámica incesante de encuentros y desencuentros, tan precisos como caprichosos. Es en este sentido ejemplar la presentación de los tres protagonistas, quienes, tras ser rápidamente tipificados, son sometidos a sucesivos congelados de imagen, sobreimprimiéndose—¡en letras violentamente anaranjadas!— los respectivos apelativos: "El feo" - "El malo" - "El bueno".

El procedimiento, típico de la estética-Leone, es del todo ajeno a la estética del western, y su referente debe buscarse más por el lado de las comedias de Frank Tashlin y Jerry Lewis, o bien en los reiterados entretítulos de Godard, cuyo abordaje de los géneros clásicos norteamericanos no difiere tanto del de Leone.

El bufonesco Tuco (Eli Wallach en el papel de su vida) es una rata asquerosa y querible, sucio, camorrista y marrullero, transitoriamente asociado con El Rubiecito (Eastwood, que lleva a la perfección su personaje-Leone, héroe más propio del cine negro que del western, parco, vigilante y de dudosa moral, apretando un eterno cigarro entre las mandíbulas) para estafar al prójimo con un arriesgado truco de pícaros. Efectivamente, es a la muy antigua y europea tradición de la picaresca a la que estos personajes pertenecen, con su permanente pendular entre la nobleza y la sordidez, entre la generosidad y la traición, entre la miseria y el providencial enriquecimiento, entre uno y otro bando en guerra. Si la soberbia secuencia de la voladura del puente —en la que los planos generales de los ejércitos enfrentándose refieren directamente a la pintura renacentista y a ciertos artistas del risorgimento— recuerda, en su desesperanzada y amarga visión de la guerra a La gran guerra (Monicelli, 1959), no se trata de casualidades. Age y Scarpelli, los grandes "cerebros" de la comedia a la italiana, autores también de La armada Brancaleone, son los guionistas de Lo bueno, lo malo y lo feo. No es descabellado ver, en Tuco y El Rubiecito, sendas reencarnaciones de los desertores de Sordi y Gassman en aquel film, como no sería desencajado suponerlos paródicos reflejos del Quijote y Sancho (versión que el propio Leone suscribe).

El entramado de miserias, argucias vivezas y mezquindades remite también, inconfundiblemente, a la commedia dell'arte y, sobre todo, al Decamerón, del que Lo bueno, lo malo y lo feo parece el centésimo-primer relato. No se nos acuse de mezclar el caviar con la sopa: como sus antecedentes, el film de Leone ("epopeya de la rapacidad", según el hallazgo de un crítico italiano), rezuma una infinita alegría y ningún afán trascendentalista. Sólo la pura, completa felicidad de las buenas historias soberbiamente contadas.

**Horacio Bernades** 

PROMOCIONES ESPECIALES • PUNTO DE VENTA Y VIA PUBLICA • TV Y CINE
SERVICIO DE PRENSA • FUENTOS INTENACIONAI ES • ASESORAMIENTO

PROMOCIONES ESPECIALES • PUNTO DE VENTA Y VIA PUBLICA • TV Y CINE
SERVICIO DE PRENSA • EVENTOS INTENACIONALES • ASESORAMIENTO
PUBLICITARIO • RELACIONES PUBLICAS • PRESENTACION DE PRODUCTOS
EXPOSICIONES Y STANDS • CONGRESOS Y CONVENCIONES

J. E. URIBURU 782 • PISO 8, DTO "B" • (1027) BUENOS AIRES • TEL-FAX 952-4404 SERVICIO INTEGRAL DE PRENSA Y PROMOCION

### Asesinos S.A.

#### por Flavia de la Fuente

Nikita y Camino de retorno se parecen porque sus protagonistas son asesinos profesionales sufridos y buenos. En un tono más payasesco, otro asesino que me viene a la memoria es el de *El Killer*. Pero el chino de *El Killer* no conmueve a nadie, mientras que Nikita (Anne Parillaud) y Milo (Dennis Hopper) son dos personajes marcados por su soledad y su necesidad de amar y ser amados. Solos y perturbados, viven exclusivamente para la persona que aman (Milo: No tuve una cita en 20 años. Tal vez podrías enseñarme).

Nikita es una asesina por obligación, mientras que lo de Milo es una elección (Anne: ¿Qué sentís al matar? Milo: No sé. Estoy demasiado preocupado porque las cosas salgan bien... Después no me voy a festejar y a comer una pizza.) Milo y Nikita son personas muy sensibles y eficientes. No fallan nunca. Son también eficientes amantes y logran hacerse querer satisfaciendo todos los deseos del otro (¿quién no quiere un asesino así en su casa?). Nikita y Camino de retorno son conmovedoras —aunque en claves muy distintas—. Nikita me hizo sufrir y llorar como a Noriega (el rey del llanto) mientras que Camino de retorno me divirtió mucho.

Nikita es una película durísima y claustrofóbica como todas las de Besson (Azul profundo, Subway, Atlantis). Nikita parece indomable: es el descontrol y la violencia encarnada en una mujer-niña que llora por su mamá que no la viene a buscar. Viola todas las reglas, tiene una fuerza física descomunal y una destreza para tirar al blanco fuera de lo común. En tres años logran adiestrarla y el resultado es una joven hermosa de 23 años que sólo quiere que la amen, y a la que paradójicamente lo que le espera es seguir matando. Josephine (el nombre de batalla de Nikita) mata con lágrimas en los ojos. Cada vez que Nikita debe apretar gatillo duele. Nikita es sobre todo una historia de amor. El cine de Besson es acusado de usar una de "estética de video clip". Un video clip es un conjunto de imágenes que, sin ninguna rigurosidad, acompañan a un tema musical. No hay nada más alejado de esto que el cine de Besson. En realidad, debe haber algo más alejado, pero Nikita no tiene nada que ver con un video clip. Tiene imágenes recargadas y amaneradas (por ejemplo, los graffitis de su celda) pero siempre con un sentido: darle más fuerza al relato. Terrible desgracia: la versión en video está doblada al inglés.

Camino de retorno es una película atípica de Hopper. Está el viaje, el olor a ruta, la gente perturbada, algo de la música... Pero la ligereza y la alegría que hay en esta película son imposibles de rastrear en sus films anteriores como la trágica Out of the Blue o la negra y un poco plástica Zona caliente. En Camino de retorno, como siempre, hay viajes (pero esta vez, la mayor parte del trayecto es muy placentero) y todo transcurre amablemente (salvo para el pobre Charlie Sheen que apenas dura un minuto y para Turturro, aunque éste tiene



más suerte porque dura casi una hora y cuarto más). En su primera versión estrenada en Europa como Catchfire está firmada por el ya famoso Alan Smithee (ver pág. 19). Anne (Jodie Foster) es una artista exitosa e insensible que hace carteles electrónicos que cuestan u\$s 20.000 y dicen frases como "Tené confianza en vos mismo", "Protéjanme de lo que deseo". Anne es la mujer de la que se enamora el artístico asesino Milo. Jodie no es muy buena para hacer de mujer enamorada. Milo toca el saxo en un departamento decorado con un enorme Jardín de las delicias. También es un perverso que se regodea con la ropa interior negra de Anne. Pero ¡pobre!, es sólo un enfermito que sólo quiere tener una mujer a quien amar. Suena banal, es banal. Lo que no es banal es el romanticismo y la calidez que logra transmitir la película. El clima trasciende la trama y uno se encuentra disfrutando —como casi ya no es posible— de una reiterada historia de testigo perseguida por toda una banda de mafiosos que es raptada por el asesino top de la banda que se enamora de ella. Películas de testigos hay miles, películas de psicópatas también, y hasta hay muchas de testigos y psicópatas, pero ésta supera los géneros y más bien apunta al placer de disfrutar como un chico durante una hora y media. Además, descubrir a Bob Dylan justifica por sí solo ver Catchfire.

Catchfire (Camino de retorno), EE.UU., 1989, 98', dirigida por Alan Smithee, con Dennis Hopper, Jodie Foster, Joe Pesci, Fred Ward, Dean Stockwell, Vincent Price, John Turturro, Charlie Sheen.

**Nikita**, Francia, 1990, 117', dirigida por Luc Besson, con Anne Parillaud, Jean-Hughes Anglade, Jeanne Moreau y Tcheky Karvo.

#### Mujer marcada Marked Woman

"¿Cómo lo quieres, suave y tenue?", le pregunta Gabby/Lola Lane a un matón de boliche paquete mirando a un posible cliente. "No lo pongas a dormir... todavía", le responde el gorila vigilante. Esta breve línea de diálogo resume Mujer marcada, una película de ¡1937! que puede verse como un film argentino de los estudios pero sin moral ni mensajes aleccionadores. Extraño producto de la Warner en el que se presenta el reparto con el nombre de los actores debajo de sus mismas figuras, el film destila en todo momento la tradición narrativa de una época. El paso del tiempo mostrado con sobreimpresiones de imágenes (copas de champagne, diarios que sirven de información para la continuidad del relato), la tipificación recurrente de los personajes (matones, prostitutas, abogados), los escasos exteriores visibles por su realización en estudios y la decisión de instalar la sugerencia antes que el efecto. Al respecto, en Mujer marcada hay una escena fundamental. Vanning (Eduardo Ciannelli, el villano) y sus matones irrumpen en el hogar de las mujeres que trabajan para evitar la probable denuncia de Bette Davis y sus compañeras de labor. Al no convencerla, los matones

películas. Sin embargo, existen otras particularidades. Y vuelvo al cine argentino. Por esos años 30, Manuel Romero filmó *Mujeres* 

deciden golpear a la mujer en su habitación, mientras

Vanning y las otras esperan afuera. Es decir, utilización de

de Bette Davis, mientras la cámara con planos muy cortos

toma a cada una de las mujeres y al despreciable Vanning.

marcada, de escasísimo presupuesto, con figuras todavía no reconocidas (Bette Davis y Bogart estaban en los comienzos)

Recurso pocas veces utilizado en un film "B" como Mujer

y realizada por un director artesanal y empleado de los

estudios que a través de su larga carrera filmó casi cien

"fuera de campo" donde sólo se oyen los golpes y los lamentos

El soplón Le doulos

"Hay que elegir: morir o mentir", previene un cartel antes de los títulos de presentación. El parisino Jean-Pierre Grunbach, nacido en 1917, muerto en 1973, eligió vivir la mentira de las ficciones que amaba. Cambió su apellido por una cita, una cifra: Melville.

El cine de Jean-Pierre Melville está hecho de elecciones, compromisos, opciones morales que sus honorables personajes no osan rechazar. En *El soplón*, Serge Reggiani es Maurice, que viene de purgar diez años a la sombra por haber vengado a su mujer. Reggiani es un actor notable, de tristísima expresión, especialista en tipos cansados y atrapados, al que su fama de mufa le arruinó la carrera; en *La terraza* de Scola era un deprimido crónico cuya compañía alegraba a Gassman ya que "siempre es bueno tener al lado un tipo que está peor que uno".

Cíclicamente, empujado por esa fatalidad tenue pero implacable que ordena las tragedias melvillianas, Maurice volverá a planificar una segunda venganza sobre Silien, el soplón que compone Belmondo con la misma genial (aparente) despreocupación con la que se convertía en bonzo al final de *Pierrot le fou*. Aparente: nada es lo que parece en este film de mentirosos que quizá terminen demostrando una lealtad a toda prueba cuando ya sea demasiado tarde.

EE.UU., 1937, dirigida por Lloyd Bacon, con Bette Davis, Humphrey Bogart, Lola Lane y Eduardo Ciannelli.

que trabajan con Niní Marshall personificando a Catita. Este maravilloso film preperonista y prefemenino narraba casi la misma historia de Mujer marcada pero anclando en el terreno de la comedia y enredos; en especial, por la increíble autodirección de Niní, siempre afuera de cualquier instante racional. En la película de Bacon, el abogado Graham (Bogart) encarna el saber de escritorio y a la corriente moral (una de las caras de Estados Unidos). Tal vez sea el personaje más insoportable. Vanning, por su lado, corporiza la otra cara: la joda, el juego, el asesinato, las palizas, el poder. En el medio, Mary Dwight y sus amigas trabajando como prostitutas perseguidas por los dos costados. En Mujer marcada, las cinco mujeres van juntas por la calle tomadas del brazo y todas las noches llegan cansadas luego del trajín en el cabaret "Intimo". O afuera del cabaret. Graham trata de encauzarlas pero ellas se niegan. En el juicio final, Vanning es acusado por su foja de servicios y llevado a prisión. Y ésta es la otra escena que quiero citar. Ante el éxito, Graham insiste con las mujeres mientras los periodistas lanzan a la fama al joven abogado. La escena está jugada en un falso exterior de noche y con mucha niebla, en una decoración casi irreal para un film de los años 30, suplantando la posibilidad de remover la vida de las mujeres con estos logrados detalles de la puesta en escena. El plano final es alucinante: las cinco mujeres tomadas del brazo alejándose del juzgado y de Graham para, finalmente, perderse en la neblina. Al final de Mujeres que trabajan —donde ni por asomo se escuchaba un diálogo como el citado al principio— las chicas argentinas tomaban el desayuno a la luz del día mientras la película se remataba con otra salida de Niní. Entre uno y otro film, por supuesto y más allá de los alcances formales de ambos, a simple vista saltan las diferencias.

Gustavo J. Castagna

Francia, 1962, dirigida por Jean-Pierre Melville, con Jean-Paul Belmondo y Serge Reggiani

Fatalista, Melville arma la trama como la araña la red, y luego se sienta a observar minuciosamente la minuciosa eficacia con que sus profesionales se encaminan a la muerte, con precisión de relojeros. Nos obliga a mirar a una distancia justa, la necesaria como para comprender —pero nunca del todo— los movimientos, las motivaciones de sus mudos, hieráticos agonistas, tan parecidos a los de Robert Bresson, para quien Melville fue actor en Las damas del bosque de Boloña y con quien comparte el simultáneo interés por las acciones y por aquello que las mueve, la preferencia por el blanco y negro, la orgullosa condición de creadores solitarios y el ascetismo, el espartano rigor de la puesta en escena. Pero este mundo es, a diferencia del de Bresson, uno puntuado por la violencia, y la cámara de Melville tiene alta sensibilidad a ella. Basta con ver la sorpresiva brutalidad con que el primer crimen irrumpe en una puesta cruzada de líneas oblicuas, el frenesí con que persigue, en un travelling largo y jadeante, la huida de Maurice tras el robo fallido, los tremendos, secos golpes de montaje con que acompaña el salvaje castigo de Belmondo a Fabienne y la ritualizada, matemática secuencia final para comprender hasta qué cimas condujo Melville al género.

**Horacio Bernades** 

## Recuerdos de Dorothy

por Quintín

El 14 de agosto de 1980, en Los Angeles, un tal Paul Snider se encontró con su esposa para arreglar detalles del divorcio. La golpeó, la violó, la mató, la volvió a violar y se suicidó. La mujer tenía veinte años y era hermosa. Se llamaba Dorothy Ruth Hoogstratten y dos años antes había dejado su Vancouver natal, para mudarse a Hollywood, ser elegida la chica del año de *Playboy* e iniciar su carrera en el cine haciendo de robot. La primera película en la que su parte era importante no se había estrenado el día de su muerte. Por entonces se llamarse Dorothy Stratten y prometía ser una estrella. Snider era un rufián que la había descubierto en una cafetería y no podía soportar que su producto se le escapara de las manos.

Historias así no ocurren sin que alguien haga una película sobre el tema. En este caso, fueron dos. En 1981 apareció el telefilm *Muerte de una modelo*, dirigido por Gabrielle Beaumont, con Jamie Lee Curtis como Dorothy. Cuenta, con la chatura propia de los telefilms, la seducción de una chica ingenua (al parecer, lo era), su meteórica carrera y su muerte. Snider aparece celoso del universo *Playboy* que la rodeaba y de un guionista millonario que se había convertido en su pareja.

La segunda versión es *Star 80* (1983), última película de Bob Fosse. Supera a la anterior en pretensión y en presupuesto y difiere en algunos detalles. Por ejemplo, en el precio de la escopeta homicida, que se eleva de 180 a 250 dólares. El papel de Dorothy lo hizo Mariel Hemingway, previo aumento quirúrgico del tamaño de sus pechos. La historia está centrada en Snider (Eric Roberts) que, como



buen actor de método, se pasó meses frecuentando los tugurios por los que andaba Snider y se mimetizó con su carácter presuntuoso y violento, al punto de maltratar permanentemente a sus compañeros de rodaje. Fosse estaba muy interesado en la pasión del hombre que desencadenó la tragedia, su obsesión por el éxito y el rechazo que sufrió en las esferas a las que había accedido su mujer. El resultado fue una serie de escenas desconectadas en las que Roberts luce su cara de malo y Hemingway sus tetas nuevas. Hay, con todo, una línea de diálogo inspirada. Dorothy se va a Nueva York para filmar y su marido sospecha de su fidelidad. Tras hablarle por teléfono, le dice a un amigo: "Estoy seguro de que me engaña con el director.

Cuando habla de la película dice *film* en vez de *movie*". No se sabe si fue Peter Bogdanovich el que le hizo cambiar a Dorothy la popular palabra *movie* por la más técnica y culta *film*, pero lo cierto es que la dirigió en Nueva York, se enamoró de ella, la llevó a su hotel durante la filmación y que, de regreso a Los Angeles, vivieron juntos hasta el día de su muerte.

La película que filmaron Bogdanovich y Stratten se llamó They All Laughed, fue un gran fracaso comercial y crítico, se estrenó en la Argentina como Nuestros amores tramposos, fue otro fracaso, se conoció en video como Todos rieron y es la mejor comedia de la década del 80. En Todos rieron, los empleados de una agencia de detectives se dedican a perseguir mujeres por la ciudad. Con absoluta despreocupación por su trabajo se concentran en el verdadero eje de la película: el levante. John Ritter, que se parece mucho a Bogdanovich, logra finalmente atrapar a su presa, Dorothy Stratten, que luce callada y radiante. Hay tres rubros en los que Bogdanovich rompe los moldes. Uno es la visión de Nueva York. La capital del mundo pierde su opulencia y su poder de intimidación para mostrarse, sin perder identidad, como un lugar accesible y cotidiano en el que una mirada desde abajo invita a caminar. El segundo es un papel secundario de un brillo descomunal. Patti Hansen, la mujer taxista Sam, tiene una presencia y una gracia que desbordan toda rutina actoral para ser el resultado de la interacción con la cámara. El tercero es que la película logra exhibir la felicidad. No hay otra palabra que describa los movimientos, los diálogos, las miradas. El buen humor y un espíritu primaveral iluminan a Ben Gazzara y Audrey Hepburn, a los buzones y los semáforos. Este milagro es un continuo apoyado sobre la mirada amorosa. Pero más que un elogio de la pasión por el adulterio o por la conquista amorosa, se trata de un festejo del ocio, de la actitud despreocupada y la exaltación de una vida sin sombras. La versión del mundo que corresponde, exactamente, a la de un tipo enamorado.

Después de la tragedia, Bogdanovich escribió un libro (*The Killing of the Unicorn*) sobre Dorothy y terminó casándose con la hermana de la modelo asesinada. ¿Quién fue Dorothy Stratten? Ninguna película podrá responder a esa pregunta. *Todos rieron* está dedicada a su memoria. Un homenaje que, a diferencia de los monumentos y las catedrales, comunica un secreto sutil que rechaza la obviedad y la ostentación. Ese secreto es el cine. ■

Death of a Centerfold: The Dorothy Stratten Story (Muerte de una modelo), EE.UU., 1981, dirigida por Gabrielle Beaumont, con Jamie Lee Curtis, Bruce Weitz, Robert Reed.

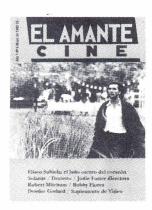
**Star 80** (Star 80), EE.UU., 1983, dirigida por Bob Fosse, con Mariel Hemingway, Eric Roberts, Cliff Robertson, Carroll Baker.

**They All Laughed** (*Todos rieron*), EE.UU., 1981, dirigida por Peter Bogdanovich, con Audrey Hepburn, Ben Gazzara, John Ritter, Colleen Camp, Dorothy Stratten, Patti Hansen.

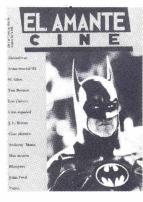


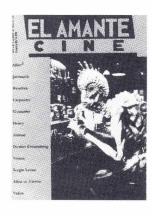














## El Amante 13 aparece a mediados de marzo

### Adquiera la colección completa de El Amante 92

en Esmeralda 779  $6^{\circ}$  A de 14 a 19 hs.

o telefónicamente llamándonos al 322-7518

o solicítela por correo

#### El gabinete del Dr. Caligari Das Kabinett des Dr. Caligari

Leyenda fílmica, El gabinete del Dr. Caligari es una de esas películas cuya influencia supera con creces sus valores intrínsecos. Es un síntoma destacado de ese síndrome que algunos aún hoy confunden con un movimiento o escuela y que lleva el nombre de cine expresionista alemán, una bolsa donde se junta indiscriminadamente a Fritz Lang con G. W. Pabst, a Lupu Pick con F. W. Murnau, a Ernst Lubitsch con Paul Leni, en un berenjenal tan diverso como indescifrable más allá de los lugares comunes sobre el "carácter alemán" o "el huevo de la serpiente" que recitan los artículos de enciclopedias varias.

Lo cierto es que *Caligari* se postula como un filmemblema, un punto de confluencia de elementos dispersos donde pueden leerse algunas cosas más que los profusos datos históricos o anecdóticos que suelen acompañar su mención. La reciente edición en video de una excelente copia —virada en las tonalidades habituales de fines de la segunda década del siglo, con rótulos adecuados y una sonorización convincente— permite juzgar su carácter de precursora, no tanto de un expresionismo escolástico sino, con sobrados motivos, del *film de horror*.

A falta de un manifiesto escrito —fetiche de cualquier vanguardia que se precie de tal— el "cine expresionista alemán" contó con *El gabinete...* como bandera. Pronto el caligarismo llegó a expandirse como moda estética en los exasperados ambientes culturales de Weimar. La historia de Caligari es conocida: en dos libros decisivos, *La pantalla diabólica* de la historiadora Lotte Eisner, y *De Caligari a Hitler*, del sociólogo Siegfried Kracauer, la película filmada en 1919 por Robert Wiene ocupa un lugar privilegiado.

Poco hay en común, sin embargo, entre lo que se juega formalmente en este film y lo que vemos en algunas obras maestras de los 20. En lugar de Fritz Arno Wagner o Karl Freund (fotógrafos cruciales de un cine que se propuso colocar en el centro de su problemática formal una verdadera obsesión por la luz) aquí la presencia del iluminador Willy Hameister sólo procura destacar al máximo las perturbadoras líneas de los decorados de Hermann Warm y Walter Rohrig junto al vestuario de Walter Reimann, artistas ligados al grupo expresionista berlinés Der Sturm. Caligari es un film regido por lo que hoy en día llamaríamos diseño de producción. Su paternidad se distribuye entre los cuatro citados, coordinados por el Dr. Wiene -en un primer momento se pensó en Fritz Lang para dirigirla, aunque éste rehusó, al parecer, por hallarse muy ocupado con su serie Die

Otro personaje, el productor Eric Pommer, pesó en forma rotunda al modelar la historia inicial escrita por Hans Janowitz y Carl Mayer. Ambos guionistas habían pensado un film de tesis, contra el autoritarismo y la manipulación psiquiátrica. La pesadilla cobró forma de modo colectivo: Caligari es un sueño de masa, aunque Wiene luego se arrogara la paternidad exclusiva, postulándose como el primer caligarista. Pero más allá de los datos, nombres y fechas, la pregunta persiste: ¿qué le vemos al Gabinete del Dr. Caligari?

El cinefilósofo Gilles Deleuze destacó alguna vez que lo que conocemos como expresionismo en cine posee una raíz

#### Alemania, 1919, dirigida por Robert Wiene, con Werner Krauss, Conrad Veidt, Lili Dagover.

más bien romántica. La luz del cine mudo alemán es goetheana, y si Lang explota al máximo las posibilidades del claroscuro, es Murnau quien explora todas las incidencias posibles de los rayos luminosos a través de distintas atmósferas. Nada de eso hay en *Caligari*. El conflicto esencial entre luz y tinieblas queda expresado en los contrastes intensos de los decorados pintados o de los trajes negros y rostros espectralmente blancos. Sólo hay un elemental uso de las sombras en los crímenes del sonámbulo Césare.

Es esta conexión romántica lo que revela la película, y que obliga a relativizar la coyuntura de la primera posguerra alemana, para relacionarla más estrechamente con ciertas constantes del imaginario cultural germano de los últimos dos siglos, al menos. Más que soporte de una revolución vanguardista, la película es deudora de la herencia romántica, en su costado más negro.

Si es cierto que la pesadilla de *Caligari* anticipa al nazismo, no lo hace por un don clarividente. Tanto Caligari como Hitler pertenecen a un sustrato cultural donde el espíritu se ve constantemente ajeno y desafiante dominador de la materia: la voluntad de dominar el mundo a través de su alma no es innovación del expresionismo cinematográfico. Aparece en verdaderas obsesiones románticas como la del hipnotismo (el *magnetismo animal* de Mesmer y sus ecos literarios), el autómata y las marionetas, el doble, la contaminación entre sueño y realidad... En *Caligari* confluyen Heinrich von Kleist, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann y, como contemporáneo, Gustav Meyrink, cuyas ficciones contienen similar conjugación de grotesco y terrorífico, que dan por resultado un particular efecto de siniestro.

Entre los auteurs de Caligari no faltan los actores. Muy especialmente Conrad Veidt (Césare), quien proveniente del teatro de Max Reinhardt aportó su interpretación de autómata. Werner Krauss (Caligari) lo contrapesó con su estilo crispado, gesticulante, igualmente artificial. La sensación de extrañeza que estas raras conjunciones despiertan se mantiene a 73 años de su estreno, y permite advertir en El gabinete... un precursor directo de los dos Frankenstein de James Whale, y con ecos que van hasta Psicosis, de Hitchcock, y que resuenan en intentos de dispar interés a cargo de David Lynch o Tim Burton, en los últimos años.

Una acotación final: siempre leemos en todo artículo sobre Caligari que la película, en el proyecto inicial, terminaba con el descubrimiento y captura del científico loco y asesino, y que Pommer decidió "suavizarlo" reduciéndolo a un delirio del narrador, interno en un asilo psiquiátrico. El caso se suele citar como clásico ejemplo de conservadurismo de productor. Hubo quien pensó que así se eliminaba el matiz subversivo del film. Sin embargo, no lo hace menos inquietante: acaso el narrador esté, como nosotros, preso de la perplejidad de Chuang Tse, aquel que no estaba muy seguro de si era un hombre que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que estaba soñando ser un hombre. El sueño termina, pero la pesadilla tal vez no tenga fin. Por eso es que Caligari, a pesar de su rigidez de museo de cera —que no deja de reforzar lo siniestro—, perturba aún hoy. ■

Eduardo A. Russo

## Otras yerbas

Tierra de sangre (Blood Red), EE.UU., 1988, dirigida por Peter Masterson, con Giancarlo Giannini, Eric Roberts, Burt Young, Dennis Hopper, Julia Roberts y Susan Anspach.

Con Tierra de sangre puede inaugurarse la categoría filmmamarracho. Más o menos por este concepto pasa esta cruza de western, miniserie española, película de campesinos y drama de época. Este subproducto-cóctel refuerza las dudas cuando se descubre a un grupo de actores con características opuestas, imposibles de reunir decorosamente en una misma cinta. Mirando a Hopper, uno imagina que le alquilaron el smoking y la galera en la sastrería de la esquina y observando a Burt Young (integrante de la cofradía de la gente desagradable) uno cree que llegó y se fue del set de la misma manera: escupiendo. Al ver a los hermanos Roberts (ella en su primer trabajo), uno elige sin pausa a los Tres Chiflados (por lo menos, dos de ellos) y al recordar el trabajo de Giancarlo Giannini, uno percibe que muere en la mitad de la película, casi con seguridad, debido a que tenía el pasaje de vuelta a Italia el día después (¿o diez minutos después?) de que lo colgaran en la ficción. Por estas razones y también porque Tierra de sangre funda el meta-género cabe definir a este milagro cinematográfico como el primer film-curro de la historia.

Gustavo J. Castagna

Prisionero del rock (Jailhouse Rock), EE.UU., 1957, dirigida por Richard Thorpe, con Elvis Presley, Judy Tyler, Vaughn Taylor, Dean Jones, Mickey Shaughnessy.

Que una película con Elvis Presley sea una película de *Elvis Presley* no es ninguna novedad. Que un film con Sandro (o Roberto Sánchez) sea *un*  film de Sandro (a secas) tampoco es sorprendente. Que ambos movieron la cintura hasta engordar es un dato bien conocido por sus seguidores y fanáticos. Caso común dentro de los EE.UU. (y del cine de los Estados Unidos), Elvis fue dirigido por artesanos "C" con la honrosa excepción de un western de Don Siegel. Prisionero del rock es la clásica historia de chico bueno-asesina en defensa propia-llega a la cárcel-se enamora de chica rica-y-se transforma en estrella de rock. Film-rutina de Thorpe (no voy a hacer chistes sobre su apellido) sólo matizado por un par de incipientes videoclips de bajo presupuesto y sin luces de neón. En especial, el jugado en una cárcel sin rejas donde Elvis, obviamente, canta el mítico "Rock de la cárcel". Lo demás es prescindible, más aun cuando Presley decide actuar: se merece que lo encierren en una celda junto al James Cagney de Alma negra. Sólo para anacrónicos festejantes de EP y nunca para Eduardo A. Russo, que cada vez que le nombran al rey de la pelvis saca un crucifijo del bolsillo.

Gustavo J. Castagna

**Desafío supremo** (K-2), Gran Bretaña, 1982, dirigida por Franc Roddam, con Michael Biehn, Matt Craven, Raymond J. Barry.

Pequeña clase acerca de la ética de los alpinistas. Esta consiste en que lo que importa es la montaña y todo lo demás es secundario. Usted puede decir que esto es monstruoso y eso nos lleva a decir dos cosas sobre su persona: una es que tiene razón, y otra, que nunca será alpinista. Todo es previsible: la belleza de las montañas, el suspenso, las maldades y las redenciones. Pero la imprevisibilidad no es necesariamente un bien ni la falta de sorpresas un castigo. Así, la película se deja ver con cierta felicidad. Bueno, me gustó.

Gustavo Noriega







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

Video 61

Viaje a las estrellas VI (Star Trek VI). EE.UU., 1992, dirigida por Nicholas Meyer, con William Shatner y Leonard Nimov.

Para los trekkies (fanáticos de la serie Viaje a las estrellas) es fundamental: marca el fin del viejo ciclo y es una transición a la serie derivada (Viaje a las estrellas: la nueva generación, de la cual se dieron en Argentina sólo unos pocos capítulos). Para el resto es un poco aburrida ya que pide muchos supuestos y simpatías previas. Pero siempre es divertido el uso de situaciones actuales representadas en el futuro. En este caso es el derrumbe del imperio socialista y su equivalente del siglo XXIII, representado por los klingonios.

Gustavo Noriega

Sueños alterados (*Paperhouse*). Gran Bretaña, 1988, dirigida por Bernard Rose, con Charlotte Burke, Elliott Spiers y Ben Cross.

Una niña —a punto de convertirse en adolescente— dibuja una casa con una persona adentro. Cuando duerme sueña con esa casa y su habitante, otro niño de su edad. Como la rosa de Coleridge, lo que hace en el sueño modifica la realidad y viceversa. Si esta trama parece inverosímil es porque es inverosímil. Sin embargo, la fantasía y la emoción le ganan al verismo y la película se deja ver con placer. Agradable mezcla de las pesadillas de Freddie con *Melody*.

Gustavo Noriega

Acero para matar (By the Sword), EE.UU., 1991, dirigida por Jeremy Paul Kagan, con F. Murray Abraham, Eric Roberts y Mia Sara.

Esta es la historia de una cobardía. Gustavo Castagna y yo somos los miembros de *El Amante* que habitualmente vemos los estrenos en video que tienen títulos como *Coartada maldita, Asesinato por cuadruplicado o Crimen con el picador de choclos.* Normalmente las calificamos con una nota del uno al

tres y nos lamentamos del tiempo perdido, para poner inmediatamente La jirafa psicópata en la videocasetera. El mes pasado, circuló por la redacción un video con el dudoso nombre de Acero para matar, que prometía integrarse con los productos anteriormente mencionados. De más está decir que Castagna y yo la vimos y que fuimos los únicos. Se trata de una película de esgrimistas. No de antiguos espadachines, sino de tipos que practican esgrima. Murray Abraham llega desde el pasado al gimnasio en el que reina el despótico Roberts para pedir empleo como profesor y conseguir solamente que lo tomen para atender el vestuario. Entretanto, un grupo de jóvenes alumnos se empeña en lograr el reconocimiento del maestro y el éxito en la vida. Este asunto convencional está narrado con fluidez por Jeremy Kagan y la película posee el encanto de una buena fábula en la que se cruzan los temas del aprendiz y el maestro, del sentido de una disciplina dura como la esgrima (que aparece emparentada con la gimnasia y el ballet) y del fin último y solitario de la pasión deportiva. El personaje de Abraham tiene carisma y misterio. Y ahora empieza la cobardía. Después de haberla visto, Castagna y yo nos encontramos y, con evidente vergüenza, uno de nosotros (podría ser cualquiera) pregunta "¿qué te pareció?" encogiendo los hombros y murmurando "no está tan mal", para recibir como respuesta, en idéntico tono: "seee...". Independientemente, decidimos cambiar un 5 inicial por un 6. El día del cierre, cuando confeccionamos la tabla, con un poco más de confianza, confesamos haberle subido la nota y, algo envalentonado, Castagna dice: "Si me dejan un rato más le pongo 7". No lo hizo. Días más tarde, le pregunto: "Adiviná a qué película Positif de diciembre le dedica dos páginas" (Positif es una revista francesa "muy

seria", casi solemne). Castagna toma el número 11 de *El Amante*, va a la página 64 y prueba con toda la tabla antes de exclamar "¡no me digas que a *Acero para matar*!". Asombrados y entusiasmados, recordamos la película y decidimos que merecería una reseña. Bien, aquí está. Queda una pregunta: cuando Truffaut era crítico, ¿arrugaba como nosotros, o siempre se animaba?

Quintín

¿Qué hacemos con el muerto? (Passed Away), EE.UU., 1992, dirigida por Charlie Peters, con Bob Hoskins, Jack Warden, Wiliam Petersen.

Si alguna vez se juntaran todos los programas de teatro por televisión que hizo Darío Vittori y se extrajeran los mejores chistes, el resultado se parecería mucho a ¿Qué hacemos con el muerto?

Quintín

**El puente** (*The Bridge*), Inglaterra, 1992, dirigida por Syd Macartney, con Saskia Reeves, David O'Hara y Joss Ackland.

"En Suffolk nunca pasa nada... Por eso me gusta", dice Steer (el protagonista). En El puente pasa poco, tal vez por eso me guste. El ritmo es lento, las imágenes bellísimas. La tensión erótica entre Isabel y Steer es casi insoportable: no por lo que vemos sino porque la unión de los amantes tarda horas en consumarse. Es una película de miradas nerviosas, ansiedad y encierro. Hermosa fotografía de las playas de Suffolk que parecen ser más lindas para ver en la pantalla que para veranear: las únicas personas que se ven en el agua son dos muertos.

Se puede disfrutar de esta película pero hay que perdonar los personajes demasiado estereotipados (los pobres, el artista y el cura) y las crueldades habituales del cine inglés.

Flavia de la Fuente



### El Amante en la radio

#### La posada maldita

Un programa de cine conducido por Gustavo Castagna, Quintín y Flavia de la Fuente Producción y musicalización: Roberto J. Ferro Martes y jueves de 13 a 14 hs.

Radio Cultura F.M. 97.9 MHZ

## Las buenas, las malas y las feas

	Flavia	Noriega	Quintín	Castagna	Ricagno	Bernades	García
Acero para matar (J. P. Kagan) LK-Tel		7	7	7			
Amor, mátame (R. Monleón) AVH			2	3			
Desafío supremo (F. Roddam) Transeuropa	6	7	6				
Dillinger (M. Nosseck) Colleccion			5	6			6
Doble engaño (T. Hunter) AVH			3	3			
Drácula (G. Melford) Memories		8		7	8		
Duelo en Alta Sierra (S. Peckinpah) Cobi	9	9	9	9	8	9	9
El clan de los Krays (P. Medak) Transeuropa		7	7	6	6	7	5
El gabinete del Dr.Caligari (R.Weine) Memories				6	8	7	5
El mundo según Wayne (P. Spheeris) AVH	1	8	8		1		
El soplón (J.P.Melville) Epoca					9	9	
El verano de las maravillas (J-L Hubert) LK-Tel	6						
Espiando a Marina (G. Raminto) Lucian	*			2	3	(e	
Furia maldita (R. Parrish) Cobi				7			7
Inspiración trágica (P. Godfrey) Epoca				6			5
La bomba del rock'n roll (F. Tashlin ) Renacimiento	9		10	9	8	7	
La historia del moño amarillo (J. Ford) Quasar	9	9	9	9		9	8
La mujer de mi hermano (J. D'amato) Transeuropa			1				-
Los compañeros (M. Monicelli) Yesterday				9	9	9	8
Los malvados de Yuma (D. Daves) Cobi						5	7
Los profesionales (R. Brooks) Cobi				4		7	5
Mentes que brillan (J. Foster) LK-Tel	7	7	8	6	8	8	6
Momentos de amor (G. Mingozzi) Transmundo	6		5	4	5		
Nikita (L. Besson) Gativideo	9	9	8	3		2	3 .
Playback (R. Cardona Jr.) Videomega			4	4			
Prisionero del rock and roll (R. Thorpe) Renacimiento	7			5			
¿Qué hacemos con el muerto? (Ch. Peters) Gatvideo	6	6	5	5	5		
Rush (L. Fini Zanuck) AVH	8	8	8	8	9	9	8
Sangre y cemento (J. Reiner) AVH			7	6	7		
Tierra de sangre (P. Masterson) LK-Tel			1	2			
Todas las mañanas del mu.(Alain Corneau) (Transeuropa)	9		8		8	7	
Todos juntos pero separados (J. M. Silver) Transeuropa	2	4		2			
Tres hijos del diablo (J. Ford) Cobi	10	10	10	7	8	7	7
Yo y él (D. Dorrie) Transmundo					6		

Disparate. En el número 11 de El Amante publicamos una lista de películas "clásicas" recomendadas y otra de films que fueron al video sin pasar por el cine. Como un servicio para videoclubes y coleccionistas, se incluyó el nombre de las editoras de cada una de ellas. En un verdadero alarde de torpeza, nos equivocamos de manera grotesca. La principal perjudicada resultó la editora Memories, que de ocho películas suyas incluidas en la lista, resultó que cinco se le atribuían a otras empresas. Efectivamente: Las aguas bajan turbias, La tiendita del horror, El precio de la gloria, M el vampiro negro y Ser o no ser fueron editadas por Memories. Por otra parte, Pistoleros al atardecer es de Tri-Films y Adiós al rey es de LK-Tel, contrariamente a lo que se afirma en la famosa lista. Pedimos disculpas por una información que rozó lo disparatado, algo ajeno a nuestras costumbres.



En exteriores:

• 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.
- 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

Porque lo importante es la imagen

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

# Ultima fila

#### Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

Cine polaco: una revisión

Nuevo ciclo en la sala Leopoldo Lugones

El Teatro Municipal General San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina han organizado un ciclo denominado *Cine polaco: una revisión*, que se llevará a cabo desde el martes 16 al domingo 28 de febrero. La muestra estará integrada por ocho films representativos de lo mejor del cine polaco y de la obra de tres de sus realizadores esenciales: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi y Krzysztof Kieslowski.

La agenda completa es la siguiente:

Martes 16: Cenizas y diamantes (1958) Dirección: Andrzej Wajda. Con Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzewska. A las 19 y 21.30 horas.

Miércoles 17: Contrato de matrimonio (1980) Dirección: Krzysztof Zanussi Con Maja Komorowska, Leslie Caron A las 19 y 21.30 horas

Jueves 18: El bosque de los abedules (1970) Dirección: Andrzej Wajda. Con Daniel Olbrychski, Emilia Krakowska A las 19 y 21.30 horas

Viernes 19, sábado 20 y domingo 21: La doble vida de Verónica (1991) Dirección: Krzysztof Kieslowski Con Irene Jacob, Philippe Volter A las 19 y 21.30 horas

Martes 23: Sin anestesia (1978) Dirección: Andrzej Wajda. Con Zbigniew Zapasiewicz, Krystina Janda A las 19 y 21.30 horas Miércoles 24: Los caminos de la noche (1979) Dirección: Krzysztof Zanussi. Con Maja Komorowska, Mathieu Carrière A las 19 y 21.30 horas

Jueves 25: El hombre de hierro (1981) Dirección: Andrzej Wajda Con Jerzy Radziwilowicz, Krystina Janda A las 19 horas solamente

Viernes 26, sábado 27 y domingo 28: El director de orquesta (1980) Dirección: Andrzej Wajda Con John Gielgud, Krystina Janda A las 19 y 21.30 horas

#### El cine de la revolución mexicana

Seis clásicos en la sala Leopoldo Lugones

El Teatro Municipal General San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina, con el auspicio de la Embajada de México, han organizado un ciclo denominado El cine de la Revolución Mexicana, que se desarrollará desde el lunes 1º al domingo 7 de marzo, en la Sala Leopoldo Lugones. La muestra estará integrada por seis films considerados auténticos clásicos del cine latinoamericano, que reflejan distintos aspectos de un momento clave de la historia mexicana de este siglo.

La agenda completa es la siguiente:

Lunes 1º: Memorias de un mexicano (1950)
Dirección: Salvador Toscano
Documental integrado por imágenes rodadas a lo largo de
cincuenta años por el ingeniero Salvador Toscano, que
registró momentos fundamentales de la historia de su
país, como la entrada a México de Pancho Villa y
Emiliano Zapata.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas.

Martes 2: El prisionero trece (1933) Dirección: Fernando de Fuentes Con Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro Tragedia revolucionaria de "una sobriedad que sólo encontramos en los clásicos", según el historiador Jorge Ayala Blanco. A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas.

Miércoles 3: El compadre Mendoza (1933)
Dirección: Fernando de Fuentes
Con Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero
La Revolución como espectáculo plástico y conflicto
dialéctico, según la visión del realizador mexicano más
importante del primer período sonoro.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas.

Jueves 4: ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935)
Dirección: Fernando de Fuentes
Con Antonio R. Frausto, Domingo Soler
Esta primera superproducción del cine mexicano es
también una rotunda desmitificación de la figura de
Pancho Villa, el célebre general revolucionario.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas.

Viernes 5: Cuartelazo (1976)
Dirección: Alberto Isaac
Con Héctor Ortega, Bruno Rey
Historia de la traición de Victoriano Huerta, del golpe de
Estado que lo llevó al poder y de los crímenes que ordenó
para allanar su camino.
A las 15. 17. 30. 20 y 22.30 horas.

Sábado 6 y domingo 7: Reed: México insurgente (1970)
Dirección: Paul Leduc
Con Claudio Obregón, Ernesto Gómez Cruz
"Nunca el cine había dado una imagen tan convincente y
profunda de ese momento histórico", según el crítico
argentino Agustín Mahieu.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas. ■

#### Hebraica. Cinemateca Argentina. Sarmiento 2255.

Martes 16. La marquesa de O de Eric Rohmer. Miércoles 17. Los monstruos de Dino Risi. Jueves 18. Trono de sangre de Akira Kurosawa. Viernes 19, sábado 20, domingo 21. Arma mortal 3 de Richard Donner. **Lunes 22**. El suspirante de Pierre Etaix. **Martes 23**. Amigos míos de Mario Monicelli **Miércoles 24**. El amor y la furia de Luigi Magni. Jueves 25. Rebelión de Masaki Kobayashi. Viernes 26, Señales de vida de Werner Herzog Sábado 27 y domingo 28. La balada de Bruno S. de Werner Herzog. ■

#### ¡Cumplimos tres años y seguimos siendo una realidad!

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

## 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 / El Toboso-Restaurante Cinetécnica Video Profesional / Video Business / Video Colleccion / El gallo restaurante / Secretaría de Programación para prevención de la drogadicción y lucha contra el narcotráfico

ASOCIADOS en medios de comunicación Ayacucho 467 - 6º P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. Prov. 953-3948

### Pensando en voz alta

Un espacio dedicado a la reflexión y la cultura

Con la conducción de: Silvia Zimmermann del Castillo

y la participación de:
Marcelo Pacheco (plástica)
Hugo Mujica (reflexión)
Rose Marie Armando (agenda cultural)
José Federico Westercamp (ciencia)

Musicalización: Eduardo Notrica

#### **RADIO CULTURA FM 97.9 MHZ**

Lunes a viernes de 11 a 12 hs.



presentan:

# Las recomendadas de El Amante: videos en pantalla grande



Febrero:

Jueves 18 - 20 hs.:

Sin conciencia

R. Walsh

Jueves 25 - 20 hs.

Bésame mortalmente

R. Aldrich

Seguimos en marzo con: Retorno al pasado (J. Tourneur), Alma negra (R. Walsh), Los sobornados (F. Lang) y La rosa del hampa (N. Ray)

### VIDEO DEL ESTE

PRESENTA

### **RENACIMIENTO**

MAXIMA CALIDAD EN CLASICOS PRESENTA

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

HITCHCOCK



**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

**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