

Año 2 Nº16 Junio de 1993 \$ 7,50.-
Uruguay: \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E



Especial
Gatica, el mon

Entrevista
Leonardo Favi

Dossier
Abel Ferrar

Malcolm X

Marilyn
por Garc

La filmación de
Apocalypse No

Eastwood vs. Altma

Libro

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

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

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

Película EXR 500T 5296/7296

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



El Amante / Cine

Estrenos: *Malcolm X* por Quintín / 2; *Propuesta indecente* por Gustavo Noriega / 3; *Hechizo del tiempo* por Guillermo Ravaschino / 4; *Un muro de silencio* por Alejandro Ricagno / 5; *El cuerpo del delito* / 6; *Un día de furia* por Flavia de la Fuente / 8

Especial Gatica por todos nosotros, los monos / 10; Quintín / 11; Fotos / 12; Pagés / 14; Entrevista / 16; Castagna, Ricagno y Bernades / 24

Marilyn por José Luis Garci / 26

Dossier Ferrara: Perfil por Castagna / 33; *Un maldito policia* / 35; Reseñas / 36

Cine popular y buen cine por Julian Cooper / 37

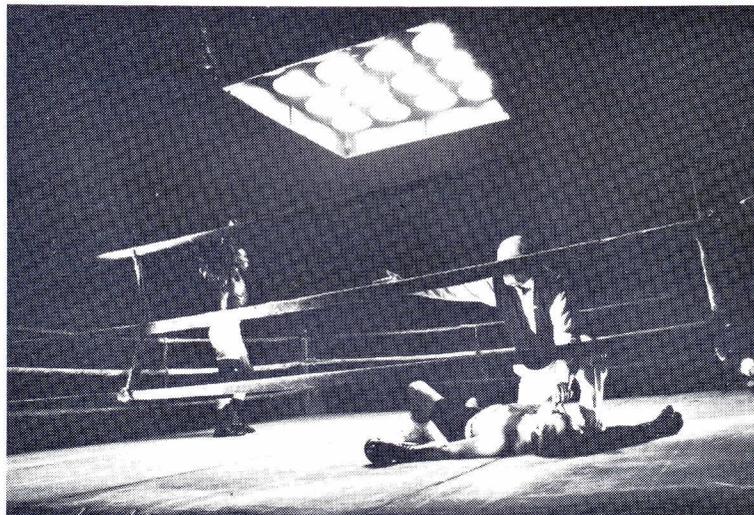
Directores
Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Consejo de redacción
Los arriba citados +
Gustavo J. Castagna
Roberto Pagés

Colaboraron en este número
Alejandro Ricagno
Rodrigo Tarruella
Eduardo A. Russo
David Oubiña
Jorge La Ferla
Julian Cooper
Horacio Bernades
Jorge García
Guillermo Ravaschino
Ana Laura Lusnich
José Luis Garci
Fernando González

Libros: *Cine argentino: la otra historia* / 38; *De cómo el cine de L. Favio...* / 39; *Babilonia Gaucha* / 40

Contra el cine americano de hoy por Fernando Europa, Europa González / 41



La filmación de *Apocalypse Now* por Horacio Bernades / 42

Nicolás Trovato
Tino y Norma Postel (ya sin gripe)
Eduardo Hojman

Fotos Gatica y filmación
Juan Carlos Villarreal

Publicidad
Roberto Juan Ferro

Abuela de Francisco
Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en Barrio Jardín
Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York
Walter Rippel

Cadete con carácter
Gustavo Requena Johnson

Crónicas católicas por Monsieur Jorge La Ferla / 46

Guía de cine en TV por Jorge Felicitas García / 48

Correo por los estimados lectores / 51

El Amante / Video

Griffith en video por Eduardo A. Russo / 53

Eastwood vs. Altman por Gustavo Noriega / 54

Cine argentino por Ana Laura Lusnich / 60

Reseñas: *Los blancos no la saben meter* / 56; *The Lodger* y *The Ring* / 58; *Mr. Arkadin* / 59

Otras yerbas / 61

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

Agenda / 64

Korrektora
Gabriela Ventureira

Diagramación y composición
Etc. Tel.: 961-4288

Asesor diseño: Quique Maya

Imprenta
Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica
Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión linotronic
Worksheet. Esmeralda 718 7° F

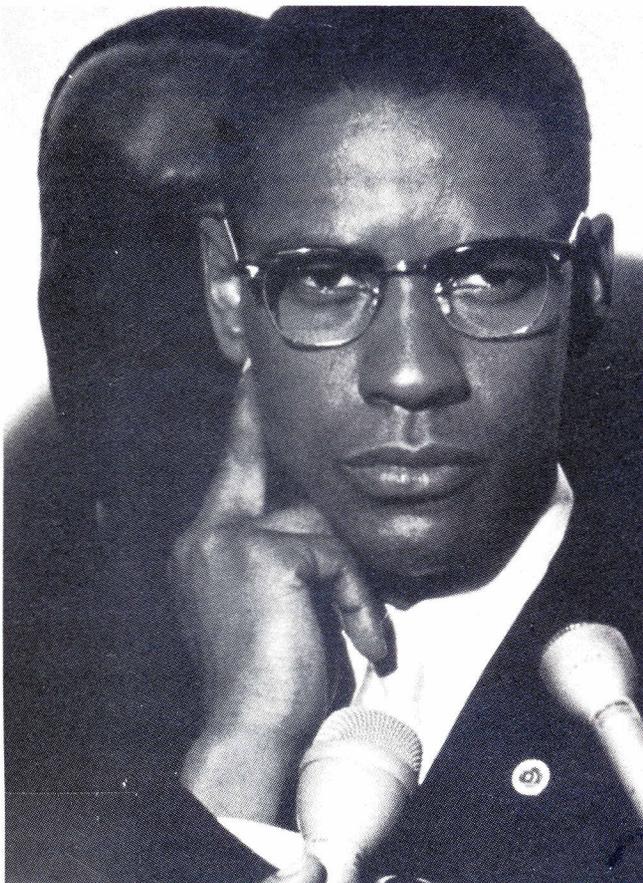
Distribución
Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9° piso. Capital
Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

El caballero audaz

por Quintín

En un acto de arrojo, vi dos veces *Malcolm X* (¡400 minutos!). La primera vez fui preparado para ver discursos y me encontré con una comedia musical, una película de gangsters, otra de cárceles, otra más de intriga político-criminal, historias de amor y, por supuesto, discursos. Tuve la sensación de que, más que de una película, se trataba de una exposición o un museo: un lugar en el que en distintas salas se exponían facetas de la vida del líder musulmán. Todas eran independientes y podían haberse visitado en cualquier orden. Un programa ideal para un video interactivo: se aprieta una tecla y se selecciona el estilo y el contenido de lo que uno quiere ver. Salí con cierta sensación de perplejidad: me pareció que me había gustado, discursos incluidos. Durante varios días recordé el Test de Cooper (no el del aeróbico Dr. Cooper, sino el de Julian Cooper: *una película nos gusta de verdad si tenemos ganas de verla de nuevo*). Pero creo que este test no es válido para películas de más de dos horas y media. Así que fui de nuevo, pero más bien por obligación. Esta vez disfruté de la primera parte y me dormí cuando aparecieron los discursos. Pero no estamos aquí para esto, así que lo anterior puede leerse como una introducción. En Spike Lee nada es lo que parece. O mejor, es lo que parece pero al mismo tiempo es otra cosa. Por ejemplo: ¿qué es *Malcolm X*? ¿Un monumento a la memoria de un mártir

de la causa negra? Sin duda. Pero entonces: ¿por qué la música, las escenas de ficción, el humor, la estilización, las tres horas y media? Tal vez sea un gran paquete comercial, diseñado por un rey del marketing y que apunta a ser vendido por su lujo y extensión, como si se tratara de la versión hecha en Harlem de *Lo que el viento se llevó*. Efectivamente, es un gran paquete comercial. Pero está hecho con una limpieza que los paquetes comerciales no tienen. Otra pregunta: ¿cuál es la relación de Spike Lee con la figura de Malcolm X? Es un devoto admirador. Malcolm es el hombre que ha inspirado las ideas que Lee defendió en todas sus películas y en cada reportaje, al punto de decir que filmar esta película es la razón de su vida. Pero ¿por qué, entonces, la ideología del personaje se hace dubitativa y contradictoria hacia el final? ¿Por qué resulta menos importante que la descripción de sus anécdotas? Lee nos tiene acostumbrados a decir una cosa y filmar otra. Veamos: las mujeres son inferiores y deben subordinarse a los hombres en las películas de Lee. Lee se lo hace decir a Malcolm. Pero sus convicciones al respecto resultan caricaturescas. (A pesar de que el guión oculta que la esposa de Malcolm X, a la que el film presenta como una santa en oposición a la mujer blanca, lo abandonó tres veces en la vida real porque él no la dejaba trabajar.) Más aun: las mujeres blancas son los seres más despreciados por Spike Lee, la encarnación del demonio que tienta al hombre negro. El personaje de Annabella Sciorra de *Fiebre de amor y locura* es uno de los más maltratados de la historia del cine. En cuanto a la compañera blanca de Malcolm en sus años de ladrón, cuando a éste le preguntan si conoció algún blanco bueno, la película recuerda las imágenes de unos cuantos canallas y racistas que aparecieron en el pasado y les agrega la de esa rubia que le fue fiel y lo siguió en sus andanzas. Pero tanto ella como el personaje de Sciorra están enamoradas de un negro y nada prueba que no sean inocentes. Son personajes atractivos y sinceros. Otra cosa: en una escena, Denzel Washington y su compinche Spike Lee juegan a que son Cagney y Bogart. Cuando simulan tirotarse, suena un tiro de verdad, que alude a la muerte del padre de Malcolm y parece decir: esto es veneno para los negros. Sin embargo, se trata de una de las escenas más elegantes y placenteras de la película y Lee la aprovecha para burlarse de su propia estatura ("Sos muy petiso para hacer de Bogart", le dice Washington. "Entonces puedo hacer de Cagney", responde Lee). Penúltimo ejemplo: Lee y sus personajes defendieron siempre la idea de la separación de las razas, de la nación negra escindida. Malcolm también lo hace, siguiendo las enseñanzas de Elijah Muhamed. Pero el tal Muhamed resulta ser un farsante que se enriquece con la prédica de su estricta moral a la que viola secretamente. Uno más: los drogadictos y viciosos son un blanco constante de Lee, una lacra para la comunidad negra. ¿Por qué, entonces, el antillano es uno de los caracteres más seductores del cine de Lee, mientras que los más ardientes defensores de la moral resultan asesinos como Muhamed o el padre de Wesley



Snipes en *Fiebre de amor y locura?*

En el responso final de la película (escrito y dicho por Ossie Davis) se caracteriza a Malcolm, más que como un militante o como un asceta, como un *príncipe* de la raza negra. Esa palabra puede explicar muchas cosas sobre esta película de Lee y las anteriores. Denzel Washington (increíblemente parecido al Malcolm real) funciona mucho más como un galán que como un militante. Es Erroll Flynn negro, haciendo del general Custer en la edulcorada y divertida biografía de Walsh. Tiene mucha más pinta, más carisma que el gordito Luther King. Es mucho más seductor, mucho más vendible en la pantalla. El final de esta película y el de *Haz lo correcto* muestran que el pensamiento de Malcolm al final de su vida no era contradictorio con el de King. Por eso Mandela, empeñado en mostrar que está por la no violencia, puede decir el discurso final, aunque omita la última frase (la famosa "por todos los medios necesarios" pronunciada por otra voz). Pero Lee eligió a Malcolm. Seducido al mismo tiempo por la causa negra y por el glamour cinematográfico, Malcolm reunió siempre para Lee las dos vertientes de su producción. Malcolm es *el caballero audaz*. Lee eligió dentro

de la mejor tradición del cine: contar un cuento sumando géneros más que suscribir una epopeya. Lejos de *Gandhi* y otros mamotretos, en los que cada plano debía responder a la trascendencia y la solemnidad del personaje. De paso, esta película termina liberándolo, paradójicamente, de la pesada carga de ser el portavoz de Malcolm, de estar a la altura imaginaria de su prédica. A cambio de algunos discursos de más, de algunos baños de detergente, pudo filmar con un placer que hasta ahora reprimió. *Malcolm X* es su película más fluida, menos teatral y rígida, la que depende más del relato (o los relatos) que de los mensajes. La más ligera, la más alegre, la menos pretenciosa. Spike Lee le dio a Malcolm lo que era de Malcolm y al cine lo que era del cine. Una fórmula interesante. ■

Malcolm X. EE.UU., 202', 1992. **Dirección:** Spike Lee. **Producción:** Martin Worth y Spike Lee. **Guión:** Spike Lee y Arnold Perl, basado en *Autobiografía de Malcolm X* de Alex Haley. **Fotografía:** Ernest Dickerson. **Música:** Terence Blanchard. **Montaje:** Barry Alexander Brown. **Intérpretes:** Denzel Washington, Al Freeman Jr., Angela Bassett, Delroy Lindo, Albert Hall, Theresa Randle, Spike Lee. ■

Propuesta indecente

La peor de todas

por Gustavo Noriega

Una pareja que se cree muy digna decide alquilar el cuerpo de la mujer a un millonario por un millón de dólares. Robert Redford, que se cree muy digno, alquiló su cuerpo para este bodrio por un millón de dólares. La próxima vez que lo veamos defendiendo noblemente el cine independiente o preocupándose por los animalitos usemos la certera arma del zapping.

Los distribuidores del film decidieron sabiamente centrar la publicidad en una pretendida polémica y no en los valores cinematográficos del mismo. Lo bien que hicieron, ya que éstos no existen. Los argumentos de esta moderna "polémica" van desde "Yo a la Bruja la entrego por diez lucas" hasta la distraída que preguntó si el millón de dólares por encamarse con Redford los podía pagar en dos cuotas.

Hay algo en todo esto que se pierde y es la película: *Propuesta indecente*. Pertenece a la serie de *concept movies* de Hollywood, que se caracterizan por partir de una situación argumental provocativa que se puede resumir en unas pocas palabras. Ejemplo, *Mi pobre angelito*: la familia se va de vacaciones y deja un niño olvidado en la casa. El trabajo más importante posteriormente es elaborar un guión que convierta en

plausible una idea tan improbable. En *Propuesta indecente* se abandonó esta etapa dejando que el peso recaiga sobre el elenco (Demi Moore, Robert Redford y Woody Harrelson en el papel de Pepe Nabo) y en las dotes comerciales del director Adrian Lyne. El resultado es una sucesión de diálogos imposibles, situaciones edulcoradas, variaciones psicológicas del personaje de Demi Moore dignas de *Sybil*, una forma de filmar de Lyne que, ya sin contactos con lo que es cine, se aleja de la publicidad y se acerca al póster adolescente. Todo esto teñido por una exhibición de riqueza obscena y repugnante. Finalmente la moralina se diluye o tuerce perversamente su signo, ya que el personaje que queda mejor parado es el ricachón compra-almas. Un asco.

El día que se estrenó *Propuesta indecente* recibió de los diarios porteños críticas tibias y benévolas, que trataban a la película con una consideración insólita. Un asco. ■

Indecent Proposal (*Propuesta indecente*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Adrian Lyne. **Producción:** Sherry Lansing. **Guión:** Amy Holden Jones, sobre la novela de Jack Engelhard. **Fotografía:** Howard Atherton. **Música:** John Barry. **Montaje:** Joe Husting. **Intérpretes:** Robert Redford, Demi Moore, Woody Harrelson, Seymour Cassel, Oliver Platt, Rip Taylor. ■

¿No has matado a tu marido? (Eso es algo que toda mujer debería de hacer por lo menos una vez en la vida...)

carmen maura
marisa paredes

La reina anomima

en un
film de: gonzalo suarez

Distribuida por  United International Pictures

 IBEROAMERICANA FILMS

Próximo estreno

Alta comedia

por Guillermo Ravaschino

Al fin de cuentas, trabajar es menos aburrido que divertirse.
Charles Baudelaire

Si no fuera porque las imágenes en movimiento llegaron después, se diría que Baudelaire pergeñó aquella idea pensando en el *cine de entretenimiento*. Recomendado una y mil veces “para pasar el rato” desde tanto matutino porteño, este rubro se ha convertido en una de las experiencias más desgastantes para millones de seres humanos. Por eso se impone un aplauso doble para el estreno de *Hechizo del tiempo*, una pequeña joya que, injusta pero comprensiblemente, habrá de concluir su carrera entre las olvidadas del género.

Los yanquis alimentan el componente idiota de su ser nacional con una persistencia admirable. Echando mano de un empeño que debería estudiarse (no ha de ser muy distinto del que los convirtió en país dominante), se las ingenian para juntarse al calor de toda clase de evocaciones festivas e instituciones. Las hay para proteger al enano, brindar por la hamburguesa con queso o celebrar la disponibilidad de la coca-cola clásica. El Día de la marmota, que también existe y es la excusa para introducir el relato (además de proveer el título original), no ha sido elegido en vano. Cada 2 de febrero, su evento central reúne a una multitud en la plaza pública de Punxsatawney, ante una marmota de carne y hueso que pronostica figuradamente el fin de los rigores climáticos para los habitantes de la pequeña localidad. Esta celebración subraya desde su ingenuidad intrínseca el descreimiento del protagonista, que es un cínico, y *siembra* a la vez, desde su lado querible (vieran qué simpáticos son los festejos) el itinerario de su posterior redención.

Porque Phil Connors (Bill Murray), un meteorólogo de la TV, abomina de su obligada presencia anual para cubrir ese ritual pueblerino. A tal efecto, llega en un *van* con su camarógrafo y Rita Hanson, la productora (Andie MacDowell). Hecha la nota, una tormenta de nieve impide el regreso y el trío opta por pernoctar en el pueblo. Hete aquí que, para el bueno de Phil, el día que debería seguir a ése vuelve a ser 2 de febrero. Preso del tiempo (y también del espacio, a causa de la tormenta nívea), Connors es condenado a repetir esa jornada indefinidamente, frente a los otros que la viven siempre como si fuera la vez primera.

Hechizo... empieza “muy alto”, por las dimensiones del misterio que propone al espectador desde los primeros minutos. Es casi imposible mantener en *suspense* este tipo de



esquemas, y el mismísimo Alfred Hitchcock podría fracasar en tamaña tarea. (El obeso supo resignar la filmación de *Terror a bordo* para no correr ese riesgo. Fue sabio y el film, rodado recientemente, ostenta una primera secuencia impecable para venirse irremediabilmente a pique después.) Muy atinado, Harold Ramis eligió la clave de comedia poética, distante de la siempre inconsistente conjetura científicista. El misterio, en definitiva, no es más que el vehículo para *ponernos en tema* con mano de hierro: lo que interesa es cómo se moverá Murray en ese universo inusual (es un planteo jugoso, ya explorado por Borges en “El milagro secreto”, un relato de *Ficciones* que suponía una situación no del todo distinta).

A poco de andar, la detención temporal se impone como un hecho consumado. Es un triunfo monumental de Ramis, logrado sobre la base de magistrales elipsis, que multiplican el *tiempo útil* del film espoleando la imaginación del público. Phil entra diez veces —por corte directo— en el mismo bar, y eso significa que han pasado diez días.

Ramis construye progresivamente su código de montaje *de cara al espectador* y las transiciones, cada vez más audaces, pegan una secuencia con otra a partir de simples miradas, ideas o gestos: es un código de *convenciones móviles*, que espanta la previsibilidad con pequeñas y permanentes modificaciones.

Superada la desesperación inicial, Phil se dedica a explotar el statu quo en su beneficio. Conceder —a fuerza de la reiteración— de los pormenores públicos y privados de Punxsatawney, utiliza esa información para seducir mujeres, robar bancos y cometer desmanes de todo tipo (la cárcel se desvanece también a las 6 am, en que el *groundhog day* vuelve a comenzar). Aquí es donde brilla Murray con una caracterización memorable. Como Keaton, él no precisa reírse para hacer reír. Es una composición *monolítica* (en nombre de la Gioconda permítaseme el adjetivo), excelente complemento actoral para el vuelo imaginativo del argumento: el gesto *esbozado* de Murray obliga al espectador a completar los gags en su propia sesera, los introduce en el *off cerebral*.

Rita Hanson permanece, al cabo de un rato, como la única indócil de las candidatas de Phil. Una y otra vez lo rechaza, pero él decide ensayar a la perfección ese día, para transformarlo —marmotas aparte— en su propia jornada grande, en el Día de la conquista de Rita. Por acá marcha la redención apuntada al comienzo: Phil toma clases de música, *estudia* el pasado de la muchacha, trata de hacerse cortés. Cada mañana es la misma para los demás, pero él amanece más invulnerable (en esa *auto-construcción* hay algo de *Taxi Driver*).

Gancho de oro resulta Andie MacDowell. Si en *Sexo, mentiras y video* había demostrado ser una Mia Farrow muy mejorada, aquí deja en claro que no se reitera como aquella; su ilimitada sensualidad provoca virtuales idas en seco en la platea viril y, por qué no, genuinos impulsos de emulación en la del otro sexo. Vayan a verla. ■

Groundhog Day (*Hechizo del tiempo*). EE.UU., 100', 1992. **Dirección:** Harold Ramis. **Producción:** T. Albert. **Guión:** D. Rubin y H. Ramis. **Fotografía:** J. Bailey. **Música:** G. Fenton. **Intérpretes:** B. Murray, A. MacDowell, C. Elliott. ■

Algunas pocas palabras más escritas sobre un muro

por Alejandro Ricagno

En el número anterior Quintín y Castagna dejaron bien claro por qué el film de Lita Stantic era sobre todo un muy buen film, y además realmente necesario. Fue uno de esos milagros de unanimidad que ocurren de tanto en tanto en esta redacción. *Gatica* también lo logró.

Stantic y Favio no son lo mismo ni ideológica ni formalmente. Es más, sus visiones del peronismo son antagónicas. (En el film de Favio aparece una visión mítica y mística de un peronismo personal y vívido como el de su personaje, una suerte de paraíso perdido después del 55, y en el film de Lita hay unos comentarios bien críticos del breve romance revolucionario del peronismo del 73.) Pero algo une la apuesta de estos dos directores: una voluntad de verdad propia, una búsqueda y un riesgo en la formulación de las imágenes y en la elección de los temas. Uno desde la contención dramática y otro desde la visceral desmesura, son films que hablan de las infinitas posibilidades de la ficción para explorar el resbaloso camino de la Historia. Anteponen la profunda necesidad de contarnos desde cada mundo personal, y se la juegan, y se juegan. Ambos son films felizmente a contratiempo de modas y de marketings. (Sobre Favio y *Gatica* ver Dossier.) En *Un muro de silencio* hay una fuerte confianza en las imágenes. Y una formulación de las mismas en un estado de tensión permanente. Una tensión que también se muestra cuando éstas se enfrentan al discurso, a la palabra. De la imposible conciliación de estas dos tensiones (que son también las de los personajes: hablar-callar, recordar-olvidar) nace la fuerza emotiva que todo el tiempo subyace tanto en el film dentro del film, como sobre todo en la segunda ficción, la de Silvia, la "verdadera" Ana. Y esto plantea una cuestión formal hasta ahora inédita en el cine político argentino post-dictadura. Se cuentan las historias y a su vez se le plantea al espectador un espacio que sin quitarle dramaticidad no lo haga perderse irremediabilmente en la emoción, ni quedarse sólo en el discurso político. Y ese espacio es reflexivo, político y emocional. Y fundamentalmente cinematográfico. Se muestra como tal, se lo limita y se lo excede. Hasta en las actuaciones. *Un muro de silencio* posee tal vez la que sea la única crítica a cierto pretendido "naturalismo" actoral en la historia de nuestro cine. La excelente escena que juegan Soledad Villamil, Julio Chávez y Vanessa Redgrave en su primer encuentro en el set. Julio no sabe cómo "actuar" su personaje (el de la ficción), Vanessa trata de que entienda a ese militante al que va a interpretar y no a un a estereotipo. Del mismo modo que el film de la Stantic evita los estereotipos de víctimas buenas y víctimas malas. Del mismo modo en que mueve a los actores de acuerdo a ese tempo contenido, comprimido, en lugares de una

aparente calma pero sospechosamente sombríos. Como si siempre dejaran algo en lo oscuro. Como si algo hubiera quedado para siempre fuera de toda luz.

Las palabras que necesariamente deben nombrar a ese otro espacio off, que como en un film de suspenso amenazan constantemente el presente de Silvia (una maravillosa e irreconocible Ofelia "Frida" Medina), tal vez no logren expresar todo lo horroroso que esconde esa oscuridad. Pero de igual modo deben decirse. Aunque las imágenes de cualquiera de los rostros de cualquiera de las historias incluidas dentro de la película de Lita Stantic sean más elocuentes que las explicaciones. Las palabras deben decirse y a la luz. En este caso del cine, y con la firme confianza de quien aún escribe palabras necesarias sobre un muro. Porque ella lo necesita y nosotros también. ■

★ ★ ★ ★ ★

"El film no es menos que obligatorio."
Los Angeles Times

"Extraordinaria."
Peter Travers,
ROLLING STONE

"Una de las mejores películas del año."
Joan Juliet Buck,
VAGUE

"Hace estallar la cabeza."
Lawrence Francella
US MAGAZINE

"El mejor policial desde Contacto en Francia."
Oliver Stone

con
HARVEY KEITEL

un film de
ABEL FERRARA

BAD LIEUTENANT

UN MALDITO POLICIA

VICTOR ARGO - PAUL CALDERONE - LEONARD THOMAS - ROBIN BURROWS
Productores ejecutivos RONNA B. WALLACE - PATRICK WACHSBERGER
Fotografía KEN KELSCH - Diseño de producción DAVID SAWRYN - Música JOE DELIA
Vestuario DAVID SAWRYN - Guión ZOE LUND - ABEL FERRARA - Dirigida por ABEL FERRARA

INMINENTE ESTRENO

¿Los caballeros las prefieren rubias?

por Flavia de la Fuente

Mi película no habla del sexo como algo clandestino, como en Bajos instintos, como una especie de orgasmo prometido que la gente, al verlo en las películas, debe volverse a casa con un complejo de inferioridad...

Fernando Trueba (*El Amante* Nº 15, mayo de 1993)

Esta es otra de las tantas películas que pretenden hacernos creer en la existencia de un SEXO sublime, distinto del que gozamos todos los seres humanos comunes y corrientes. Es otra película del género "acomplejador sexual" del que habla F. Trueba más arriba.

En *El cuerpo del delito* hay de todo: sexo oral, anal, escenas de sadomasoquismo, de masturbaciones, etc., en vivo y en video tape. Las escenas de sexo tienen un único inconveniente: son muy aburridas.

También es una película de tribunal. Pero la ilusión que puede despertar ver otra vez "una de juicios" se esfuma a los pocos minutos: no hay una sola línea de texto inteligente, no hay intriga ni suspenso. Que sea culpable o inocente, buena o mala, fea o linda, todo da lo mismo.

El cuerpo del delito es: sexo aburrido + juicio aburrido + sexo aburrido + juicio aburrido +... y así.

Sexo y dinero. Como sucede últimamente, en estos thrillers eróticos, la sensualidad pasa esencialmente por el dinero. Es realmente obscena la ya habitual ostentación de casas, autos y vestuarios costosísimos en este tipo de películas.

Ahora vamos a estudiar el mito del "gran cogedor". Un gran cogedor es aquel que tiene un polvo inigualable, aquel que te hará pasar la noche de tu vida. Aquel cuyo refinamiento en cuanto al sexo es inimitable. Nunca se entiende muy bien qué es lo que hacen, pero lo que queda absolutamente claro es que es muy distinto de lo que hacemos todos los demás. Estos personajes únicos conocen todos los misterios del sexo que son supuestamente ignorados por el resto de los mortales. Además, todos



tienen mucha mucha plata.

Ejercicio 1: recordar al protagonista yuppie de 9 semanas y media, Mickey Rourke, tal vez el primer gran cogedor.

Vivía en un super loft y sus gustos eran caros y sofisticados. Ejercicio 2: recordar las casas de Sharon Stone en *Bajos instintos* y la de Madonna en *El cuerpo del delito*. Estas mujeres no sólo son las mejores cogedoras del mundo, sino que también son millonarias. Todo va sospechosamente junto. Ejercicio 3: recordar la casa y la ostentación del dinero de Robert Redford en *Propuesta indecente*. Redford, que al comienzo del film no es más que un multimillonario solterón bastante viejo, también resulta ser un gran cogedor. Otra vez, la sospechosa unión del super sexo con el super dinero.

Las cuatro películas son absolutamente obscenas.

Obscenidad del dinero, del sexo, de la mujer, del hombre, del cine. Nada queda a salvo. También es obscena la cantidad de dinero que recaudan. Obscenidad del mundo.

Madonna, símbolo represivo. Que vuelva la Madonna castaña y retacona de *Buscando a Susan* que resplandecía de vida y originalidad. Esta actual Madonna mediática no me conmueve: tetas de mentira, cuerpo de atleta, pelo platinado y vida sexual coreografiada. Ya no queda nada libre ni improvisado en esta muñeca inflable: todo parece excesivamente estudiado, inflado, camuflado.

El mundo Madonna, pese a ser supuestamente zafado, es de una asepsia insoportable. Sus películas —pese al continuo ejercicio al que están sometidos sus protagonistas— no transpiran, no huelen: son el antierotismo.

Madonna es el símbolo del hiper control, control de sí misma y de los demás y, por lo tanto, es también el símbolo de la represión. Porque Madonna se masturba, se muestra desnuda en cualquier posición, dice cualquier cosa supuestamente escandalosa; pero, ¡ajo!, que no se le vaya a ver algún rollito (¡no griten!, ya sé que no tiene ni uno). El modelo Madonna nos dice a las mujeres del mundo que para ser modernas y estar al día vivamos sin comer y hagamos gimnasia sin parar, porque ésa es la única manera de ser deseadas, amadas. Aunque ya sepamos que, inevitablemente, pese a todo lo que hagamos el tiempo pasa, los músculos se caen, las arrugas avanzan y que, en el gimnasio, no ganamos ni la plata ni la fama de esta dama. La imagen de Madonna es absolutamente reaccionaria: conduce a multitudes de hombres y mujeres al matadero o, lo que es lo mismo, hacia un estilo de vida —apto sólo para jóvenes diet— que lleva inevitablemente al tedio, la depresión y la pobreza en todo sentido. Mujeres y hombres de este fin de siglo, ¡a retozar y a comer que la vida es corta! ■

Body of Evidence (*El cuerpo del delito*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Uli Edel. **Producción:** Dino De Laurentiis. **Guión:** Brad Mirman. **Fotografía:** Doug Milsome. **Música:** Graeme Revell. **Montaje:** Thom Noble. **Intérpretes:** Madonna, Willem Dafoe, Joe Mantegna, Anne Archer, Julianne Moore, Jurgen Prochnow, Stan Shaw. ■

VANESSA REDGRAVE



DIMENSION

un muro de silencio

Un film de LITA STANTIC

OFELIA MEDINA - LAUTARO MURUA - LORENZO QUINTEROS
SOLEDAD VILLAMIL - ANDRE MELANÇON y JULIO CHAVEZ

Libro cinematográfico GRACIELA MAGLIE - LITA STANTIC - Dirección de Fotografía FELIX MONTI

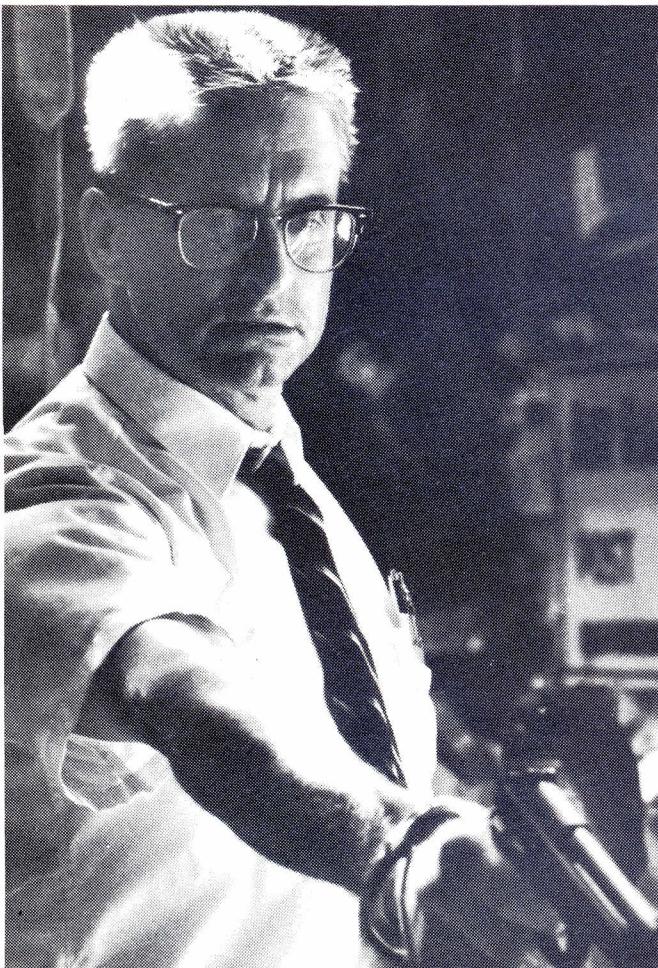
Una Producción de LITA STANTIC - ALEPH PRODUCCIONES S.A. - IMCINE (México) - CHANNEL 4 (Inglaterra)

¿Está nervioso?

por Flavia de la Fuente

Claustrofobia. Desesperación. Ira. Todo esto transmiten las primeras escenas del embotellamiento en el que se encuentra apesadumado Michael Douglas. Douglas está inquieto en su auto, transpira, se seca el sudor con su pañuelo blanco, sale a ver qué pasa, nos transmite un malestar que casi todos experimentamos alguna vez en una de las tantas pesadillas urbanas. Finalmente ocurre algo que nunca haríamos (pero que muchas veces deseamos): abandona su auto en la autopista y se va caminando hacia su casa. Este sencillo acto hace respirar libertad. El comienzo es potente, parece prometer una nueva versión de *Taxi Driver* o de *El porqué de la locura del Sr. R.* de Fassbinder. Nada más alejado de estas dos maravillas.

La conducta de Douglas es una de las tantas posibles en esta sociedad enervante. Imaginemos a un ser neurótico, muy neurótico, que se somete día a día a la tortura de vivir en L. A. o en Bs. As. sin tomar Lexotanil ni hacer horas de psicoterapia y que no sublima de ninguna manera la violencia recibida por el mundo que lo rodea (para



imaginar el infierno, mejor situémoslo en Buenos Aires: colas de banco infinitas, calles rotas y cortadas, embotellamientos, paros de lo que sea, falta de agua, luz, gas, teléfono, hospitales, dinero, comida, etc.). Esta persona, además, no se descarga en quien no corresponde —como hacemos nosotros— sino que se enfrenta con los “culpables” inmediatos de su malestar: parecería “normal” que agarre un bate y empiece a golpear a todo el que se entrometa en su camino. La vida se está volviendo muy complicada, muy agobiante, los problemas y la neurosis avanzan. Por eso varias escenas nos producen alivio (por ejemplo, la del McDonald’s). Y esto es lo único interesante de la película: la idea de la travesía de un ser común, alterado, que enfrenta con una violencia desenfrenada las distintas formas de violencia cotidiana que se le van presentando en su camino, como a todos nosotros, todos los días. Esta trama, de no estar arruinada por una contratrama (la investigación del policía), es realmente interesante y pintaría a una víctima de nuestros tiempos con la que podríamos identificarnos o de la que al menos podríamos apiadarnos. Pero, esta contratrama va agregando, paso a paso, según el ritmo de la travesía de Douglas, mediocridad, chatura y convencionalismo al personaje y a la película. La película se va convirtiendo en un aburrido policial, un típico buddy-buddy, aquel del veterano policía en su último día de trabajo antes de retirarse, en el que ni siquiera falta la fiesta de despedida. Esta contratrama, con su función esclarecedora, lo arruina todo: el ciudadano desatado no es más que un enfermito, un pobre loquito que fue despedido de la fábrica de misiles para la que trabajaba, un mal marido y mal padre, un tipo patético y solitario. Saber que sólo un enfermito puede hacer semejante desastre tranquiliza. La función de la investigación policial no es detener al asesino sino tranquilizar al espectador explicándole que aquel loco suelto no se parece en nada a él. La investigación junta datos sobre su trabajo, su vida actual y su pasado, que nos van demostrando que nosotros no tenemos nada que ver con él, que no tenemos por qué sentirnos amenazados, que los locos son los otros.

Nota sobre los actores: Frederic Forrest está maravilloso en su papel de nazi asqueroso. Barbara Hershey es demasiado actriz para estar en una película haciendo sólo un par de llamados telefónicos. Douglas está excelente en el papel de WASP psicótico. Robert Duvall está bárbaro, pero debería aparecer en otra historia. ■

Falling Down (*Un día de furia*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Joel Schumacher. **Producción:** Arnold Kopelson. **Guión:** Ebbe Roe Smith. **Fotografía:** Andrzej Bartkowiak. **Música:** James Newton Howard. **Intérpretes:** Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey, Rachel Ticotin, Frederic Forrest, Tuesday Weld. ■

LOS FILMS QUE EL LORRAINE® PROGRAMO AYER...

NUEVA COLECCION

PEQUEÑOS GRANDES FILMS

BLAKMAN
VIDEO NO CONVENCIONAL

LOS REESTRENA HOY

JEAN VIGO
CERO EN CONDUCTA



LUCHINO VISCONTI
IL GATTOPARDO



VERSION COMPLETA. ORIGINAL EN ITALIANO.
CON SUBTITULOS EN CASTELLANO

COPIA NUEVA

FILMS DOCUMENTALES UNICOS

FILMS DE COLECCION



ALAIN RESNAIS
NOCHE Y NIEBLA

OLYMPIA I y II



LA OBRA MAESTRA DE
LENI RIEFENSTAHL
TAMBIEN EN PACK
INCLUYENDO EL LIBRO
"MEMORIAS"
DE LA AUTORA

NORMAN McLAREN
UN INNOVADOR EN ANIMACION



FILMS DE COLECCION

JEAN COCTEAU
LA BELLA Y LA BESTIA

JEAN VIGO
L'ATALANTE

STANLEY KUBRICK
Dr. STRANGELOVE

JEAN RENOIR
LA REGLA DEL JUEGO

INGMAR BERGMAN
FRUTILLAS SILVESTRES

TRILOGIA DE ROBERTO ROSELLINI SOBRE LA GUERRA



LAS OBRAS INICIADORAS
DEL NEORREALISMO
ITALIANO, EN UNA
SERIE DE COLECCION
EN VENTA CONJUNTA
O POR UNIDAD

TAMBIEN: *Sucesos Argentinos...* (EN NOTABLES DOCUMENTALES)

NUMERO VIVO® (JAZZ..., PIAF..., NAT COLE..., MARIA CALLAS...)

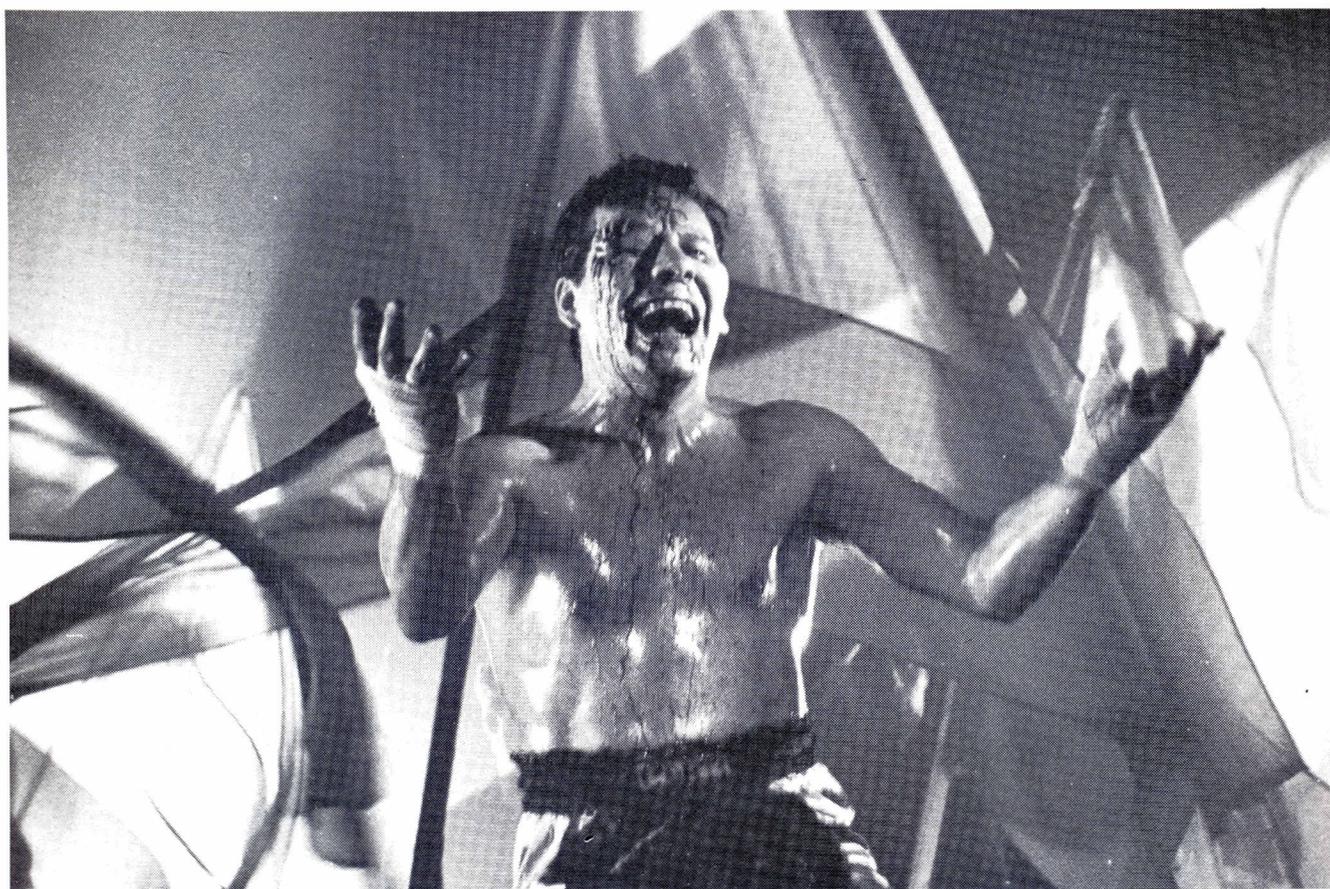
Chocolatines, caramelos, bombones...

PIDALOS A: **AYACUCHO 509 • (1026) Bs. As • TEL/FAX: 49-4895 • 49-4503**

ENVIOS POR CONTRARREMBOLSO A TODO EL PAIS

ATENCION "MIMOSA" A LOS AMIGOS DEL INTERIOR

Especial Gatica



Precedido por una larga expectativa, el estreno de Gatica, el Mono despertó una no menos esperada polémica. Ríos de tinta inundaron los distintos medios. Uno de ellos pasó por El Amante pero no arrastró ningún sedimento de controversia. Una admirada unanimidad sacudió la redacción y las peleas por escribir hablando bien de Favio y de Gatica merecerían haberse dirimido en el Luna Park. Lo que sigue es el resultado de un mes en el que fue muy difícil interrumpir las conversaciones sobre la película, aun para decir: "se está quemando la oficina". Una larga entrevista, varias críticas (que parecen predestinadas a empezar citando un tango), muchas fotos homenajean a un hito de la cultura argentina. Buenas noches, buen provecho.

El alma del suburbio

por Quintín

Saludarán tu ausencia / las novias encerradas / abriendo las ventanas / detrás de tu canción / y el último organito / se perderá en la nada / y el alma del suburbio / se quedará sin voz (Homero Manzi, *El último organito*). Desde que vi *Gatica*, los dos últimos versos de este tango me vinieron a la memoria y no me abandonan. Como si algo me obligara, asocio la delicadeza de la poesía de Manzi con la crudeza de las imágenes de Favio y todo gira alrededor del alma del suburbio y su voz, objetos imposibles de rastrear en los mapas y en las estadísticas. Como la melodía del organito, se trata más bien de una ausencia que se pierde en la nada. Y sin embargo, como esos astros que sólo se detectan por su influencia en la trayectoria de los otros, esa conexión me parece la clave de muchas cosas y sólo puedo hablar aquí de ella.

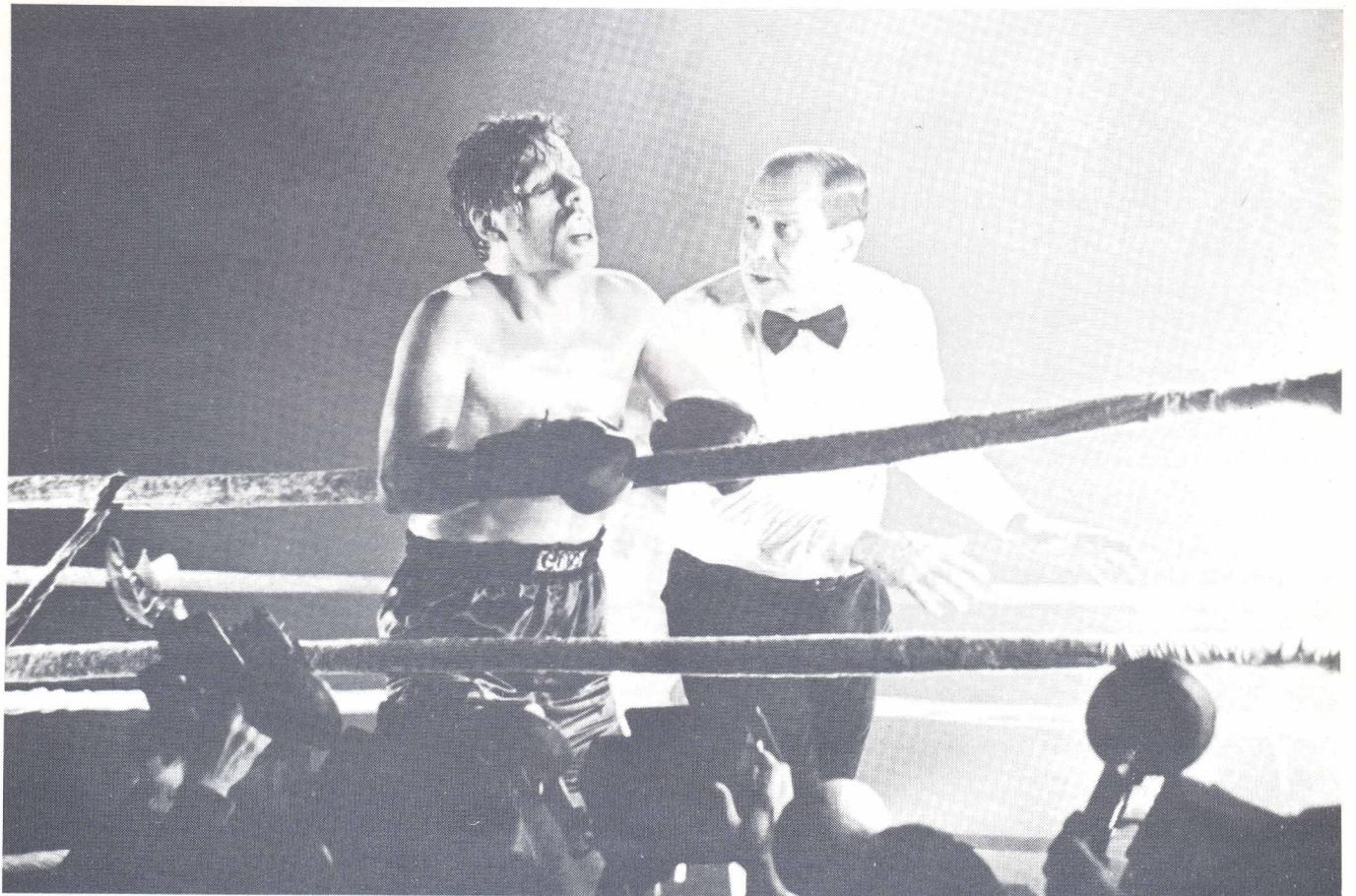
Como todas las grandes películas, *Gatica* se hace distinta para cada espectador. Hay quien se conmueve por la religiosidad del descanso de los boxeadores, por el último discurso de Evita, por la sangre de *Gatica* entre banderas argentinas, por la lealtad del ruso, por el ídolo herido gritándole "Viva Perón, carajo" a los gorilas, por la voz de la radio o por todas estas imágenes y muchas otras, fruto de la imaginación y las pasiones de Favio. Pero hay una magia que las envuelve y las trasciende. Es la de estar viendo, acaso por primera vez, algo que el cine nos niega la mayor parte de las veces: vernos a nosotros mismos porque podemos ver a ese otro que es *Gatica*. Ver a ese hombre embriagado de fama y alcohol, golpeado por los puños y la vida, reclamando respeto, obstinándose en sus contradicciones es ver a todos los hombres. Hay una escena que lo ilustra especialmente. *Gatica* le acaba de ganar por puntos a Prada, el enemigo y el pequeño. Eufórico, se baja del ring por una esquina. La cámara lo deja y sigue a Prada, que sale protestando contra el fallo, absorbo en su propia contrariedad mientras la tribuna ovaciona al ganador. Esa intimidad de cada uno, esa soberanía multiplicada nos toca porque nos hace un lugar entre tanta gente viva. Podríamos ser un mendigo de la olla popular, un cliente del cabaret, un músico de la orquesta, un hinchado de la tribuna, un contrera, acaso Perón o *Gatica*. Como en el tango de Manzi, somos vecinos de la vecina muerta, del ciego inconsolable, del pálido marqués, del propio Homero. Favio, como Manzi, les devuelve la vida a las cosas con sólo nombrarlas. No se trata del general proscrito, del organito olvidado, sino de todas las cosas que nuestra memoria registra como inútiles o triviales, pero que fueron parte de la vida. La voz del alma del suburbio es la voluntad de la memoria, el trabajo de una memoria colectiva. El asalto al pasado imaginario extiende la vida más allá de nuestros recuerdos y ese pasado recobrado nos introduce en una plenitud compartida.

Los años de gloria de *Gatica* transcurrieron

simultáneamente con los del gobierno de Perón. Pero el ascenso y la caída del boxeador no son una metáfora del peronismo. En eso, en el no estar construida como una metáfora, reside gran parte de la fuerza de *Gatica, el Mono*. Por el contrario, la concurrencia de ambos sucesos aumenta el efecto de verosimilitud de cada uno. Vemos a *Gatica durante* el peronismo. Y ambos se necesitan en la textura dramática del film. Porque todo el lirismo con el que Favio construyó su película está apoyado en la cuota de realismo más alta de la historia del cine argentino. El vigor y la emoción de *Gatica* están respaldados por la lujuria del detalle visual y sonoro que explota en una vitalidad deslumbrante. Pero sí hay una metáfora en la arrogancia desaforada del protagonista como modelo de la propia película: la audacia de renovar lo que siempre estuvo a la vista, de fabricar un discurso propio reciclando convenciones y cotidianidades, mambos y locutores de radio, gallinas y pan negro, sentimientos de toda índole. Curiosamente, eran sólo esos dos últimos versos los que recordaba últimamente. Y esa estrofa trunca sonaba como una profecía: el alma del suburbio se quedará sin voz. Peronista como Manzi, como *Gatica*, como Favio y, precisamente por eso, peronista de otra manera, hace rato que creo que el alma del suburbio se quedó sin voz. En estos tiempos en los que desde el presidente hasta los ex ideólogos de la militancia piensan que ser peronista o haberlo sido es de mal tono y en los que Perón y su época vuelven a ser considerados como el origen de todos los males argentinos, la película de Favio hace aparecer en escena el consabido hecho maldito. No creo que *Gatica* sea un film peronista. Un matiz escéptico en la mirada podría comprobarlo. No muestra obreros felices, ni acumula datos sobre el crecimiento económico ni da lecciones de instrucción cívica. Perón y Evita son íconos casi mudos, presencias lejanas que sólo interesan en su relación con el protagonista. Las transmisiones de radio recuerdan la pueril y molesta propaganda oficial. El ambiente no es el de los trabajadores, sino el de la miseria, la tribuna y el cabaret. Y los miserables siguen siéndolo antes, durante y después de Perón. *Gatica*, el protegido de Perón, es generoso y valiente, pero también mentiroso, cruel, desagradecido, mal hijo, mal marido y mal deportista. Pero *Gatica* muestra que el peronismo existió. Y que existió *Gatica*, un boxeador amado por la popular, y que entre ambos hechos existió un lazo que fue parte del modo de ser de las cosas. Apenas eso. Pero el hacerlos aparecer sin eufemismos y sin complejos es insólito en la cultura argentina. Es un baño de verdad que desarma desde la energía y la creatividad liberada del director y de todos los que colaboraron en el proyecto. Favio no es solamente el director más talentoso que dio el cine argentino. Es, como Manzi, uno de los elegidos para hacer falsa la profecía. ■

Album de familia





¡Ug, mambo! (y coda tanguera)

por Roberto Pagés

... que al lado de Jesús / y al lado del ladrón / también ganó su cruz / de angustias y de alcohol. Homero Expósito-Tango.

Deben ser los gorilas... La derecha argentina, autotitulada liberal pero conservadora y totalitaria (tiene —cree tener— el Saber y a partir de ese lugar ejerce el Poder), ha erigido a Alfredo Prada como crítico cinematográfico. Lo ha usado, como en los cincuenta, para defenestrar a la más grande película surgida de las entrañas de esta tierra herida. El sistema no es nuevo: el “crítico” Stalin lo volvió loco a Eisenstein; la España franquista impuso el doblaje para cambiar los diálogos a su antojo; Goebbels gozaba del buen cine pero impedía verlo a los demás. Prada, pobre, ha cumplido una vez más con la parte que el destino le ha deparado. Y lo ha hecho con una palabra, “chabacana”, seguramente encantadora para los oídos pulcros y sin cera de la tilinguería vernácula.

Se sabe: para el poder y para el medio pelo que lo sigue con la lengua afuera desde hace décadas, el arte es apolíneo, nunca dionisiaco. Los humores del cuerpo, del cuerpo individual y del cuerpo social, no están en el catálogo del buen gusto que, según ellos, debe presidir todo intento artístico. Dicho de otra forma: sangre, pis, caca, vómitos, sudor, semen, saliva, no deben existir en la obra impoluta que siempre pretenden. Tampoco las lágrimas.

Si la sangre de Cristo es tolerable en los íconos congelados de las iglesias, de los escaparates y de las estampitas, nunca lo será en las imágenes en movimiento que representan a otros cristos en otras tierras. El Gatica de Favio es un cristo boxeador amasado en el barro hambruno de la Década Infame, sacrificado después de su hora de gloria en el altar político de una ideología de muerte y castración que no cesa.

... **deben ser, que andaran por aquí.** Los progresistas (o “progres”, según la terminología al uso), ligera o totalmente izquierdosos, siguen tan inefables como siempre. Darían risa si no fuera que ya dan asco. Productos de una probeta curiosa que mezcla psicoanálisis de diván con marxismo de café, todo aderezado con lecturas francesas en la universidad (vectores del cómo y en cuál dirección pensar), despliegan su machacón palabrerío con fervor inusitado, más si se tiene en cuenta las pocas veces que aciertan.

La única vez que Cortázar devino tonto fue cuando escribió, despectivamente, sobre Alberto Castillo y el mundo que representaba, llamita insignificante que se propagó hasta hoy en el pasto seco donde reinan las “zonceras argentinas”.

...que en todo puchero gordo / los choclos se vuelven marlos. Atahualpa Yupanqui

Este lugar, sin el respaldo de los cuentos y novelas maravillosos que sí escribió Cortázar, lo vino a ocupar Beatriz Sarlo. Doña Beatriz ha visto sólo “un cabaret, un ring, un cabaret, un ring”. Es decir: no vio la recova donde

siempre hay un plato de sopa “calientita” para los desheredados de la tierra, no vio las casitas humildes donde vive Gatica, y el autazo en la puerta que lo espera, tampoco las calles y los hospitales desolados donde se unen y des-unen destinos y amistades trágicas, no vio la cancha, el restaurante y la cantina donde Gatica se va muriendo de a poco, no vio las estaciones de trenes ni los piringundines donde los miserables de este mundo se reúnen, llamados por una voz seguramente inexplicable. Entre las cientos de cosas que Sarlo no vio está el vendaval poético de Favio, lanzado sobre el espectador con la fuerza y la prepotencia de la tierra y de la sangre. *Gatica* es el primer “film-tormenta” que ha parido el cine argentino. La naturaleza toda, la naturaleza de este lado del mundo, con sus tangos y el mambo que alguna vez hizo propio, su fiesta y su velorio, las banderas y los gritos, sus puteadas, sus ilusiones y esperanzas en la “calle del agujero en la media”, sus flores (en el teatro cuando el noviazgo, en la iglesia cuando el casamiento, en el velorio cuando la muerte), se desploma sobre el público participante de esa misa sobrecogedora que puede llegar a ser el cine. Porque es público, y no meros espectadores individuales, lo que *Gatica* necesita. Y partícipes-comulgantes, no “ajenos al álbum” como la señora Sarlo.

Café sí, papas no. Esta ajenidad de la “intelligentsia” local (que no argentina) es tan antigua como patética. Cuando se ponen populares van a cosechar café en Nicaragua y nunca papas en Balcarce. Sarlo, paradigma (y por eso la nombro tanto) de ese “saber progre e intelectual”, no ve todo lo bello y sanguíneo de la película de Favio pero sí “ve” lo que ella imagina. En una de las secuencias más deslumbrantes de *Gatica* (también una de las más tiernas y desoladas) vio al “Mono” “trepado al palco de la orquesta” (como bien le apuntó Mario Wainfeld) cuando la escena es un canto al arte de la armonía y la belleza que Favio le atribuye a su contradictorio, terrible y querible protagonista/agonista. El “aluvión zoológico” de Sammartino resucitado de entre las mollejas autosatisfechas de los “intelectuales” vernáculos. En el puchero gordo de la “intelligentsia” los choclos se vuelven sarlos.

Vago... e invito a vagar a mi alma. Vago y me tumbo a mi antojo sobre la tierra para ver cómo crece la hierba del estío. Mi lengua y cada molécula de mi sangre nacieron aquí, de esta tierra y de estos vientos.

Me engendraron padres que nacieron aquí, de padres que engendraron otros padres que nacieron aquí, de padres hijos de esta tierra y de estos vientos también. Walt Whitman

La inteligencia y las tripas. Leonardo Favio, el más grande artista del cine que haya surgido alguna vez en nuestro país (también el único en sintonizar, en el momento y lugar justo, la necesidad y los reclamos de la mayoría de sus pobladores), ha invitado a su alma a vagar,

y ha extendido la invitación a nosotros, el público. Su vuelo, y el nuestro, abarca más que los años del vía crucis de Gatica, personaje-símbolo transfigurado por el encantamiento de su arte en paradigma de una pasión (un sufrimiento) argentina. Que en la pintura de esta pasión aparezca la más desbordada alegría y la más profunda emoción, el ug mambo y la tanguera final, no es más que otra de sus grandes visiones.

Lo otro y los otros, cronistas serios y ceñudos, posmodernos, sarlos, progres y conservas, negadores de una memoria que se transmite de abuelos a padres, de padres a hijos, de hijos a nietos —en el retorno cíclico del relato alrededor del fuego, o en el fuego alumbrado sobre la pantalla de una sala oscura—, también negadores de los Gaticas que hoy siguen poblando calles, plazas y estaciones, son todos pradas: ecos pobrecitos que sólo suenan cuando suena una voz como la de Gatica ayer, como la de Favio hoy.

El arte cinematográfico de Favio —palabras convencionales para un arte aluvional— no puede ser transmitido por el crítico. La primera pelea transformada en una fiesta por un travelling circular, la música y los gritos, los grandes primeros planos alternados con planos generales no mensurables, los deliciosos detalles de la puesta en escena (del barroco al ascetismo más puro), los cortes de montaje, en sonido e imagen, la creatividad para contar desde el ángulo más inesperado y eficaz, necesitan del encuentro del espectador con la película. En ese encuentro —desde lo virginal del film y del espectador— surge la poesía.

Lo único que puede prometer quien escribe a aquel que se acerque a *Gatica* es que si lo hace a pecho descubierto, con las piernas abiertas o la bragueta desabrochada (según corresponda), vivirá la experiencia de dos horas y media de amor ineludible. Por la gente, por el cine. A la salida, el cuerpo, agradecido, pedirá reposo y el alma bailará de

alegría y de tristeza (*Gatica* es una fiesta y la calle no). Ug, mambo! y coda tanguera. ■

Equipo técnico. Guión: Leonardo Favio, Zuhair Jury. **Director de arte:** Rodolfo Mórtola. **Asistente de dirección:** Aldo Romero. **Ayudante de dirección:** Fernando Musa. **Continuista:** Mónica Barbero. **Pizarrero:** Rodolfo Stoessel. **Meritorios:** Sebastián Cardemil, Claudio Sambi. **Director de fotografía:** Alberto Basail. **Director de fotografía, escenas de la niñez:** Carlos Torlaschi. **Camarógrafo:** Héctor Collodoro. **Foquista:** Juan José Fabio. **Ayudante:** Gonzalo Rodríguez. **Meritorios:** Rubén Xicarts, Miguel Caram. **Jefe de electricistas:** Juan Carlos Yeregui. **Capataz:** "Cacho" Alvarez. **Reflectoristas:** Jorge Olguín, Andrés Gavilán, Jorge Tiero, Joaquín Muñoz, Raúl Sarasival. **Meritoria:** Roxana Amed. **Director de escenografía:** Miguel Angel Lumaldo. **Asistente:** Javier Leoz. **Ayudante:** Gabriela Tagliavini. **Meritorios:** Adriana Laham, Germán Valbuena. **Vestuario:** Trinidad Muñoz Ibáñez, Nené Murúa. **Asistentes:** Mario Pera, Sandra Rabinowicz. **Modistas:** Gloria Marot, María Molina. **Meritorias:** Nilda Rossi, Vera Chizzola. **Maquillaje:** Jorge Bruno. **Asistente:** Sergio Spaccarotella. **Peinadora:** Haydée Aued. **Compaginación:** Darío Tedesco. **Asistente:** Liliana Nadal. **Ayudante:** Mariela Yeregui. **Sonido:** Miguel Babuini, Daniel Mosquera. **Microfonista:** Eusebio Aguilera. **Meritorio:** Guido Beremblum. **Mixers:** Fabián Dupuis, Oscar Velzi. **Arreglos y dirección musical:** Iván Wyszogrod. **Jefe de producción:** Alberto Tasselli. **Asistente:** Víctor Bassuk. **Ayudante:** Darío Pajolchek. **Meritorios:** Paula Zyngierman, Silvana Maculan. **Utileros:** Juan Manuel González Sívori, Mario Finale. **Meritorios:** Luis Luque, Leandro Finale. **Carpintero de filmación:** Angel Baldo. **Foto fija:** Juan Carlos Villarreal. **Asesores boxísticos:** Sergio Víctor Palma, Arnaldo Pares. **Productor ejecutivo:** Alberto Parrilla. **Dirección:** Leonardo Favio. **Reparto:** Edgardo Nieva (*Gatica*), Horacio Taicher (*El Ruso*), Adolfo Yanelli (*El Rosarino*), Juan Costa (*Jesús Gatica*), María Eva Gatica (*Madre*), Erasmo Olivera (*Gatiquita*), Andrés Consiglio (*Rusito*), Cristina Child (*Ema*), Virginia Innocenti (*Nora*), Silvia Parotti (*Italianita*), Martín Andrade (*Don Lázaro*), Armando Capó (*Perón*), Cecilia Cenci (*Evita*), Miguel A. Fernández Alonso (*Miguel de Molina*), Cutuli (*Fioravanti*), Elizabeth Alves (*Fermina*), Jorge Baza de Candia (*Gordo cantina*). **Tema original** basado en "Tanguera" de Mariano Mores; "Mambo Nº 8" de Pérez Prado. **Procesada** en Laboratorios Alex S.A. y Cinecolor S.A. **Estudio de Sonido:** Ultra Studio S.A. Sistema Ultra Stereo. ■



La sabiduría del corazón

Un día adecuado, el 25 de mayo —nacimiento de José María Gatica—, hablamos más de tres horas con Leonardo Favio. Las palabras, las risas y los silencios que refleja la entrevista que sigue es la transcripción de un clima arrollador como su arte, donde sus amigos y el mismo nos ubicaron, sin preámbulos, en el terreno conocido de la Patria, el otro aniversario de ese día.

Leonardo Favio: Che, ¿alguno es de Boca acá?

El Amante: No, pero sabemos que vos sí. Te sabés de memoria la formación del 54, más o menos. Te escuchamos recitarla en televisión.

¿Cuándo jugaba Borello? Sosa, Lazzati, Pescia... No, de antes. Del 50 más o menos.

Acá en realidad somos más de la contra. De River.

Yo en realidad era de River cuando era pibe.

¿Y ahora de quién sos?

De ninguno.

Te tenés que hacer del equipo del Che.

¿De Rosario Central? (risas). Bueno, no tengo ningún problema. Mi ideología cambia según las circunstancias. (risas). En el cine somos como las putas...

Nos alegramos de que la película ande bien a pesar de algunas críticas más o menos tibias. ¿Querés comentar algo?

No, no importa. Ya está. Sinceramente te digo mi película ya está. De verdad, nunca tuve interés en entrar a discutir ninguna crítica que le hagan a mis películas. Lo que se dice a favor, bárbaro, y lo que se dice en contra, bienvenido sea. Desde luego, todos llevamos un niño adentro y nos gusta que nos mimen. Cuando vos ves una revista como la de ustedes, el trato respetuoso y cariñoso que se me hace, eso te hace sentir bien. Se la mostrás a tus hijos, la guardan tus hijos. Mi película ya está hecha y no la fuerza ni la endereza ningún tipo de crítica. Ni a favor ni en contra. Eso sí, creo que el crítico tiene la obligación de ser didáctico, de ser profundo en su análisis. Mucho de esas cosas se perdieron con los años. Hasta los que estaban en la vereda de enfrente eran unos críticos de puta madre.

¿Leés las críticas?

Todos leemos las críticas. Sería un hipócrita si te digo lo contrario. Las leemos, queremos que nos traten bien. Pero yo ya sé el lugar que ocupó entre la gente sensible, inteligente, inclusive entre los que me critican.

¿Qué te parecieron las declaraciones de Prada sobre Gatica, el Mono?

No me pareció feliz porque está muy herido. Siempre estuvo herido. Nosotros le quisimos hacer un reportaje y pidió 30 mil dólares. Lógicamente jamás se le contestó. Luego recibí una carta documento en la que me pedía que no fuera mencionado su nombre. Eso fue respetado. Pero tampoco era la intención de la película mencionarlo porque la historia iba a transformarse en una más sobre pugilismo, y no es la historia del pugilismo, ni de un contrincante ni de nada por el estilo. Es una historia humana que apunta a otro tipo de cosas. Es un fresco histórico que pretende traer a la memoria de la gente joven algo que realmente sucedió. Por ejemplo, conocer que le amputaron los brazos a Gatica, que no se lo dejó combatir, como se prohibió a Hugo del Carril. A esas

persecuciones obstinadas que hubo en el 55, así como en el 76. Pero, yo les pido, por favor, y en homenaje a lo lindo del número anterior, que no toquemos el tema de la crítica. Nunca discutí sobre una crítica. La obra ya está en los cines. Ahora quiero sentir el fervor de la gente.

A otro tema. En Gatica, el Mono no se ve la oposición entre el ring-side y la popular.

No fue lo que sucedía dentro del ring. Eso hubiera minimizado la historia. Porque la intención era mostrar un momento de nuestra historia, tomar a Gatica como era nuestra gente, simple, humilde. Que era toda a nivel de corazón. Cuando él dice, robándole la frase a Osvaldo Soriano: "Yo toda la vida fui peronista, nunca me metí en política", está expresando el sentimiento de todo un pueblo que separaba el hecho político de forma intuitiva. Por eso Gatica queda perplejo frente al horror de la revolución que bombardea y masacra la felicidad de todo un pueblo. Ese vértigo, esa inconsciencia, ese no vivir agazapado, esa inocencia, esa pureza. Si yo oponía el ring-side y la popular, hubiera mostrado que los equivocados eran los del ring-side. Ellos tampoco eran la oligarquía. Nunca fueron al Luna Park. Ahí estaba la clase media, el medio pelo que seguían la corriente a los medios de desinformación que también eran antiperonistas. Sin darse cuenta que ellos vivían y habían aparecido como parte importante de nuestra sociedad a partir del peronismo. Pero yo no me podía detener en eso.

Tu actitud de mostrar tanta alegría fue desde el vamos...

Es que yo lo viví. Así era. En mi pueblo había siete sastrerías y había que pedir el traje con un mes de antelación. Y ahí se vestían los obreros de YPF, de la SIAM. Y vos los veías dar la vuelta al perro con sus trajes azules. Porque eran azules, o grises. Empilchados a medida, sentados en las confiterías de las plazas, con las mesas llenas de botellas de cerveza y guay que les tocaras una. Porque el orgullo del obrero era que se le fueran sumando las botellas en la mesa. Porque era el gasto que ellos habían provocado, era la ostentación, el orgullo de decir "ahora no nos morimos de hambre". Por ejemplo, vos no ibas a la escuela y al tercer día que faltabas venía el vigilante a preguntar por qué. Y guay de que no fueras a la escuela. Porque eso es patrimonio de la comunidad. Esa inteligencia es nuestra, del país. Y cuando se decía los únicos privilegiados son los niños era verdad. Porque hay algo en lo cual yo insisto cuando quieren dibujar mi niñez como una cosa trágica. Mentira. Yo era muy feliz. En esa época no se le podía pegar a un niño. En el Patronato de Menores o en el Hogar del Niño donde yo estuve internado, si un celador te llegaba a tocar, vos te escapabas, ibas a la comisaría y ese tipo iba en cana. El respeto hacia la ancianidad era verdad. Recuerdo cuando se jubiló mi abuelo: fue una fiesta. Ese viejo iba a tener ahora tiempo con sus nietos para llevarlos al cine, a la cancha, para irse a Mar del Plata, tenía guita. Fuimos



un pueblo feliz. Eso no lo podés transmitir. ¿Cómo hacés?

Haciendo Gatica...

Comunicándolo, rescatando el orgullo de la solidaridad, el orgullo del trabajo. “Estoy contenta porque la nena se casó muy bien. Trabaja en YPF el muchacho”, ¿me entendés? Ya trabajar en el ferrocarril era cosa de aristócratas. En el correo, ni te cuento, y además te daban un traje de verano y otro de invierno. ¿Te das cuenta? Tenías el futuro asegurado. Porque vos sabías que cuando fueras viejo no te iban a tirar como una bolsa de papas.

¿Cómo te sentís hoy que todo eso desapareció? Porque si algo hoy le falta al argentino es alegría.

No nos olvidemos que nosotros hemos gastado la plata del papá rico que murió. Después del 55 había resto, había un país que era una potencia, con las arcas llenas. Pero no se supo preservar todo eso. Golpe tras golpe, militares tras militares. Cuando lo echan a Perón, habíamos hecho la primaria pero no nos dejan hacer la secundaria. Ya los obreros habían mandado a los hijos a las universidades, porque los que al principio había convocado Perón estaban grandes, como Jauretche, por ejemplo. ¿Qué tenemos? Gobiernos militares, supuestas democracias, como la de Illia que llega al gobierno con el peronismo proscripto. Hasta que llega el año 72, 73, donde ya vuelve el General, muy viejo. Esto es la confusión total. No hay una profunda alfabetización doctrinaria y nos dejamos manejar por carismas. Viene la confusión generalizada, y no obstante eso, al caer el gobierno, dejamos 5 mil millones de dólares de deuda externa. Llega Videla y todos conocemos lo que pasó. Deja una deuda de 50, 60 mil millones de dólares, con 30 mil desaparecidos y un país devastado moral y económicamente, con pibes que eran criaturas cuando se maquinaba eso. Y es muy difícil transmitirles esta información como no sea la genética, la que lleva en el corazón la gente, frente a la mala información que manejan los diversos intereses, inclusive

dentro del peronismo. Llegamos a Alfonsín y lo primero que hace es patear el tablero de las organizaciones obreras. Grave error. Ahí da su traspie con la Ley Mucci y demuestra que es un tarambana, porque lo primero que hay que hacer es sentarse con las organizaciones obreras y ver cómo armamos todo este tablero. Estamos viviendo una etapa muy reciente de todo esto, donde recién se logró una mínima estabilidad. Cosas muy confusas que yo no alcanzo a entender porque no soy economista, como las privatizaciones... no puedo hacer aún un análisis de todo esto. De lo que sí puedo hacer un análisis profundo es donde se quiebra ese puente de comunicación que debe tener el peronismo con sus bases, de hacerlos participar de la aventura. Como ocurría con Perón en la época del pan negro, porque necesitaba todo el trigo para exportar, toda la guita. Entonces, vos ayudabas, participabas...

Lo del pan negro, aparece en Gatica...

Sí, dice que es más sano. Vivís con alegría hasta el privarte de cosas, porque estás ayudando. Si yo le digo a mi familia, que no es otra que mi país: ahora no vamos al cine durante un mes porque venimos re-muertos, necesitamos esa guita, les explico por qué y digo que igual hay que pagar una entrada por mes y que esa guita va a servir para hacer hospitales, por ejemplo. ¡Yo, chocho de la vida! No voy al cine, soy un héroe. Hay que comunicárselo a la gente, hacérselo entender, hacerlos participar en serio. Y ejercer la solidaridad.

¿En estos 17 años sentiste la ausencia del cine?

Con toda sinceridad, no. Porque tengo otra actividad que amo: la canción. Me permite vivir con toda dignidad, sin quitarle las ganas de vivir a nadie. Agarro mi valijita, me voy a Chile, a Perú, canto y puedo mantener a mi familia. No lo sentí. Hubo un tiempo que yo me lo borré, donde pensé “estos tipos van a estar diez años”. Y no me equivoqué. Yo no podía hacer cine más que acá. En varias oportunidades hablamos



de hacer cine en Méjico y allá no podía. Yo soy de acá, necesito filmar acá. No es que hago cine o me muero. El fervor me llama y ahí sí, me moviliza una idea que me apasiona, como si fuera un amor. Eso me ocurría cuando tenía que ocurrir: después de 17 años. Antes, habían transcurrido siete años entre la gestación de *El dependiente y Juan Moreira*. Tampoco me muero si no canto. Salgo a vender vinos y lo hago con la misma pasión, tengo fervor y me encanta. Todo lo que hago es porque me gusta. Ni hacer cine por hacer cine ni cantar por cantar.

Tu salto de las tres primeras películas a *Juan Moreira*, digo salto por el tipo de producción y presupuesto...

Es que es un salto. Cuando hacía *Crónica...*, existía el Instituto Nacional de Cinematografía que otorgaba un premio que prácticamente te devolvía el costo si la embocabas. Nuestro cine rara vez era convocante, casi te diría que era repudiado. Yo me ajustaba a eso. Económicamente sabía que lo cubría y que no mandaba a la quiebra al productor. Entonces hacía ese cine. Cuando ya no di más porque eran muchos premios, muchos halagos pero yo tenía que comer, decidí no filmar más. No tenía para el alquiler. Me lo pagaba mi tío. Ahí fue que empecé a cantar en La Botica del Angel: comía todos los días, pagaba el alquiler, vivía fenómeno, me había enamorado, vivía con Carolita, estaba todo muy bien. Grabo y, para colmo, tengo éxito.

Un éxito de la gran puta...

Y sí, pensaba no filmar más. Hasta que en una oportunidad en Mendoza, voy a ver el *Juan Moreira* de Uriaco Falcón, un actor de radioteatro cuyano y se me prende la lamparita. Esto puede convocar a las masas. Y comienzo a trabajar el libro con mi hermano. Además, veía que el cine argentino de la época convocaba gente. Me dije: ésta es la mía, *Moreira* tiene que andar. Comencé a ver el guión, que debía estar actualizado. Estaba bien y nos pusimos a hacer la película. Fueron más de dos millones y medio de espectadores, todo un record. De inmediato, charlando con mi hermano y terminando *Moreira*, le digo que la próxima que vamos a hacer es *Nazareno Cruz y el lobo*. A nosotros nos apasionaba, cuando de pibes escuchábamos a Uriaco Falcón. Mi hermano me da la razón, lo agarro a Juan Carlos Chiappe, él compra los derechos y comenzamos a trabajar el guión. Lo terminamos en dos meses porque estaba incorporado a nuestra memoria. Nos sabíamos los capítulos de memoria y entonces entro a volar, volar y volar. *Nazareno* llevó 3 millones seiscientos mil personas. Comienzo a bocetar un guión sobre Jesucristo, hago algunos apuntes sobre *Por las calles de Pompeya vive el tango y la Mireya*, también de Chiappe, y también Eva Gatica me trae el proyecto. Pero, comienza el tembladeral. Hacemos el estudio sobre el dinero necesario para cualquiera de esas películas y era mucho. Yo me asusté porque había mucho ruido, era el año 74, 75. Me

decía ¿qué carajo va a pasar acá? Decido hacer una película pequeñita para ver qué pasa. Lamentablemente, no me equivoqué. Viene el famoso golpe y estreno *Soñar, soñar*, que es la película que más quiero. Tuve el aporte y la sensibilidad de un actor impresionante que es Pagliaro que espero me acompañe en el próximo proyecto. Un tipo muy talentoso. Ya todos sabemos lo que pasó con *Soñar, soñar*.

La crítica te la hundió.

Bueno, yo en ese sentido soy comprensivo. No la voy de bueno, porque todos tenemos miedo. Cada uno cuida su pan como más le conviene. Hay un poema de Guillén que dice "es triste saber que el verdugo existe, pero más triste es saber que mata para comer", ¿entendés? Tal vez *Soñar, soñar* es mi película más bella, de carácter intimista, muy superior al *Romance...*, la más difícil y elaborada es *Soñar, soñar*. No la entendieron, no la quisieron, no la vieron. Porque era lo que realmente ocurría en el país y la película termina como terminó el país. Ahí está lo que somos nosotros: la fantasía, la potencia. Como le dice Pagliaro a Monzón: "este país nos queda chico", comiendo una medialuna, estando muertos de hambre y terminando en cana. Es la historia de nuestro país.

Ahí Pagliaro se parece un poco a Gatica.

No. Porque Gatica se sentía protagonista como lo era nuestro pueblo. No soportaba el apodo, porque depende de quién lo acaricia con el apodo. En la película hay un oligarca en el cabaret, un supuesto oligarca, que le dice: "¿qué hacés, Monito?". El sabe que es casi peyorativa la caricia, como diciendo: "te concedo que te parezcas a Gardel". Si se lo dice uno igual, a lo sumo le dirá: "Mono, la concha de tu hermana", pero ni se enoja, él sabe que le dicen Mono. Como el pibe que al final y en la cancha le dice: "Monito, ¿no te querés sentar?". Y el Mono le dice: "yo no soy paralítico". Pero no le molesta que un tipo de la popular le diga Monito. Está orgulloso de sus orígenes. En su delirio, no piensa que está comiendo en el Alvear Palace. El va a comer al Diario Crítica porque la sopa está "calientita" como dice y porque está rica. Pero no lo hace como una ostentación, como diciendo "yo como con los pobres". El lo hace con sus iguales, se sentiría incómodo en otro lugar, descolocado.

Rodeás a Evita con un aura...

Y sí, si la puse yo. ¿Vos te creés que le nació sola? Está bien que seas peronista. Ché, ¡éste es más fanático que yo que creyó que Eva venía con un halo! Eso sí, lo tenía (risas). ¿Fanático yo? (carcajadas). ¿No la veía así el pueblo? (serio). Ranchito que vayas por las provincias vas a encontrar a Evita junto a la Madre María, junto a la Virgen, y a Gardel en muchos lados.

Hay un momento de la película donde Gatica llora solo, después de haber perdido con Williams. ¿Se arrepiente de algo?

No. Tal vez de haber putaneado antes de la pelea, de no haber sido sagaz, no estar agazapado con respecto a la vida en lugar de estar con una negra en la cama. Y por eso es toda su angustia en el monólogo si la gallina come pan, si no come pan. Pero lo que quiere es llorar porque el negro lo fajó, quiere armar despelote por cualquier cosa. Creo que a todos nos ocurre: tenemos un pudor de decir estoy llorando porque te amo y vos te vas, y entonces decimos pero tarada, el mate está frío y, en realidad, queremos llorar porque miró a otro tipo. Nos encerramos en el baño y decimos cómo esta guacha pudo mirar a otro tipo. Y hemos hecho un quilombo porque la sopa no estaba bien. Yo al menos, reacciono así. Por pudor y por timidez uno habla de otras cosas.

¿Cómo te nace esa escena que empieza en esos altares allá arriba y sigue con Rosita diciendo "Viva la Virgen María, la puta madre que los parió"? Juntás a la

Virgen y a la prostituta.

(Favio se ríe a carcajadas.) Y Gaticuita le contesta: “no te calentés, Rosita”.

Es una escena muy misteriosa..

Mirá, si hay algo que me sustenta, que me hace bien, es mi religiosidad. Yo amo la teología de barrio. Porque le hace bien al común de la gente, a los humildes, sobre todo a aquellos que no son autosuficientes, que para mí eso es horrible. Y pienso que eso embellece y sella un estilo de vida y un nivel de vida. Esos inmigrantes por así llamarlos, esa gente del interior, los que están en la Misión Inglesa, es gente que permanentemente se refugian en sus santos, en su credibilidad, en todo ese tipo de cosas. Y están orgullosos. Yo estoy orgulloso del Dios que elegí. El que se sienta con las prostitutas, los ladrones, el que redime y manda al cielo sin dudar un instante al ladrón que está a su lado en la cruz. Y eso se ve reflejado en todo mi cine, porque donde yo puedo, mando el mensaje. Porque entiendo que eso es bueno, que la ética se sustenta en eso, aunque te parezca mentira. En todo tipo de religión. Me acuerdo que enfrente de un bulincito que yo tenía por el Abasto, había una casa que habían vuelto a pintar. Vivían unos judíos ortodoxos y yo los veía reunidos y comenzaban a leer. Obviamente, la Torá. Yo sentía envidia por ellos y me decía lo lindo que es el recogimiento. Te hace crecer espiritualmente y eso está en los humildes. No hay casa donde no encuentres a la Virgen, Jesús, estampitas, velas, iluminados a los muertos queridos. A mí me hace bien ese tipo de cosas. Y está en todo mi cine.

Además tenés mil ideas cinematográficas. El modo de filmar una secuencia, dónde colocar la cámara... ¿de dónde te sale eso?

Muchos hablan de intuición. No creas mucho en eso. Yo vi mucho cine, en aquella época en que abundaban muchos cineclubes. No me perdía películas. Para hacer cine, hay que ver cine y hay que hablar de cine. Para hacer poesías hay que estar entre poetas y leer poesías. Para ser pintor, tenés que estar inmerso en la pintura, visitar a los colegas, que te desasnen, que te aporten cosas, apropiárselos y robarles cosas para irte alimentando. Yo vi mucho, mucho, mucho cine. Y no discutía con el cine. Yo iba, lo veía y me gustaba y no me gustaba. No me enojaba. Por momentos, una película me parecía tediosa... el medio pelo no me gustaba. Y de golpe te veía las películas de Alberto Castillo, los Cinco Grandes del Buen Humor, el primer Carreras y me apasionaba. Y de golpe te veía lo mejor de Hugo del Carril, lo de Babsy (Torre Nilsson), Bresson, Fellini, y todo ese cine y yo lo mamaba y analizaba. ¿Por qué un corte acá? Ah, por esto. De pronto una panorámica daba un ritmo interno que me conmovía más. Un acercamiento, también me emocionaba. Yo decía: ¿por qué se fue a primer plano? Claro, se fue a primer plano para remarcarme determinado tipo de emoción. A partir de ahí, tenés tal manejo de la técnica que después no la pensás. Es como digo siempre: un acto reflejo y ciego. Yo hago un encuadre determinado de la toma pero no la pienso ni analizo. Yo te digo: cámara acá, lente tal. El cameraman te dice, “¿por qué no le ponés este otro?”. Está bien, pero “¿por qué?”. Porque nuestro trazo, nuestro lápiz, es la cámara. Con él hacemos punto, coma, una corchea, una fusa. El movimiento de la cámara no tiene que ser antojadizo. Debe tener un sentido dramático. Vos estás narrando con la cámara como si fuera la máquina de escribir. Como se suele decir, el lenguaje cinematográfico, la misma palabra te lo dice, es cine, y el cine es lo que vos narrás con la cámara. Saber utilizar ese lente que te va a dar un mayor grado de profundidad, no te va a separar, porque por ahí tenés un teleobjetivo y entonces hago un plano hermosísimo pero si la luz está rebotada, por más bonita que sea, te ablanda la

imagen, le quita dramatismo. Entonces debés recurrir a todos los elementos que la luz te da. Como yo le digo al fotógrafo. “Olvidáte de donde viene la luz. Vos lográme lo que yo quiero con la luz”. Y me dice: “¿y la fuente?”. Dejáme de hinchar las pelotas con la fuente. Si vos me estás contando un personaje que es misterioso y te tiene que dar miedo, mandáale una luz de abajo como hacíamos cuando éramos pibes con una vela para asustarnos. No mover una cámara al pedo. No cortar sin sentido. O mutilar los cuerpos como el plano americano. Tiene que ser un momento muy especial para que yo utilice ese tipo de plano. Es una cosa horrible. Parece que le faltaran las piernas. Pero si tenés que hacerlo, lo tenés que hacer de tal suerte que la luz provoque un efecto de “esfumado” para que no se note que el cuerpo está cortado. Salvo, que haya un ritmo vertiginoso. En *Gatica* hay un plano donde él viene bailando, en el momento que lo toca el oligarcón. Es un plano americano. No tuve más remedio. Había ritmos y diálogos que te distraen. El corte y el plano importaban poco ahí.

Hablábamos entre nosotros de la cantidad de cosas que ocurren en un segundo plano, es decir, atrás del núcleo de las escenas. La manera en que llenás el plano de cosas, lo mismo con los planos sonoros, sin que se empasten.

Eso lo explicaba los otros días, a propósito de un problema con el exhibidor de una provincia. La lámpara del proyector estaba un poco gastada y había unos personajes y elementos en el cuadro que prácticamente no se los veía, ahí atrás. Me decía, “pero el público no lo va a notar”. Y yo le dije: “Mirá, no me importa si el público los ve, pero lo siente”. Cuando yo hago cantar a Miguel de Molina en el plano medio y hay un movimiento detrás, si lo ve un coreógrafo ortodoxo, va a preguntar, por qué se mueven así esas manos. Pero para mí tiene otro sentido: estético, plástico. De manera tal que permanentemente esté ese movimiento atrás y entonces no se perciba si el actor no coordinó justo con el play-back de Miguel de Molina. Todos esos elementos te van distrayendo y le van provocando un encantamiento a la imagen. Y el espectador no está pendiente de esa boca, que puede tener un fuera de sincro. A pesar de que el actor lo hizo maravillosamente. Además, te está llenando el cuadro de belleza. O de repente, si una lámpara un poco gastada te está oscureciendo una imagen y te dicen: “no importa, porque lo que no se ve es un florero...”. Pero yo no puse el florero porque se me cantó. De golpe, esa historia se puede volver tediosa en un momento dado si vos no tenés elementos que subconscientemente estén entreteniéndolo al espectador. Entonces, ese florero, la estampita, son elementos que le están dando lectura al encuadre y a la historia. Aunque vos estés atendiendo a los diálogos de la película. Esos elementos te permiten que vos sigas contando la historia. Y te permiten bajar la línea que vos querés. Pero bajar la línea de manera que el tipo esté entretenido. Porque vos sabés que tenés un cómplice, el espectador de la película. El se involucra con tu historia, porque si no se estaría fijando y diciendo “ah, acá hay un corte” o “ése es el cameraman”. Todo lo que vos ponés no tiene que ser gratuito, sino la “clase” se achancha, es un plomo. Yo muestro un plano de *Gatica* con la mujer embarazada y él le dice “ya vengo, mamita” y se va a pelear. Pero atrás está la virgen con las velitas moviéndose. Y eso marca un ritmo interno del plano que te va envolviendo, para que la historia sea más amena.

Además de llenar el cuadro, te hablaba de otras ideas. ¿Cómo se te ocurre contar la pelea con Williams a través de los relatores?

Es clásico que siempre digan que le puso la cara y se cayó. Que la pelea duró un minuto. Y como él dice en la película:

“ni me dejó sacar la bata”. ¿Cómo graficás eso? Ponés la cara, te fajan y chau. No, no sirve. En cambio, era mucho más terrible mostrar lo que duró: un jingle. El combate duró lo mismo que un travelling. Duró nada.

Además, lo que tiene de valioso ese plano es que lo mostrás a través de los ojos de los relatores sin que se escuche la voz del relator argentino cuando cae Gatica. Lo mostrás abriendo la boca y no se escucha el “¡cayó!”.

Porque ésa es la sensación que tuvo nuestro país. Yo creo que quedaron todos así. Era el Mono Gatica. ¿Cómo iba a caer de entrada? Era imposible, nuestro país se caía.

Hay una cosa que me llamó la atención, por ahí es un invento de crítico. Todos los oponentes de Gatica aparecen de rojo, como el Rosarino, también Ike Williams, y la bandera norteamericana rodea las cuerdas del ring. ¿Es deliberado el empleo del rojo?

Sí, siempre el adversario está de rojo. No sé por qué. No lo puse como ningún símbolo, lo puse por cábala, nomás. Tal vez, quería que el rival de Gatica fuera la sangre, esa cosa roja, jodida, mientras él aparecía siempre brillante, siempre inocente, ingenuo. Hasta están los diablitos rojos que presagian el final.

¿Qué vas a hacer ahora?

El Che, vamos a hacer el Che, la vamos a hacer todos.

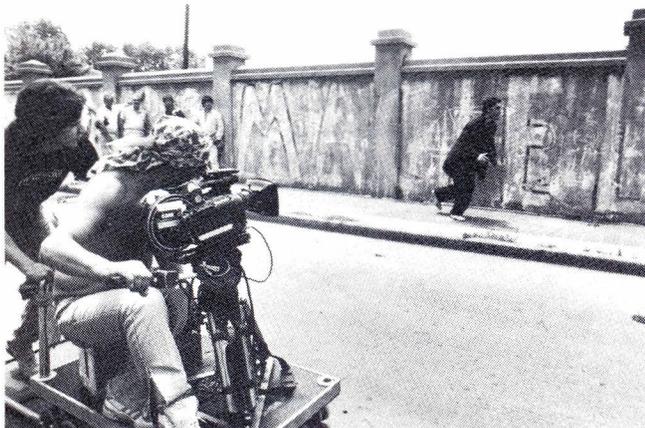
¿Cuánto tenemos que poner?

Ya te van a llegar las noticias a través de los diarios (risas).

Pensamos que Gatica es un proyecto a contramano, anacrónico respecto del cine que se hace acá.

Pero era necesario para los jóvenes y la gente que no vivió ese momento de la historia. Esta película ha provocado dos fenómenos de los que me siento orgulloso. Primero, mientras se hable de Gatica se va a hablar de Leonardo Favio. De Gatica boxeador. Y estoy seguro que de Gatica se hablará mucho tiempo. Cada vez que se toque el cine y el deporte se va a hablar de Leonardo Favio. Y el otro, el haber logrado que gente que está a 180 grados de lo que uno piensa, se haya emocionado y conmovido con la historia. Como Mariano Grondona y tantos otros. Mostrarles que nuestra gente no está agazapada y que no maquina, sino que piensa. Para mí eso es importantísimo y didáctico. Y demostrarles que un peronista puede leer a Borges, puede hacer Guevara, si es grande. Quiero decir, si es un verdadero peronista. En este momento era necesario mostrar aquella época que vivió Gatica. Y en este momento es necesario y hermoso poder filmar la vida de Guevara a partir de la mirada de un hombre peronista. El envión lo da una frase de Guevara: “endurecerse pero sin perder la ternura”. A partir de ahí podemos dialogar todos.

¿Esto sería una modificación del proyecto sobre Severino Di Giovanni? Lo digo porque pareciera



haber una especie de vínculo en tu visión del anarquista y de la vida del Che. Aquel proyecto vos lo ibas a llamar “con todo el amor de Severino”.

Pero fijáte vos que es muy, muy distinto. Es tan diferente la historia. Es otro paisaje. Guevara está en las habitaciones de los adolescentes que no saben ni quién fue, pero que desde esa mirada y esa foto les está comunicando algo: se pueden sentir acolchados y saben que pueden dormir tranquilos con ese espíritu rondándolos. Además, Guevara es uno de los exponentes más bellos que ha tenido este siglo, de la ternura, de la solidaridad y de la entrega total. No hay acto de amor más sublime que dar la vida por un amigo. No el hecho de su muerte: dar las veinticuatro horas de tu vida al servicio del amigo, de la comunidad, del prójimo. Entonces, yo puedo estar en disidencia con la metodología que él hubiera empleado una vez arriba del poder. Pero, no llegamos a beligerar por eso, porque eso no pasó. Me hubiera quedado grande hablar con él, aunque yo hubiera tenido razón. Yo no puedo desconocer su lucha y su grandeza. Y que hoy eso es útil. Cuando dicen por ahí que murieron los ideales. ¡Patrañas! ¡Boludeces! ¿Cómo que murieron? ¡Están todos locos! Los ideales están vivos y más vivos que nunca. Si no, no estarían ustedes acá y no existiría la revista.

¿Va a ser un nuevo Cristo? Decimos por la iconografía de sus últimas fotos que lo emparentan de algún modo.

No, no. Va a ser Guevara. Pero está emparentado. No, no hay que tener miedo a decirlo, yo creo que sí.

Claro, vos siempre estás contando la historia de la Pasión.

Yo pienso que sí. Y tal vez la concluya ahí. No es la propuesta final.

La muerte de Gatica arrastrándose parece una agonía interminable, un vía crucis sin solidaridad.

Pero está la solidaridad de su igual, de su amigo... los humildes nunca te traicionan.

Nos referíamos a los autos.

Es cierto. Pero si yo cuento cómo fue realmente es más terrible. Más patética. A él un auto lo levantó y lo hicieron bajar a las tres cuerdas porque le manchaba el tapizado. Finalmente, lo levantó una parejita con un jeep. ¿Para qué vamos a mostrar eso que hubiera ensuciado la película y no merece que se lo recuerde?

Sabemos que dejaste mucho metraje afuera. Casi dos horas. ¿Eso fue para evitar problemas de exhibición, o por otros motivos?

No, no, por razones más; de narrativa. Por mucho que le quiera agregar, la película tiene su ritmo, su tiempo. Tiene la duración que tiene que tener. La misma película te lo va pidiendo. Más si te rodeás de gente sensible, atenta como Rodolfo Mórtola, el director de arte, que te señala un momento tedioso y te dice que es mejor cortarlo. Tenés que saber escuchar. Porque si no te empacás. Y entonces todo lo que hacés está bien y todo el mundo te aplaude y sos un necio. Y al final tenés que pagar las consecuencias.

¿Alguna vez te empacaste?

No. El que es boludo es boludo siempre (risas).

Cuando hablabas de la religiosidad en tu cine, nos acordamos de esa escena de la pelea en que usás unos salmos en latín, y los dos boxeadores aparecen en cada esquina con el agua que les chorrea el rostro casi como un bautismo, o con los protectores bucales entregados como hostias. Todo eso remarcado por la utilización de la banda sonora y por el ralenti.

Sí; no son salmos los que se escuchan. Es la misa. El Cordero



Pascual que lava todos los pecados del mundo...

Habíamos escuchado que te hicieron llegar un cassette con canto gregoriano y cuando lo escuchaste, ahí nomás quisiste incluirlo en la escena.

Posiblemente. Pero yo siempre escucho canto gregoriano. Me gusta. Me hace bien.

¿Qué te parece *El toro salvaje* de Scorsese?

Un desastre. Calamitoso. Sinceramente creo que los que se engancharon con esa película están equivocados. No la han sabido ver. Como lenguaje cinematográfico no tiene ningún aporte nuevo. Si vos tenés que valorar al *Toro salvaje* te digo qué análisis haría yo. Si tengo a un actor como De Niro, de ese nivel actoral, le explico la secuencia, por ejemplo, del televisor cuando se va a buscar al hermano, cuando se pelean, todo eso. Pongo la cámara acá (gráfica) y le digo a De Niro tenés que hacer esto, esto. Y tenés semejante nivel actoral, al que muy rara vez podés manejar. No sé hasta qué punto Scorsese lo dirige. Hay un lenguaje teatral permanente, eso sí, muy bien logrado. Los combates son horrosos. No hay uno solo donde se toquen esos boxeadores. Las manos pasan a cinco centímetros de la cara. Es el sonido lo que te pega. Si vos me hablás de Orson Welles, yo me inclino. Si me hablás de Fellini, de Bresson, de Coppola, hago lo mismo, salvo *El padrino III*, ésa ya no. Ellos sí emplean lenguaje cinematográfico. Pero Scorsese, a mí no me mueve un pelo. Creo que está ensalzado por la crítica. Está bien; son opiniones. Cada uno vuela hasta donde le dan sus alas. Pero con ese mismo criterio tengo que decirte que para mí es un bluff. Como Almodóvar, que lo pusieron como la última coca-cola en el desierto. Y para mí es calamitoso. Porque si ese tipo es genial, ¿qué le dejás a Bardem, a Ferreri, a Camus, el de *Los santos inocentes*? Creo que en los últimos tiempos se reparten los halagos a manotazo de loco. Sin un análisis profundo. No me gusta hablar de mis colegas. No me gusta. Pero frente a estas cosas quedo perplejo. Porque, por ejemplo, veo una película como *Vestida de azul* (Antonio Giménez Rico, España, 1983) y digo qué maravilla, qué documental, qué percepción de la vida, qué ternura tiene ese tipo. Qué grandeza. Pero este otro chico Almodóvar, sobre todo en *Matador*... Yo no sé. Cualquier pibe estudiante de cine te hace ese cine...

Sabemos que te gusta mucho Berlanga.

Algunas cosas de Berlanga. Mirá, a mí me gustan obras determinadas. Te puedo nombrar *Bienvenido Mr. Marshall*, *El verdugo*, *El cochecito* y *El pisito* de Ferreri, la de Camus, ya te dije *Los santos inocentes*, que me conmovió y donde además te das cuenta de que detrás está la mano de un verdadero director cinematográfico.

¿Qué te gusta de Bresson?

Las dos que vi. *El carterista* y *Un condenado a muerte se escapa*. Pero no me gustó que hiciera *El carterista*. Eso es

conocer muy poco el mundo de la delincuencia. Creo que no hay tipo más bajo dentro del rango de la delincuencia que un carterista. Es un tipo despreciable porque le roba a los humildes. Se sube a un colectivo y le saca la billetera a un tipo que acaba de cobrar. Se tiene que suicidar el tipo.

Vos no filmarías eso.

No. Jamás.

¿De dónde sacás esos planos tan largos que aparecen en casi todas tus películas? Como el de la cantina en *Gatica*...

No sé, son mis tiempos. No te sabría decir, qué sé yo...

¿Y cómo hacés para que los actores te rindan tanto? Incluso algunos profesionales que vos ves en otras películas argentinas y mejor ni hablar...

El actor en cine es siempre una víctima del director. Está desguarnecido. Está a merced del director. No se lo puede culpar al actor. Pero del olmo no se sacan peras. Cuando vos tenés un buen instrumento, tenés la obligación de sacarle buen sonido. Si no es imposible. No sale. Yo primero busco el rostro, después charlo con el actor y si ahí me doy cuenta de que el actor tiene un rostro expresivo, viene la otra etapa. Hay que ver si ese rostro responde a la luz y a la cámara. Porque hay rostros maravillosos pero que vos los fotografiás y no expresan. Y no sabés por qué. Además el actor te tiene que entender. Porque lo primero que te dice un actor es que quiere estudiar el personaje. Y yo le digo: "No, olvidate de eso. Leé el libro. Charlamos, yo te cuento. Y después no quiero que interpretes el personaje, sino que me interpretes a mí. Porque yo tengo todo dentro mío. Porque si yo te filmo la última escena el primer día de filmación, por más que hayas leído el libro vos no sabés cómo yo voy a llegar a esa escena. Por algo te estoy marcando una cierta forma de respirar, que tragués saliva en un momento determinado. Yo ya me empapé de todo lo anterior". Es muy difícil que el actor pueda captar esa totalidad que tengo dentro mío.

Entonces hay un enorme trabajo tuyo encima de ese actor, porque hasta le marcás cuándo tiene que tragar saliva.

Yo no ensayo. Voy con él plano a plano. Y por ahí tenés algunos planos en que la marcación de un gesto, una boca entreabierta que traga saliva, te llena la escena de un dramatismo muy importante. Y a lo mejor al actor no se le ocurrió o está preocupado porque no quiere hacerte perder tiempo o metraje. Y vos tenés que tranquilizarlo, decirle que se olvide de eso. Marcarlo: ahora entreabrí los labios así, tragá saliva. Y eso, después en la pantalla te transmite una sensación de angustia inconmensurable. Por ahí otros métodos no resultan. Al menos en mi caso.

Has hecho rendir a algunos actores con carreras profesionales de manera superlativa.

Es que tenían cualidades. No fue porque sí. Rendís si sos sensible, si te entregás. Porque el cine es eso para el actor. Estar a merced del director.

Te digo un nombre: Graciela Borges en *El dependiente*. Creemos que nunca ha actuado mejor.

Estuvo muy, muy bien en *El dependiente*. Es que es una estupenda actriz de cine Graciela. Hay que saberla usar. Si vos usás un Stradivarius para una cumbia, no le echés la culpa al Stradivarius.

¿Es verdad que habías pensado en Palito Ortega para el Aniceto?

Sí, porque era una figura muy popular. Y yo quería que la gente fuera al cine.

Palito no es precisamente un rostro muy expresivo.

Yo no necesitaba un tipo muy expresivo. El Aniceto tenía dos,

tres gestos, nada más. Son los que marqué a Luppi que se quedó con algunos (risas).

¿Cómo ves tus películas anteriores?

Con la ternura que se puede mirar a un hijo. Corregiría infinidad de cosas, hasta de esta última. Pero ya fueron. Me alegra haberlas hecho. Pero no busco ninguna otra información. Las miro nada más. La que miro con más cariño porque se portaron muy mal con ella es *Soñar, soñar*. Pero también estoy orgulloso de la suerte que tuvo. Una suerte parecida a la mía. Por el momento histórico que se vivía. Creo que tuvo la suerte que ella se buscó. Nació en ese momento determinado y si hubiera andado de otro modo, yo tendría que interrogarme.

Hablás como si fuera una persona.

Y es que lo es. Pasó a ser uno de los tantos desaparecidos. Ahí descubrieron, como suelen decir, que yo era un director analfabeto.

Siempre nos impresionó tu manera de componer el cuadro, sobre todo en los quince primeros minutos de *El dependiente*. La gente que nunca la había visto, los jóvenes estudiantes de cine, por ejemplo, se quedan sorprendidos del modo en que filmás ese patio. Cuando movés la cámara hacia atrás para que entre Nora Cullen.

...Y no me rompa el cuadro de forma desarmoniosa. Porque el cine es eso. Armonía, belleza, equilibrio. No sé decirlo de otra manera. Todo te tiene que estar contando una historia. Cada ángulo, cada rincón.

¿Nazareno también te parece una película equilibrada?

Sí, te diría más bien desbordada. Con un grave problema. En esa época no teníamos acá los elementos técnicos para trucas y todo ese tipo de cosas, que son muy precarias ahí. Te estoy hablando de hace 17 años atrás más o menos. Se voló hasta donde se pudo. Pero me encanta como narración. Además Marina Magalí está muy bien (risas).

Se nota, le dedicás una misma toma cinco o seis veces...

Y bue, es la etapa de director pajero (carcajadas).

Es una de las películas más gritadas, bien gritadas, del cine argentino...

Es que es radioteatro. Además se llama así, *Nazareno Cruz y el lobo, las palomas y los gritos*. También había palomas.

¿Cómo es la mecánica de laburo con tu hermano Zuhair Jury en la elaboración de los libros?

Más que nada, charlamos. De pronto, él me trae borradores y ahí empezamos a redondear. Pero la charla es lo más importante.

¿Trabajás el guión con story board?

No, pero me gustaría. Para *Gatica* se hicieron algunos dibujitos, pero no anduvo.

¿Cuando llegás al set tenés toda la película en la cabeza?

Absolutamente toda. Rara vez consulto el libro. Lo que pasa es que cuando yo me meto en la película, ya el libro lo tengo adentro mío. Veo la película plano por plano. Pero a mí me ayuda mucho Dios, aunque te parezca mentira. Hasta en los accidentes. Mirá, quería filmar el plano en que aparece Perón solo con una larga toma que empezaba allá arriba, desde una grúa, hasta ir a la platea. Y la grúa se cae. Y lo tengo que resolver de otra manera, con un travelling lateral. Filmado de la otra manera ese plano no hubiera tenido nunca la belleza y fuerza que tiene el que se filmó. Las circunstancias también van haciendo a la película. Tenés que adaptarte al lugar. La escena de la Misión Inglesa la íbamos

a filmar donde se filmó el Babilonia. Y no se pudo. Y fuimos y encontramos un lugar mil veces mejor. Eso me ha ocurrido en todo mi cine. De verdad, algo hay que te ayuda, los muertos queridos, no sé. Pero algo hay, porque yo lo escribo y después lo que se escribe, existe. Las locaciones, los lugares. Cuántas veces venían y me decían: Leonardo tenemos que empezar la película, cuándo vamos a ir a buscar los decorados, los lugares. Y se angustiaban y decían este loco está ahí encerrado y todavía no eligió dónde va a filmar. Y yo les decía, tranquilos, no se calienten. Un día, cuando me sentí mejor, realmente bien, salí y encontré los lugares. Porque todo estaba. Cuando vos lo escribís y conocés realmente lo que escribís, todo está. Los rostros que vos soñaste. Todo. Ahora, cuando vos tocás de oído entonces no, no anda la cosa. ¿Vos te creés que a mí me angustiaba encontrar el actor que tuviera el rostro de Perón? Yo sabía que estaba. Y seguía trabajando. Sabía que era un desafío. Un día acá aparece un tipo con barba y rulos, para ver si había algún trabajo para él en *Gatica*. Y yo le dije, no, mirá no tengo nada con tu tipo, lamentablemente. Y se fue. Pero a mí, me hacía acordar a alguien, no sabía a quién. Y de pronto cuando se va, viendo los gestos, me doy cuenta, y digo: ¡es Perón! Entonces salgo a la ventana y como no me acordaba su nombre le grito: ¡señor actor!, ¡señor actor! Y el tipo vino corriendo. Le digo: perdonáme que no me acordaba tu nombre. Y él me dice: y yo escuché señor actor y supuse que era por mí. Entonces, veníte mañana, le digo, peinado a la gomina y teñido de negro. Y además tenés que afeitarte la barba. Y me dice: eh, la barba... Afeitáte la barba porque vos sos Perón. Cuando volvió al día siguiente casi nos caemos de culo. Porque el actor, que se llama Armando Capó, era Perón y no lo sabía. Yo lo había notado en la sonrisa y en los movimientos. Porque Perón era un tipo armonioso en sus gestos, didáctico. No era un grandote torpón. Y ese tipo era igual. Hay un único detalle. Perón tenía mucho pelo y era pelopincho. Acá, a los costados, siempre le salía como carpincho cuando se peinaba a la gomina. Y Capó no tiene tanto pelo ahí. Pero eso nada más. El resto es igual. Y mirá que yo estuve muchas veces con el General. Con esto te digo que nunca busqué un rostro. Vienen a mí. Como Nieva, que ya estaba en ese sueño de hacer *Gatica*. Pero yo cuando lo vi por primera vez dije que no me parecía. Y después, sí.

Generalmente cuando aparecen Perón y Evita vos jugás un efecto con la luz, retaceás un poco...

Por supuesto. Tenía que tener un gran cuidado con la luz, con el plano, con la lente, con todo lo que usás. Porque si no, pasás de Perón a la parodia. Hay un plano de Perón y Evita, que yo cada vez que lo veo me doy cuenta de que cuando Evita está de frente todavía no es Evita. Cuando se pone de perfil, sí es Evita. Es un problema de luz, ahí. Con el nerviosismo, el quilombo de gente, no se logró que fuera



ideal. Tal vez la cámara, un pelito más arriba, una luz desde algún lado... pero es un detalle. Nada.

¿Te fue doloroso filmar la decadencia de Gatica, lo de "buenas noches, buen provecho", por ejemplo?

La primera vez, sí. Hubo como un vuelquito acá (hace un gesto a la altura del corazón). Y también le ocurrió a Nieva. Porque eso se filmó en plano exterior, pero antes estuvimos viendo el plano interior. Y te daba como una cosa, ¿me entendés?

Otra cosa es que trabajás al mango la banda de sonido. No me refiero solamente a la música. Toda la banda suena muy cuidada. Muy creativa. Inclusive los arreglos tangueros, en el tema de Mores, suenan muy parecidos a la música de Moreira. Por lo enfático.

¿Fue deliberado?

Ahí trabajó muy bien el músico, un pibe, Iván Wyszogrod. Lo mío es siempre operístico, radioteatral. Como la cortina musical famosa que presentaba a los radioteatros.

Tres veces congelás la imagen; una es fundamental y muestra a Gatica gritando tres veces "¡Viva Perón!". Por radio decía que Gatica, el Mono es una película peronista que no necesita transmitirnos un discurso político, ¿cómo salió esto?

Es verdad, pero brotó naturalmente, en forma espontánea. Yo estoy muy lejos del discurso político.

Algunos personajes de tus películas terminan de pie, como Moreira, Nazareno y Gatica. Esto tiene relación con el paso del tiempo en tus películas. En Gatica contás la historia rápidamente con documentales, ficción dentro de un falso documental, entretítulos y peleas. En oposición, dejás cinco minutos al final para que nos emociones con Gatica sangrando y las banderas atrás de él. Moreira y Gatica pertenecen, según como los mostrás, a la mitología popular.

Es así. Uno se emociona al ver a Gatica tirando besitos, yo mismo me emociono al verlo tirando besitos.

¿Por qué tantas puteadas en Gatica?

No se trataba de la Corte de los Lores. Al Ruso lo manda hasta las pelotas cuando es chico. Además, éste sabía que era un hijo de puta. "Si me cagás, te, te, te mato." ¿De qué otra manera lo iba a decir? Cuando lo denuncia, le dice: "Mono y la puta que te parió". Lo mismo cuando no tira la toalla. El Mono es un hijo de puta. Es un atorrante, oportunista, de reflejos rápidos. Yo no creo que haya una sola vulgaridad en la película, además somos así y es la época. El medio en el cual Gatica deambula es así. Eso es así. Cuando le toca el culo a la copera, la reputa que te parió. Si son así. Era su lenguaje, todo era así.

Aparte, en esa mano estábamos todos...

(Risas.) Claro, a mí me lo dijeron. Todos la querían tocar. Cuando putea al gordo, desde la primera aparición, todos le queremos encajar una piña. ¿No es mundial? Todos tenemos ganas de darle el "bife". Cuando Gatica va hacia él, ¿no decimos "acá lo sirve"? Eso es histórico, pero no se lo dijo a él... Gatica era así. Les cuento una anécdota real que el otro día se la escuché a Antonio Carrizo. Estaba charlando con Juan Duarte, y se le acerca un tipo al que él le tenía mucha bronca. Gatica estaba con otra persona al lado, pero no me acuerdo quién era. Gatica tenía las manos en los bolsillos. El tipo se le acerca, lo saluda a Juan Duarte y le estira la mano a Gatica para saludarlo. El Mono, siempre con las manos en los bolsillos, lo mira al que tiene al lado y le dice: "dale la mano vos". ¿No es mundial? ¿No es un genio? ¡Hay que ser muy rápido para hacer eso! Era genial Gatica, era de una rapidez de puta madre que lo parió.

Además, está la particular relación entre Gatica y su madre...

Eso era real. Lo cagaba a bifes. Le tenía miedo al cuñado. Aunque parezca increíble, él, cuando iba a pelear, preguntaba cuántos años tenía el contrario. Tenía el complejo y preguntaba la edad por miedo a que lo cagaran a trompadas. Era un niño...

No es el único niño de tu filmografía.

Todos son niños.

¿Sos consciente de que sos el único director argentino que no se avergüenza de lo argentino?

Creo que lo muestro de una manera distinta. No es que los otros se avergüencen... No sé qué pensar.

Pero vos no tenés pudor en mostrarlo...

Soy lo que soy. Yo respiré el aire de acá, están mis muertos, yo amo esto.

Sos el único en el cine argentino de hoy que no tiene miedo de mostrar la bandera, el tango. Ahora aparecieron tangos por todos lados en el cine desde el triunfo en Europa. Lo tuyo no es impostado y ya de por sí terminabas *El dependiente* con un tango tocado por la bandita... Además, filmás a la orquesta de costado en Gatica...

Para que se vean los bandoneones, tipo pintura.

¿Cómo viviste la filmación?

Sufrí mucho. En esa etapa, que recién estoy superando, estaba en un agudo estado depresivo. Agudísimo, de nivel 94. Durante todo el rodaje. Por ejemplo, una toma de las multitudes: yo veía que estaba bien, pero dudaba siempre. Yo llegué a filmar 14 tomas de esos travellings de las multitudes del miedo porque saliera mal. Por eso hay que tener mucho cuidado cuando uno dirige cine. Estar con un estado de equilibrio total y muy bien físicamente. Caso contrario, hacés cagadas y tirás mucha guita. Pero sufrí muchas depresiones, por eso la película se extendió tanto. Todo lo veía mal. Terapéuticamente, tampoco me hizo bien. No la pude gozar, nunca la gocé. Suelo decir que siempre que filmo, lo hago para la alegría, llegar al set, poner la música y después comer asado, tomar mate. Es todo alegre. Esta película era todo gris, gris, siempre gris. Porque yo estaba muy enfermo. Mandé a pedirme muletas y me decía "debo estar muy jodido". Pero era todo del mate. Un costo elevadísimo. Se muere Anastasio que era mi amigo, se muere Ema Gatica, el crédito otorgado. Una manguera aparecía y los dólares se iban. Y no terminaba, y me decía ¿Dios mío, qué es esto? Gatica fue muy jodido. No apta para cardíacos. Enfrentarte con esa cantidad de extras... pero eso es lo que más fácil salió. Fue lo más simple, filmar las multitudes y las peleas. Se complicaron las cosas simples, las cosas chiquititas. Vos decías cámara acá, ordenabas que treinta tipos movieran los brazos y todo salía rápidamente. Todo lo naturalista tardó demasiado. Las escenas con multitudes fueron filmadas al comienzo pero después nos empezamos a caer. Ahí vino la picada. Filmaba cosas al pedo. Mórtola me decía "esto no va ir". Por ejemplo, Gatica en la quinta presidencial. Mórtola decía esto no va y para mí era lindo, bonito. Y después tenía razón.

¿Y ahora cómo estás?

Ahora estoy bien. ■

Entrevista de Gustavo J. Castagna, Roberto Pagés y Alejandro Ricagno. Colado: Horacio Bernades.

Fotos entrevista: Nicolás Trovato.

Fotos de filmación: Juan Carlos Villarreal.

¿Qué?

por Horacio Bernades

¿Que todas las peleas de Gatica se parecen demasiado entre sí, y eso atenta contra la progresión dramática? Tal vez, pero ¿qué me cuenta de cómo está narrado el combate contra Ike Williams, a puro fuera de cuadro —ese espacio que en el cine argentino parece no existir—? ¿Que cada escena pesa más que el encadenamiento de escena a escena? Mire que el cine no sólo se narra por la imagen, sino también —aunque la mayoría de los realizadores contemporáneos parezca ignorarlo— por el sonido, y ¿usted oyó Gatica? ¿Se dio cuenta de cómo usa Favio ese otro espacio-off que es la banda de sonido? ¿Cuántos cineastas en actividad, además de Godard, Berlanga y Skolimowski, puede nombrar, que le saquen el jugo hasta tal punto al espacio auditivo? ¿Que Gatica es fría y carente de emoción? Ah, no, un momentito, que si el plano-secuencia de apertura, con la grúa abriéndose paso, majestuosa, entre la masa inmigratoria; si el otro largo plano-secuencia (¡ah, los planos-secuencia de Favio!) del final, frente a la puerta de la cantina, pura desolación como el Aniceto, no lo emocionan, es que anda usted con el termómetro averiado y torcida la brújula de las emociones. ¿Que la puesta le parece teatral? ¿Favio teatral? Dejémonos de embromar, que más allá de un puñadito de colegas —se los nombro si quiere: Aristarain, Hugo Santiago, Eduardo De Gregorio, Sorín tal vez— Leonardo Favio es el único cineasta argentino en actividad que merece ese nombre. Si el hombre es pura imaginación visual, si es uno de los pocos que se ha tomado el trabajo de ver cine, hablar de cine, mamar cine, hasta reventar de cine. ¿O me va a decir que contar el golpe del 55 con un único, breve travelling; pintar un país y una época con la bruma, el sudor y el bullicio de un piringundín de mala muerte; santificar a un personaje sirviéndose del solo recurso de un recorte lumínico que lo separa del fondo y lo aureola; fijar, finalmente, a su niño solo Gatica en el estadio del mito, sosteniendo el plano durante una eternidad mientras aquél flota suspendido entre un mar de banderas; si todo eso no es cine —gran cine— entonces ¿qué? ■

La pasión según San Leonardo

por Alejandro Ricagno

Veinte años ya desde el estreno de *Moreira*. Recuerdos infantiles de un cine de barrio en Quilmes. Público de otro tiempo; yo era *un otro*, con 11 años y una avidez sólo comparable a tantos desconocimientos, en medio de una sala llena que puteaba a Chirino cuando mataba a Moreira. Toda esa escena vuelve desde el álbum familiar. Yo vuelvo a ser un chico viendo *Gatica*, con menos inocencia, pero con la misma avidez. Se me importa un pepino que para mí el peronismo no pueda ser el sueño faviano. Pero entro en su film como en un sitio que reconozco, como en un sueño que también es mío. Entro en su film y comulgo. Entro en su profunda y real religiosidad. Entro en su emoción como un niño, otra vez. Y yo, el nómada, siento nacer un sentimiento de pertenencia. Hace unos años escribí: “Amo los seres que la noche exhala/ con su vértigo y narcótico/ (...) A veces durmiendo en sus fronteras/ yo sueño una patria/ Y entonces sus sombras me besan”. Algo así podría decir sobre “el Monito” de Favio. Sobre cualquiera de sus héroes. Algo parecido a aquello de “Poesía necesaria como el pan de cada día”. Y agradecerla mientras espero ansioso como un chico otra vez la pasión del Che. ■

¡Actores!

Favio confirma su don especial en la dirección de actores. Pasaron los expertos, los inexpertos, los malos y los peores. Favio, como ocurre siempre, los exprimió al mango y los sacó actores de cine. Lejos del naturalismo y distanciados de la categoría de estrellas. En *Gatica, el Mono* es Edgardo Nieva y *el Ruso* es Horacio Taicher. Escuchar a Nieva, ver su rostro y detenerse en sus movimientos, más allá de la transformación previa, produce un encantamiento que se desvía hacia la imagen imborrable. Observar a Taicher y compartir su mirada cuando descubre al amigo orinándose encima, provoca el encuentro con un intérprete ajeno a la televisión y a pesar de la televisión. “¿Y vos sabés quién soy yo?”, le pregunta Nora-Virginia Innocenti al Mono. “¡Me rompiste los elefantitos!”, le reclama Ema-Cristina Child al Mono furioso. Favio y los personajes femeninos, como *la señorita Plasini, la Francisca, la Lucía y la Lechiguana*. Favio y los personajes masculinos, como *el Aniceto, Polín, el señor Fernández, Moreira* y los marginales de todas sus películas. Los actores de Favio, siempre notables. “¿Me querés?”, suplica el Mono más de una vez. Queremos a los actores de *Gatica*. A todos. ■ G. J. C.

El cine total

por Gustavo J. Castagna

Es un placer ver *Gatica, el Mono*. Y el placer crece con las nuevas visiones de la película. Favio juega al todo o nada, elige el exceso y la desmesura y renueva sus ganas de volver a filmar. Como los grandes artistas, no le tiene miedo al ridículo y, como los grandes maestros, tampoco se interesa por la elección anecdótica, siempre limitada por la superficie biográfica. *Gatica* se disfruta en su totalidad, desde el mismo comienzo, por la invasión del artificio y la sopa calentita, hasta los últimos cinco minutos donde quedamos rendidos ante el mito sangrando y tirando besos para que nos emocione más de una vez. *Gatica* está filmada desde el corazón y la cabeza de Favio, con escenas simétricas, travellings interminables pero narrativos, rings flotantes, sangre, sudor, puteadas, lágrimas, mambos, bautismos, casamientos, noches de joda, amistades, perros, coperas, peleas, documentales de la época, documentales ficcionales, agonías, banderas, gritos, leoneras y alegrías, una desbordante alegría que se expande en cada uno de los planos. *Gatica* es cine político, pero más que nada es buen cine político porque está alejado del discurso de barricada y el panfleto descartable. Las manos de Perón-Capó sirven más que el material inédito de la quinta presidencial. Evita-Cenci tiene mucha más fuerza en el último monosílabo y en el discurso de despedida que en un balcón presidencial. Imágenes, puras imágenes que nos transmiten una idea desde la potencia visual que ofrece el cine. Frases imborrables ya incorporadas al verbo cotidiano (“para hablar con Gatica hay que pedir audiencia”, “a mí se me va a respetar”) y secuencias resueltas por un Favio iluminado (pelea *Gatica-Williams*, el inminente desenlace en la puerta de la cantina, la agonía del Mono, los entretítulos de las peleas acompañando el casamiento). *Gatica* es una película distinta, opositora, fervorosa y necesaria para el cine argentino y para cualquier cine. Favio gana por knockout desde el primer round, es decir, desde la primera toma. Es verdad, *Gatica* está hecha desde el alma. ■

Anuncie en *El Amante*

Llámenos al 322-7518

de 14 a 19 hs.

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

VIDEO REPORTER

La actualidad del video por radio
Domingo de 14 a 15 hs.

RADIO CULTURA • FM 97.9 MHz

CORO SYRINX

Syrinx, conjunto vocal de cámara, incorpora una contraalto, un tenor y un bajo con técnica vocal para hacer repertorio del siglo XX (Ravel, Debussy, Kodali)

Los interesados llamar al 71-6562

¡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 profesionales.

VIDEO PRIVADO

Conducen: *Norberto Sciscioli - Coco Acevedo*

Participación especial: *Graciela Klix*

Colabora: *Eduardo Graillat*

Ahora también **CABLEVISION** Canal 15, jueves 17 hs.

Nos acompañan: Transeuropa Video / Transmundo Home Video

Tauro Video / El Toboso-Restaurante
Cinetécnica Video Profesional / Video Business / Video Coleccion /
El gallo restaurante / Secretaría de Programación

para prevención de la drogadicción y lucha contra el narcotráfico

ASOCIADOS en medios de comunicación

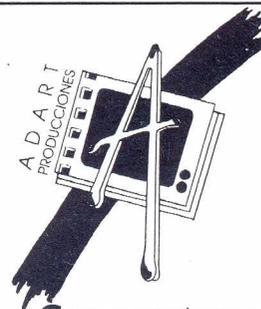
Ayacucho 467 - 6º P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. Prov. 953-3948



**No la mires de afuera.
Hacé tu película.**

**Producción y post-producción
Multiformato. Proyecciones.
Equipos de exteriores.**

Combinando: Super VHS-Profesional - HI-8
3/4" Low-Band/High-Band SP
Betacam SP
Todo con Time Code
En Pal o NTSC



Con nosotros podés!

Suipacha 831 1º A
Tel./ Fax 311-3793 Radio Llamada 311-0056
315-2171 Código 17470

Videocadernos

"El poder de la palabra sobre video, TV e imagen electrónica."

Una publicación de Nueva Librería.

En venta en la redacción de *El Amante*

Taller de escritura "Los viajeros"

a cargo de **Rodrigo Tarruella**

Poesía • Narrativa • Periodismo
Guiones y otras yerbas

Inscripción e informes: CASAL DE CATALUNYA
Chacabuco 863 • 304-4141 / 26-8359

¿Quién mató a Harry?

Para enterarse escuche **Después de hora.**

- Diana Segovia
- Leonardo Martinelli
- Judith Santillán
- Gabriel Costoya

Viernes 22 hs. • Alfa 106.9

Videos
C y M

LARREA 1259
84 84 88

**EL AMANTE
CINE**

ofrece a
instituciones y
cineclubes del
interior
conferencias y
ciclos de video

322-7518
de 14 a 20

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.

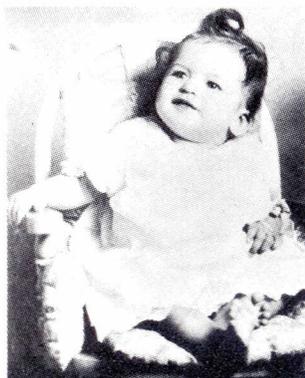


19-175

Nada nuevo sobre Marilyn

por José Luis Garci

Dicen que el Campeonato Mundial de Cinefilos, celebrado en Madagascar en 1991, se declaró desierto por la ausencia de José Luis Garci, ante quien sus colegas afirmaron no poder competir. Fruto de esa pasión es Morir de cine (Nickel Odeon dos, 1993) que acaba de ser reeditado en España. Por gentileza del autor, publicamos el capítulo dedicado a Marilyn Monroe, en el que, a pesar del título, si hay algo nuevo para decir sobre la mujer más manoseada por los periodistas a lo largo de cuatro décadas.



El primer encuentro de verdad que yo tuve con Marilyn Monroe, la primera vez que la vi despacio, con detenimiento, casi saboreándola, fue ante un cartel a todo color que ocupaba media fachada de un cine de mi barrio. Yo estaba entonces en eso que se llamaba la edad del desarrollo —o del estirón—, estudiaba tercero de bachiller y mayo

había brotado con fuerza. Desde por la mañana muy temprano, cuando íbamos al colegio, las calles olían a verano, o lo que era igual, a vacaciones. El único problema era que en el estómago tenías ya metidos los nervios de los exámenes finales. Un solo día, Instituto Cardenal Cisneros, diez asignaturas en jornada de mañana y tarde, ejercicios escritos y orales, según, intermedio para bocadillo de calamares y caña de cerveza en cualquier bar de Noviciado, y hala, a jugarle el curso. Exámenes, ay, tan absurdos, que no evaluaban nada, a los que acudíamos llenos de chuletas y, desde luego, cargados con las dos plumas de rigor (la nuestra, una Junior 21, y la gorda de papá, esa casi joya Montblanc o Sheaffer), no fuera a ser que, horror, se nos acabara la tinta a mitad de la traducción de latín. Ah, y con el traje de los domingos, a pesar del calor, incluida la discreta corbata finita con nudo "windsor" (que nosotros llamábamos "wilson"). Había que dar una buena impresión ante el tribunal. Eso entonces se miraba mucho. Y, bueno, ésa era la cosa. La gran cosa de los exámenes mediados los cincuenta.

"Ahora es cuando hay que estudiar más", nos decían a todas horas en el colegio, en casa, en cualquier parte. "Ya pronto te examinarás, ¿no?", te preguntaba Manolo cuando ibas a su bodega a por el vino, la gaseosa y la media barra de hielo para la fresquera. "Sí, el mes que viene", contestabas sonriente y preocupado a la vez. "Pues venga, duro, aprieta fuerte, que ya es el último esfuerzo". Pero apretábamos poco. El cielo era muy azul al salir de clase, anochecía cada vez más tarde y se notaba como un aire de fiesta en la ciudad. Los hombres empezaban a usar zapatos blancos, las mujeres iban con trajes escotados, todo el mundo parecía más alegre en la cola de autobús, mirando escaparates o sentados en las terrazas de los kioscos —horchata, agua de cebada, limón natural— recién

instalados en los bulevares de Ibiza y Sáinz de Baranda. Todo esto nos producía a los chicos una indefinible sensación de alegría. Se acercaba el verano. Además, también habían abierto Sienna, la heladería italiana de Narváez, donde vendían helados de sabores, hasta entonces, desconocidos: turrón, pistacho, frambuesa..., y, en fin, que era maravilloso jugar en el barrio. Habíamos dejado ya atrás la época del tacón, de las bolas, del peón —adiós, hasta el año que viene—, y ahora nos entregábamos a las chapas en la modalidad vuelta ciclista. Aquella tarde, yo era Langarica, Fontalba hacía de Louison Bobet y Carlos Ureña de Coppi. Los Dolomitas era un tremendo conjunto de nudos de un árbol muy grande que había justo en la esquina de Ibiza con Lope de Rueda. Yo iba vestido con un pantalón corto azul que tenía gomas elásticas en la cintura y con una camisa —las llamaban mambos— que reproducía viñetas de tebeos. Mi pulida y ligerísima chapa "Cinzano/Langarica" se estaba portando (una, buena; dos, pica; tres, buena), y en la próxima tirada, seguro, iba a coronar en solitario el Gran San Bernardo. Me levanté para dejar sitio a la Martini Rossi de "Ureña/Coppi" y... entonces la vi. Ocupaba prácticamente todo el mural que anunciaba las películas de la próxima semana: "Marilyn Monroe en *Niágara. Color*". Debajo, en letras mucho más pequeñas: *Pacto tenebroso* con Claudette Colbert, Robert Cumming, Don Ameche.

De común acuerdo, Ureña, Fontalba y yo suspendimos el giro, cruzamos la calle y nos plantamos ante el cartel. Marilyn nos miraba sonriente, medio tumbada sobre una especie de valla de piedra, la espalda recostada en una columna; tras ella, el agua de las cataratas se precipitaba de forma tremenda. Llevaba un vestido rojo con mucho escote, muy ajustado, sobre todo en las caderas, con mangas cortas que ella había colocado casi a mitad del brazo para descubrir bien sus hombros. El pecho parecía querer salirse, y hubiera jurado que estaba tan duro como el cemento; lo tenía alto, grande, poderoso. Daban ganas de meter la mano por el canalillo y estrujarlo con fuerza. En el retrato no se apreciaba bien si tenía la piel color helado de vainilla, como luego supe que había dicho Truman Capote. Pero era un buen retrato. Se notaba que el cartelista era un tipo honrado que se había tomado su trabajo en serio.

Una de las manos de Marilyn estaba como subiéndose un poco el vestido, hasta la rodilla, dejando ver unas piernas largas y —como se decía entonces— perfectamente torneadas. Sus zapatos eran de verano, unas sandalias de

tacón alto con pulsera (o tirita de cuero) ajustando el tobillo. Era rubia, tenía la boca grande, las cejas algo arqueadas y los labios (entreabiertos) rojos. Por primera vez, sentí deseos de morder a una mujer. Estaba convencido de que Marilyn sabía a melocotón. Total, que la próxima semana íbamos a ver *Niágara*. ¡Bueno, bueno, bueno!... Habíamos tenido mucha suerte de que no fueran a ponerla en el Ibiza, donde la tabarra aquella del “no tolerada” apenas contaba. Si la hubieran echado en el Ayala, en el Alcántara o en el Salamanca, nada que hacer. En esos cines, y en el terrible Felipe II, eran implacables con lo del carnet de identidad. Aunque fueras con tus padres, aunque te bajaras bien los bombachos, aunque tuvieras algo de barba, como Ortiz, si no tenías los dieciséis años cumplidos, no pasabas. Por ejemplo, *Salomé*, en el Argel, nada, que nos quedamos con las ganas. Claro que lo de *Salomé* fue excepcional. Con esta película fueron tan duros porque se decía que a la Rita, por salir tan desnuda en lo de la danza de los siete velos, la había excomulgado Pío XII. Y eso que en España sólo se quitaba tres velos. Pero en Francia, según contaba Fontalba, que lo sabía por un tío suyo que trabajaba en la Renault, la Rita se quitaba todos los velos. “¿Todos, todos?”, le preguntábamos. “Sí, sí, todos, palabra”, contestaba Fontalba

con una seguridad pasmosa. “Pues no me lo creo”, decía siempre Abelló. “Que sí, te lo juro. Se le ve todo”, insistía Fontalba con su superioridad, como si lo hubiese visto él. “¡Joder!” respondíamos llenos de asombro. (Lo del carnet, las chicas lo llevaban mejor. Con que se pusieran medias y tacones ya tenían resuelto el tema. Una de nuestras pesadillas era que fueses con una chica al cine y te pidieran a ti el carnet.)

El caso es que allí seguíamos los tres, embobados ante la fachada del cine, mirando y mirando. “Es que está buenísima”, dijo Fontalba. “Sí”, contestó Ureña, y añadió: “pero, además, me gusta por otras cosas”. “¿Qué cosas?”, pregunté yo. “No sé, es que es distinta, no sé...” Y Ureña no supo qué decirnos. Tampoco ahora es fácil explicar por qué Marilyn Monroe ha gustado a millones de personas, por qué ha terminado por formar parte de la memoria sentimental de una generación, por qué algunos hemos tenido la sensación de haberla conocido profundamente, incluso en otras mujeres.



Los españoles —grandes y chicos— descubrimos a Marilyn en *Niágara*. Antes la habíamos visto con Groucho Marx en *Amor en conserva*, pero sólo un momentito. Nada más aparecía en una escena. Balanceando sus caderas de aquella manera inimitable, entraba en el despacho de Groucho (que interpretaba a un detective), y éste al verla decía: “¿Qué puedo hacer por usted?”. Antes de que Marilyn respondiera, Groucho miraba a la cámara (es decir, a nosotros) y susurraba: “¡Como si yo no lo supiera!”. Luego, volvía su rostro a la mujer y repetía: “¿Qué le ocurre?”. Marilyn contestaba: “Oiga, señor, protéjame, me sigue un hombre”. Algo que, tanto a Groucho como a

nosotros, nos parecía absolutamente normal. La réplica de Groucho era: “¿Sólo uno?”... Después volvimos a ver a Marilyn en *La jungla del asfalto*, haciendo de amante de Louis Calhern, aunque Calhern siempre la presentaba como su “sobrina” Angela. “Tío Lon”, decía ella con gesto perturbador, “me voy a la cama”, mientras se levantaba perezosamente del sofá donde estaba tendida. Y Calhern respondía: “No me llames tío Lon. Ya sabes que no me gusta”, al tiempo que seguía los lentos movimientos de la mujer camino del dormitorio con una mirada majestuosamente sensual. El prodigioso Calhern, casi para sí, añadía: “What sweet girl!”, que fue traducido en el doblaje por “¡Qué portento de

criatura!”.

Pero bueno, lo cierto es que gracias a *Niágara* muchos millones de españoles tuvimos la oportunidad de descubrir dos maravillas juntas: las cataratas y Marilyn. Para los de mi curso, existió un “antes” y un “después” de *Niágara*. “Antes” de *Niágara* no hubo más, me parece, que el baión de Ana (“hasta que pudo salvarse, todos los peligros se dieron cita en la vida de Ana”, decía la publicidad); un poco *La Madonna de las siete lunas*, melodrama de alta tensión donde una misma mujer, que había sido violada en su infancia, tenía varias vidas, siendo amante, esposa y madre a la vez, y, en fin, los muslos en technicolor y tostados por el Pacífico, suaves, limpios y con olor a cloro de Esther Williams, sin ninguna duda los mejores muslos de nuestra vida, junto a los de Julia Adams en *La mujer y el monstruo*. (También entonces me gustaban muchos los labios de Coleen Gray y de Corinne Calvet. En realidad, estaba enamorado de las dos. Durante muchos años, he buscado sus bocas en docenas de chicas; sus pómulos, sus cuellos, el

brillo de sus ojos y la especial manera que tenían de sonreír. Y sé que esto que voy a decir es una terrible confesión, pero las veces que tuve suerte en la búsqueda, nunca supe realmente si besaba los labios de la mujer con la que salía o, gracias a un inexplicable y maravilloso milagro, los de Coleen Gray, porque ambas bocas eran iguales: amplias, como afrutadas, equilibradamente carnosas por arriba y por abajo, cálidas y con la humedad justa, flexibles y tersas, compactas y tiernas. Pero sigamos.) “Después” de *Niágara*, ya cambió todo. Empezamos a hablar seriamente de mujeres, de besos en la boca —a

tornillo—, culos, tetas y de eso. El cura que teníamos en el colegio —aunque el mío era seglar, las clases de Religión nos las daba un Padre, así como las de Formación del Espíritu Nacional eran cosa de un señor de Falange, de bigote finito—, bien, pues don Hipólito, el cura, nos citaba muchas veces a Marilyn. Decía que aquella artista era poco menos que la encarnación del mal y la perdición. Que si era una desvergonzada, que si los divorcios, que “¡imaginaos que

una hermana vuestra fuera así!...”. A nosotros, claro, todo aquello nos parecía de lo más apasionante. Me acuerdo que cuando el cura mentaba el nombre de Marilyn, todos —incluso Ayuso, el chivato—, y sin saber bien por qué, nos mirábamos y dejábamos escapar una risita de complicidad. “¿De qué te ríes, imbécil?”, preguntaba entonces don Hipólito.

Marilyn Monroe era tan famosa que también se hablaba de ella en casa, y con los vecinos, y con la parentela cuando nos reuníamos en algún santo. Nuestros padres la descubrieron yo creo que con una mezcla de asombro y temor. Les imponía respeto. Su idea de Marilyn iba mucho más allá del “apaño” exótico o de la “querida” sublime y

divinizada. Marilyn significaba como un pasaporte —imposible de conseguir, por descontado— hacia mundos de placer, mejor lujuria, que existían (que debían existir) lejos, muy lejos, lejísimos. Nuestros padres, en conversaciones “de hombres”, hablaban y no paraban, en voz baja, de que había unas fotos de ella en un calendario que... ¡buenoooo! (Unas fotos que, naturalmente, nadie había visto entonces.) Nuestras madres, sin embargo, estaban como por encima, en muy señoras. Así y todo, a veces se les escapaba esa oculta envidia que la tenían. Y si nuestros padres, por ejemplo, comentaban que Marilyn

tenía más delantera que el Real Madrid, ellas contrataban argumentando que para qué tanto, que eso era una exageración, una enfermedad como otra cualquiera. El día antes de ver *Niágara*, y al darnos don Hipólito su pelmaza charla religiosa de los viernes por la mañana (don Hipólito también era conocido por nosotros como “San Juan Guarrista”, por su perpetuo tufo a rancio, una aromática mezcla de sudor, incienso y pies); bueno, pues “el cucaracha”, mientras nos largaba su tedioso rollo semanal, no dejó de advertirnos

que de ir a ver a Marilyn, nada de nada. Que si queríamos ir al cine, que fuésemos al Narváez, que echaban *Flecha rota* y *Con destino a la luna*, las dos en colores, las dos muy bonitas, las dos toleradas. “*Niágara* tiene”, nos dijo, “mucho regodeo erótico para que la veáis vosotros”. Hizo una pausa. Parece que le estoy viendo. Encendió con su zippo de gasolina uno de aquellos “ideales” amarillos, y añadió: “Esto va también para los de quinto y sexto. El que se atreva a ver la película, que se atenga a las consecuencias. Ya veréis cómo me entero de quién va o no va”. (Por supuesto que sería Ayuso, una vez más, el que le iría con el soplo cuando le ayudara a misa el domingo.) Luego, tras rezar en pie la Salve, don Hipólito nos dejó con su despedida habitual: “Y si



Recuerde que en **LIBROFILM** puede usted encontrar:

LIBROS TECNICOS sobre dirección, guión, montaje, animación, audio, efectos, iluminación, maquillaje, video.

ACREDITADAS OBRAS DE REFERENCIA. Diccionarios de directores, actores, películas, anuarios (Katz, Sadoul, Orts, Mónaco, Maltin, Scheuer, Porter, J.C, Willis).

ESTUDIOS SOBRE DIRECTORES. No sólo sobre los consagrados y/o de amplia trayectoria, sino sobre autores como Raúl Ruiz, Delvaux, Syberberg, Tarkovski, Monte Hellman, Pabst, Kieslowski.

LIBROS ILUSTRADOS sobre actores, desde Mae West a Kim Basinger y Sharon Stone; desde Valentino a Michael Douglas.

REVISTAS INTERNACIONALES: Cahiers du Cinéma, Sound, Film Comment, Am. Cinematographer, Premiere (Francia y EE.UU.), Nosferatu, Fotogramas, Dirigido, Imágenes, Cinemateca Uruguay, Archivos de Filmoteca, Videolínea, Newslite Report, Millimeter.

Av. Corrientes 1145 • Loc. 13 • Tel. 35-6258

Lunes a viernes de 11 a 19.30 horas • Envíos al interior

os viene la tentación, sobre todo a los mayores, pues ya lo sabéis: chorrito de agua fría al miembro”.

Vi *Niágara*, con mis padres, el sábado por la noche, con el Ibiza a tope. Y vi, también, al día siguiente, *Con destino a la luna*, que tenía unos efectos especiales maravillosos y, sobre todo, una secuencia inolvidable cuando el Pájaro Loco explicaba —en un dibujo animado— a la tripulación de la nave destinada a la Luna (y de este modo, a nosotros), todo el problema de la gravedad, cómo contrarrestarlo, lo que ocurría una vez fuera de la órbita de gravitación, etcétera, por el procedimiento de disparar una escopeta contra el suelo. Fantástico. De dejarte con la boca abierta. También era fenomenal *Flecha rota*, la historia de dos “hermanos de sangre”: Cochise/Jeff Chander, el gran jefe de los apaches chiricahuas, y Tom Jeffords/James Stewart, el hombre que selló la paz entre dos pueblos que no conocían otra ley que la del más fuerte. Por cierto, *Flecha rota* fue la primera película donde yo vi que los indios eran tratados con dignidad y respeto. Todo un programa doble.

Pero *Niágara* era mucho *Niágara*. “A ragint torrent of emotion that even nature can't control!”.

Durante varios días, en clase (todos la habíamos visto, incluido Ayuso), no se habló más que de Marilyn y de la película. Teníamos grandes discusiones. No había manera de ponernos de acuerdo en lo del regodeo erótico. ¿Qué era eso exactamente? Más importante: ¿dónde estaba? ¿en qué escenas?... Todos habíamos buscado con ahínco, pero nada. Fontalba mantenía que el regodeo erótico tenían que ser las palpitaciones del cuello de Marilyn cuando besaba.

“¿No os fijásteis? Era como si el cuello estuviese vivo”. (Ni Fontalba ni ninguno, claro, sabíamos que un director de cine, Billy Wilder, había dicho que algunas mujeres tenían carne que daban en la pantalla como carne; mujeres ante las que sentías que podías alargar la mano y tocarlas.)

Luis Vilches, que quería ser marino mercante, aseguraba que el regodeo erótico era la especial forma de andar que tenía, el cómo se meneaba (nuestras madres comentaban que parecía coja. “Sí, sí, coja”, pensábamos nosotros).

Una cosa estaba clara: Marilyn hablaba de otra manera, miraba de forma distinta —¡cómo parpadeaban sus ojos!—, y su boca, casi siempre entreabierta, ¿no era también diferente?... Cuando ponía aquel disco —“Kiss”, se llamaba, y gracias a él aprendimos a decir beso en inglés, mira por dónde—, supimos que habría de pasar mucho tiempo para ver a una mujer poner un disco así. Porque esa mujer estaba desnuda bajo su vestido rojo. Otra cosa. Su marido, Joseph Cotten, ¿por qué estaba siempre tan desasosegado este hombre?... Total, como nadie se atrevía a preguntar en casa qué demonios era el regodeo erótico (“Yo no es que tenga miedo a preguntárselo a mi padre”, decía Martos, el que mejor jugaba al fútbol, “es que estoy convencido de que él tampoco lo sabe”), bueno, pues nada, al final decidimos que estaba en aquella escena cuando la cámara seguía a Marilyn, de espaldas, retratándola sólo desde la cintura hasta las rodillas. Lo único que se veía, junto al paisaje, eran unas caderas, un culo, unas nalgas monumentales. Uf. En cambio la escena que llamaban “del adulterio” nos defraudó bastante: ella y su amante entre las rocas, bajo las cataratas, el ruido del agua, sí, bien, pero iban vestidos con los impermeables amarillos.

Como siempre, lo más interesante lo dijo Ureña. Nos confesó que, nada más terminar la película, le pareció bien que Marilyn muriese y que Jean Peters se quedara a salvo con Casey Adams, el estúpido de su marido. Pero que más tarde, ya en casa, solo en la cama, únicamente pensó en Marilyn. A todos nos pasó como a Ureña. Nuestra obtusa

moral del Ripalda hizo que contempláramos a Marilyn, aparte de con fascinación, con una cierta sensación de culpa, de pecado. Estábamos programados para que nos gustara más Jean Peters, que por cierto estaba guapísima en *La mujer pirata* y en *Un grito en el pantano*. En principio, aceptábamos —no con mucho entusiasmo— que Marilyn pagara su delito. Así nos parecía que quedábamos como más a salvo. Pero era engañarse. Quien de verdad nos atraía era aquella rubia llamada Rose Loomis, que, sin metáforas de ningún tipo, brillaba mágicamente en la oscuridad de nuestros dormitorios.

Hasta hicimos una encuesta. ¿A quién le gustaría tener por novia a Marilyn?... Todos nos echamos atrás. Nos gustaba, nos gustaba muchísimo, pero no como novia. Marilyn no era una dulce muchachita como Pier Angeli en *Mañana será tarde* o *Teresa*. “Para novia”, decía Vázquez Brull, el primero de la clase, “prefiero a Ann Blyth”. Otros hablaban de June Allyson (en la *Jo de Mujercitas*), de la Jean Simons de *La isla perdida...*, hasta que Ureña dijo: “Pues yo me casaría con ella”. “¿No te importa?”, le preguntó Ayuso. “A mí no, ¿por qué?”, le respondió. Ayuso sonrió mirándonos, como dando a entender, y después dijo: “¿Y la fama que tiene? ¿Y lo que dicen de ella?...”. Ureña, muy seguro, le cortó, diciéndole: “Ayuso, eres un gilipollas. Una cosa son los papeles que hace y otra cómo es ella de verdad”. Y dirigiéndose a todos, continuó: “A mí me gusta mucho. Pero no sólo porque es guapa y está como un tren. Creo que tiene que ser muy simpática; es una chica con la que apetece hablar y pasear. No es nada falsa. Te mira a la cara. A mí, palabra, tanto como las tetas, me gusta su mirada”. Durante un momento, Ureña me pareció el Garrón de *Corazón* de Edmundo D'Amicis.

Aquel año casi todos aprobamos el curso. Y al año siguiente olvidamos las chapas por los billares. Y pasó el tiempo. Y fuimos creciendo mientras veíamos a Marilyn en muchas películas, la mayoría en cinemascopio —ah, el cinemascopio, “un nuevo milagro que usted presenciara sin gafas”—; incluso en alguna llegamos a ver sus bragas blancas (*La tentación vive arriba*, que llegó con mucho retraso), hecho histórico que acaeció en Manhattan, entre la calle 52 y Lexington Avenue; hay lugares que no se olvidan nunca. De cualquier forma, no volvimos a tener un impacto tan fuerte como el de *Niágara*, uno de los films más húmedos que yo recuerdo. Según crecíamos, el mundo —también aquí, aunque menos— fue cambiando. Y un día, casi todos llegamos a la conclusión de Ureña. Pues sí. Aquella “rubia tonta” —de tonta, nada— podía ser nuestra novia, esa chica con la que uno podía casarse, la que se presentaba en casa y caía tan bien a nuestros padres, igual que Pier Angeli. Pero ese día se murió.

Ha pasado mucho tiempo desde que Ureña, Fontalba, el resto de la clase y yo vimos *Niágara*. Y muchos años también desde que Marilyn murió. Veinticinco. Y se notan, se notan en uno esos veinticinco años. Se notan, a veces, demasiado. Cuando ahora recuerdo la primera aparición en *Vidas rebeldes* de aquella mujer capaz de deshelar Alaska, ante un espejo, pintándose los labios, reconozco en su mirada una pureza emocionante, una terrible soledad, una patética indefensión. Es la misma mirada que supo ver Ureña a sus doce o trece años. La mirada, no de un mito, no de un sex-symbol, no de una extra con frase en películas B de la Fox, no de una putita barata para viajantes de Kansas City que se pinta las uñas de los dedos de los pies al rojo vivo, sino la mirada de un ser humano. Caramba, Ureña qué listo eras. Otra vez me dijiste, ya en Preu, me parece que después de ver *Bus Stop* (“Hola, amigo. ¿Puede invitarme a un trago? Tengo la boca tan seca que escupo

algodón”) en uno de aquellos inolvidables programas dobles del cine Azul: “¿no ves que se pasa toda la película pidiendo perdón por lo guapa que es?”.

Precisamente en *Bus Stop*, Joshua Logan supo adivinar que en Marilyn, además de una persona, había una actriz brillante. Creo que nunca estuvo mejor que en aquel personaje inventado por William Inge (autor de la obra), George Axelrod (guionista) y Logan (director). Marilyn era realmente Cherie, la pueblerina que deseaba triunfar en Hollywood. Había mucho de ella misma en esa pálida muchacha procedente de los Ozarks, que cantaba calamitosamente “Esa vieja magia negra” ante un público de *cowboys* en el destartalado y bullicioso club nocturno de Phoenix, Arizona, y que en un arrugado mapa había trazado, con su barra de labios, una línea recta entre su pueblo natal y Hollywood, “¡jese maravilloso lugar donde a una la descubren, la prueban y le puede pasar todo!”.

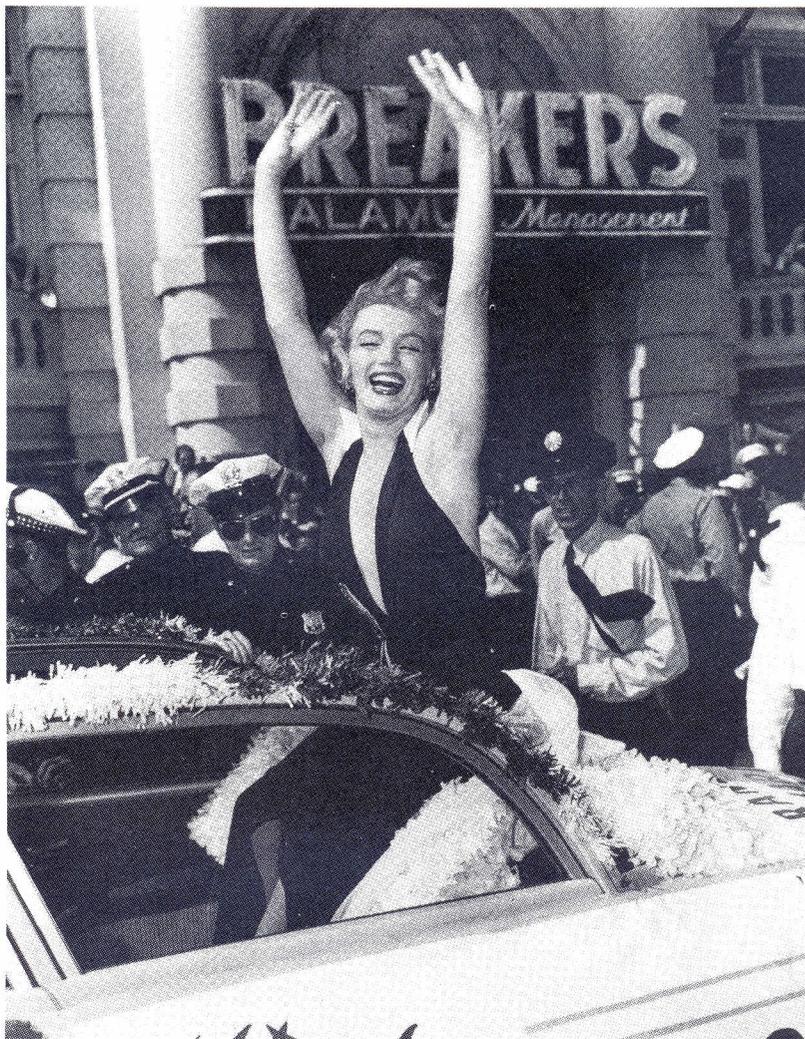
En *Bus Stop* están los mejores primeros planos del rostro de Marilyn —la escena de amor en la terminal de autobuses, junto a la chimenea—: encuadres de cejas a boca, al viejo estilo de los de Garbo o Marlene, pero aquí en cinemascopio, que dejaban al descubierto su timidez, su inocencia y su fragilidad en la profundidad de aquellos ojos grandes y miopes. Toda una declaración de amistad por parte de Logan. Es por ello, posiblemente, que en la escena final de *Bus*

Stop, cuando Cherie se pone el chaquetón de piel de Don Murray, antes de subir al autobús, está el mejor instante interpretativo de toda la carrera de Marilyn. Aunque también en *Vidas rebeldes* hay una escena mágica. Después de haber pasado la noche juntos, Gable prepara el desayuno. Roslyn/Marilyn se sienta a la mesa. Es una mujer feliz, llena de ilusión, un poco asustada de ese bienestar que siente por dentro, pero está tranquila. Como si por primera vez sintiera que cada cosa —que su vida— está en su sitio. Es mi favorita entre todas las escenas de Marilyn. Quizá porque siempre que la veo pienso en Ureña con ella. Cuando nos dijo que le gustaría ser novio de Marilyn, cuando trató de convencernos de que era una chica igual a las que paseaban su tedio las tardes de los domingos por las calles de nuestro barrio.

(También Marilyn fue una actriz enormemente dotada para el género musical. Sus “números” de “Diamonds are a girl’s best friend” y “My heart belongs to Daddy”, de *Los caballeros las prefieren rubias* y *El multimillonario*, respectivamente, han vencido el tiempo y, cada año, nos parecen más frescos, más llenos de humor, más brillantes. La voz de Marilyn —terciopelo— y sus movimientos —sensualidad que nace espontánea—, han sido tan importantes como sus labios o su sonrisa.)

Cuando Marilyn Monroe murió (¿asesinada?) en Hollywood, en su casa de Brentwood, durante el verano del 62, a los treinta y seis años de soledad, se habló mucho del fin de una época, del nembutal, del insomnio, del se acabó

el star-system, del adiós a la era del plexiglás; se escribió que nacía un tiempo nuevo, una década prodigiosa, una flamante sensibilidad, una vertiginosa sociedad de consumo (realmente la imagen de Marilyn viva, muerta, viva otra vez, ha sido como un anuncio, como una valla publicitaria que anunciaba los sesenta); pero, que yo sepa, sólo mi amigo Ureña, en aquel agosto de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, del “Love me do” de los Beatles, de las latas de sopas Campbell de Andy Warhol, de los cosmonautas soviéticos que dieron la vuelta al mundo, del follón de la talidomida, del inicio del Vaticano II; sólo mi amigo Ureña, insistió, me comentó una noche mientras tomábamos el fresco en una terraza de la Plaza de



España, después de salir de un cine de la Gran Vía, esto: “¿Has visto? Nadie parece darse cuenta de que además de haberse muerto una estrella, una actriz, una pin-up, una foxie-blondie, un mito, también se ha muerto una mujer”. *Marilyn Monroe dead, pills near-star’s body is found in bedroom of her home on coast / Police says she left no notes; Official Verdict Delayed*, fueron los titulares del *New York Times*. “El público es el único hogar con el que pude soñar”, dijo una vez la rubia.

(Ah, Norma Marilyn es el nombre de una de mis hijas. A Ureña le he perdido la pista. La última vez que supe de él, a finales de los 70, andaba por Estados Unidos, me parece que en Boston, dando clases en una Universidad.) ■

© José Luis Garci

Dossier Ferrara



El rey de la merca

por Gustavo J. Castagna

Pequeña semblanza y presentación. Abel tiene 42 años, vive en Manhattan pero sus películas parecen salidas de la mente de Caín. El signore Ferrara, según propias declaraciones, aboga porque el dinero proveniente del narcotráfico sea utilizado para obras de bien público. Lo mismo desea Frank White en *El rey de Nueva York*, decidido a montar el emporio de la cocaína para que la comunidad tenga hospitales dignos. Ferrara nació en el Bronx y conoce las distintas etnias pandilleras como si se tratara de sus parientes más cercanos o de sus más acérrimos enemigos. Como sucede en *Suburbios de muerte* entre italianos y chinos y en *El rey de Nueva York* entre negros y policías irlandeses. Abel vio mucha televisión, defiende las series policiales de los 80 y no se interesa demasiado por ir al cine. Justamente, el capítulo piloto de *Historia del crimen* fue dirigido por Ferrara. Sin embargo, entre sus películas preferidas se encuentran *Diez segundos al infierno* de Aldrich e *Imitación de la vida* de Sirk, y entre los directores que admira no faltan Kubrick, Fellini y Bergman. Nada que ver. El signore Ferrara no cree en la policía y su punto de vista, su mirada está del lado del traficante, situado al lado del poder o con ansias de alcanzarlo. Tampoco cree en los políticos, funcionarios y personajes respetables por las buenas costumbres. Todos están ausentes en sus películas o desplazados a un costado por personajes límites —no fuera de la ley, ya que en Ferrara no existe la ley— dispuestos a conseguir, mantener o, si es necesario, ocupar un territorio. Los films de Ferrara manejan ese interés temático: existe un espacio determinado que hay que violar. Los clanes italianos y chinos se detestan entre sí mientras Frank White y su banda amontonan cadáveres a su alrededor. No hay ley ni tampoco orden en el cine de Ferrara. Los métodos policiales de Torello en *Historia del crimen* y el delirio del cana David Caruso en *El rey de Nueva York* tienen puntos en común con la violencia de los grupos. La idea se cierra en *Un maldito policía*, donde al drogón Harvey Keitel ya no le interesa su trabajo como representante de un supuesto orden para meterse de cabeza en el caso de una monja violada. Ferrara parece un católico furioso como Scorsese, dispuesto a que sus personajes delictivos tengan una muerte extendida en el tiempo, agonizante y contemplativa en su acercamiento al otro mundo. Frank White en el auto, el tano Alby chorreando sangre por las escaleras en *Suburbios de muerte*, Keitel gimiendo de dolor en *Un maldito policía* y la muda violada en *Angel de venganza* tienen el destino fijado desde el comienzo. Saben que van a morir. La puesta de Ferrara elige íconos católicos sin caer jamás en el simbolismo o en la representación alegórica. Entierros y velatorios, cruces, reuniones familiares, rituales y relaciones personales que sugieren el incesto (los hermanos chinos en *Suburbios de muerte*), mezclados con crack, cocaína y tiroteos cuerpo a cuerpo. A diferencia de Scorsese, el peligro también está en la calle y ese espacio hay que pelearlo con un arma en la mano. Cuando aparece un personaje distinto, como la muda de *Angel de venganza*, la violación está a la vuelta de la

esquina. Los pasos a seguir son los convencionales: odiar y asesinar a quien se cruce en el camino. En el final de la película, la fiesta estalla en mil pedazos y el ángel redentor vestido de monja vuelve a disparar. Otra idea se cierra. Keitel insulta a Cristo en la iglesia por no impedir la violación de la nueva monja. Y Keitel debe sacrificarse, como la pareja enamorada de *Suburbios de muerte* y Frank White en *El rey de Nueva York*, muriéndose en el mismo subte del comienzo y descubriendo que el dinero ya no sirve para nada. Con una diferencia fundamental. En la mayoría de las películas de Ferrara no quedan personajes vivos, pelearon y murieron por ocupar ese espacio. En *Un maldito policía*, Ferrara da un paso más adelante: Keitel no pertenece a ese espacio, está más allá de una chapa policial. Fuertes diferencias temáticas separan a Scorsese y Ferrara, aunque se desconoce si Abel sufre de asma como Martin. Sería otra más pero habría que averiguarlo.

Imágenes, imágenes. Entrevistado por la revista *Sight and Sound*, Ferrara comentó que su estilo visual es “un don de Dios”. Epa, no exageremos. Hay calles asfaltadas y mojadas por la lluvia, cabarets, prostitutas, coperas, tugurios, refugios clandestinos, luces de neón y violencia descontrolada en los films de Ferrara; es decir, está la marca visual de un director. Sin palabras, sin estiramientos narrativos, sin explicaciones de más. Directo al grano. Sin embargo, cualquiera de esas elecciones pueden pertenecer a una serie de televisión. Lo importante es cómo Ferrara filma. Cómo el signore Abel selecciona el color para determinadas escenas. Un integrante del clan chino en *Suburbios de muerte* es destrozado por dos cuchillos por detrás y por delante dentro de su habitación. Atrás, la luz modifica sus tonalidades, pasando del rojo al amarillo y luego al azul. El auto del grupo italiano aparece repentinamente, doblando la esquina y aniquilando a los chinos que descansaban en su propia frontera. Todo filmado en el mismo plano. En *El rey de Nueva York*, Frank White liquida a un jugador de cartas porque quiere apartarlo de los negocios de la droga. Todo ahí, ante nuestros ojos, sin necesidad de cortar. Ferrara propone de inmediato el impacto visual, sin caer jamás en la gratuidad y el exceso de la escena. En *Un maldito policía* sólo se escuchan dos disparos, pero la violencia interior del personaje de Keitel jamás se desborda, sino que presenta semejante carga dramática que su bronca la exterioriza con la radio que le transmite otro resultado negativo de su equipo de béisbol preferido. No estamos ante una reencarnación del Travis Bickle de *Taxi Driver*. Existe una regla visual en el cine de Ferrara. No hay explicaciones durante los primeros quince minutos de *Suburbios de muerte*, ni tampoco razones psicoanalíticas para la extrema toma de posición del personaje femenino de *Angel de venganza*. Tampoco una bajada de línea racial entre los dos negros que se detestan en *El rey de Nueva York*. Los desagradables personajes de Ferrara —es imposible identificarse con ellos— no tienen pasado o, en el supuesto

caso, se limita a una breve información casi inútil dentro del relato. Dentro de la historia que cuenta *Clímax*, el film atípico hasta ahora de Abel, ¿qué importancia tiene el pasado como marine de Peter Weller? Lo que se destaca, nuevamente, son las acciones físicas de los personajes y, en especial, la carga de violencia, otra vez sin necesidad de fundamentaciones, que tiene el killer encarnado por Charles Durning. Diálogos cortantes, estructuras casi similares, fijación muy marcada por determinados ambientes y personajes, desarmen la posibilidad de someterse a la necesidad de un guión que aleje el papel principal que toman esas constantes visuales. Diferenciamos a Ferrara de otro director de los 80 con una fuerte carga visual: Walter Hill (*Calles de fuego*, *Los guerreros*, *Driver*). Mientras en Hill el impacto surgía a partir de un montaje cortado con un hacha invisible, la contundencia en Ferrara fluctúa en la violencia corporal. Larguísima planos de las bandas peleándose al principio de *Suburbios de muerte* y prolongados momentos de Keitel inyectándose droga en su brazo en *Un maldito policía*, confirman que no existe nada cercano entre la estética clipera y el estilo visual de Ferrara. A pesar de *Historia del crimen* y reconociendo los clichés de las persecuciones automovilísticas por las calles (ay, *Bullit*) y la voracidad de Abel por las series de televisión, las imágenes descreen de la fórmula y la receta de estos días.

Últimas noticias. Como un signo más de la actual industria de cine de los Estados Unidos, Abel Ferrara no descansa y continúa filmando una película por año o más. Una nueva versión de *Body Snatchers* recientemente presentada en Berlín (repudiada, como era de esperar, por la mayoría de la prensa) y un nuevo policial con Madonna y, otra vez, Harvey Keitel (herencia de Scorsese), llamado *Snake Eyes*, son las

últimas informaciones sobre el realizador al que no debe confundirse con Giuseppe ídem. Por favor. Un tema quedaría pendiente. Averiguar el origen del dinero que consigue Ferrara para filmar casi sin interrupciones desde hace tiempo. También esto habría que investigarlo. ■

La canción de *Un maldito policía* de Abel Ferrara

Yo nací en el Bronx pero me eduqué en la calle / donde guardan la placa y la merca junto al revólver. / Tengo una esposa y cinco hijos y una casa junto al parque / y una modelo calentona que mantengo oculta / porque soy el mal teniente.

Me llaman cuando se pudre todo. / Hay sangre sobre un vestido, hay un arma en el suelo. / Me abro paso a empujones a través de la multitud porque yo soy el que está a cargo. / Tomo un café y me pongo a hablar con el sargento / porque soy el mal teniente.

La merca se consigue en la calle Martin Luther King / pero fue en la 153 donde se la dieron a Willie. / Llego con mi auto, para algunos parezco un civil / pero los negros saben que ha llegado El Hombre. / Le paso un billete de cien dólares a mi chica Kenny McCoy / para que me diga que a Willie lo bajó uno de sus muchachos / pero tiene como un kilo y medio de merca encima. / Yo dije: "Me la voy a guardar en el baúl". Y comenzamos a reírnos. / Porque soy el mal teniente.

Violaron a una monja después de darle polvo de ángel y ron / y en el Harlem español no se habla de otra cosa. / Los policías están enojados porque los despertaron. / Si uno necesita de esos imbéciles es mejor que saquen número / pero mi muchacho camina con otro ritmo. / Dice: "Si la puta no está muerta hay que cogérsela". ■

Traducción: Eduardo Hojman

Filmografía Ferrara

Driller Killer, 1979; * *Angel of Vengeance / Ms. 45* (Ángel de venganza), 1981; * *Fear City* (Reto en la noche), 1985; *The Gladiator*, 1986; * *Crime Story* (Historia del crimen), 1986; * *China Girl* (Suburbios de muerte), 1987; * *Cat Chaser* (Clímax), 1989; * *King of New York* (El rey de Nueva York), 1990; *The Bad Lieutenant* (Un maldito policía), 1992; *Body Snatchers*, 1992; *Snake Eyes*, 1993. ■

(*) Disponible en video



Querer al cine es también saber analizarlo.

Favio es imprescindible en nuestra cultura.

Como este libro.

Adquiéralo en las mejores librerías

Un maldito policía

Crimen y castigo

por Quintín

Los Mets van perdiendo con los Dodgers tres partidos a cero por el campeonato de la Liga Nacional. Las imágenes de televisión, los comentarios radiales, las conversaciones sobre béisbol acompañarán a Harvey Keitel, el teniente de policía sin nombre, desde la mañana del cuarto partido en la que empieza a apostar en contra del equipo neoyorquino que pesadillesca y milagrosamente se irá recuperando.

Durante esos días, Keitel se endeudará más allá de sus posibilidades, cometerá actos de corrupción más desesperados de lo que su profesión aconseja, consumirá alcohol, heroína, cocaína y crack más allá de su resistencia, participará en orgías inútiles para su extenuado deseo, descargará su alma atribulada en accesos de llanto y remordimiento. Mientras tanto, investiga (?) la violación de una monja cometida por dos adolescentes latinos. Una sobredosis de crucifijos, altares, rosarios y otros íconos católicos acompañan el descenso a los infiernos del policía descarriado. Estamos frente a un film insólito y abrumador, frente a la belleza de lo excesivo.

Ferrara trabajó sin Jimmy Lemmo, fotógrafo de *Angel de venganza* y *Fear City*, ni Bojan Bazelli, responsable de *China Girl* y *El rey de Nueva York*, y sin su habitual coguionista Nick Saint John, sustituido por Zoe Tamerlis, la protagonista de *Angel de venganza*. El resultado se distingue de sus películas anteriores, en las que la noche y la ciudad (las luces y las sombras con Bazelli, las costumbres y los ritos con Lemmo, la idea de figuras en un paisaje con Saint John) eran tan importantes como los personajes. Menos estetizada, la narración se desliza hacia la subjetividad del protagonista, hacia la interioridad de su conciencia. Keitel y su deambular no son una máscara, como Christopher Walken en *El rey...*, sino la película misma.

La presencia de La Ciudad, la religión, Keitel, la culpa y la violencia hacen pensar en otro neoyorquino: Martin Scorsese, especialmente en *Taxi Driver* y en *El toro salvaje*. Pero los parecidos son, en el fondo, diferencias. Los personajes de Scorsese viven su tormento individual contra el fondo del sueño americano. Quieren integrarse, trascender, prosperar. En Ferrara no hay otro horizonte que el de la marginalidad. El teniente no se distingue de los pequeños criminales (traficantes, ladrones, apostadores) que lo rodean y de los cuales es amigo y cómplice. No busca fama ni reconocimiento, apenas dinero sin saber demasiado para qué. En Scorsese, la violencia interior desemboca inevitablemente en el estallido, se manifiesta en el ataque a un tercero. En *Un maldito policía*, desafortunada traducción de *El mal teniente*, Keitel abusa de su autoridad con desgano; no levanta la voz, no se pelea, no usa su revólver más que para tirarle a la radio del auto: la violencia es *implosión* continua. La religión en Scorsese es una iconografía desprovista de otro contenido que los ritos y represiones de la infancia. En *El mal teniente*, el perdón de la monja a sus violadores actúa como un detonante del sentido religioso: hace surgir la idea de



comunidad y la pregunta por la misión del catolicismo y por su sentido secular. El Cristo de Ferrara le responde al protagonista alucinado, le comunica su destino mientras que el Cristo de Scorsese es un Cristo mudo, que sólo responde cuando se cuenta su propia historia (*La última tentación*). Keitel, por otra parte, no es De Niro. En un momento temprano de su carrera, Scorsese decidió que De Niro era *su* actor y no Keitel. De Niro encarna el entrenamiento y el conflicto encaminado hacia la explosión, la ética del trabajo y la consistencia. Keitel es la imagen misma de lo impredecible, de lo secreto. Por último, hay en Ferrara una ternura ausente en Scorsese. El protagonista desquiciado es acogido en la casa del traficante por la madre, que lo besa y le pide en castellano que se cuide porque "es buena gente". Es que los buenos muchachos de Scorsese son malas personas que actúan por codicia y dentro de la Organización. El teniente malo de Ferrara es un buen chico que obra por solitaria desesperación. De sus actos más miserables —como la patética secuencia en la que obliga a dos infractoras de tránsito a mirar cómo se masturba, uno de los momentos más molestos y desagradables que se hayan visto últimamente— no obtiene placer ni dinero. En el fondo, el deseo del teniente es derrotar al sistema, imponer su visión del mundo, rebelarse, vencer al destino. La visión de Ferrara es absolutamente revulsiva para las convenciones del cine americano: hay una moral invertida, instalada por principio a espaldas del orden establecido. Esa mirada transgresora responsabiliza a la sociedad mediante el simple procedimiento de hacerla invisible. En *El mal teniente* los individuos responden a Dios y a sus pulsiones. El resto es decoración.

Al principio de la película, Keitel lleva a sus hijos a la escuela. Son dos chicos comunes, educados por su madre para ser buenos ciudadanos. Nada los une con su padre. Cerca del final, Keitel descubre a los violadores. En lugar de apurarse a cobrar la recompensa se queda con ellos a mirar el final del partido. Todos fuman crack en silencio mientras la paz inunda la escena. En esos drogadictos penosos, Keitel reconoce a sus verdaderos hijos, a aquellos a los que debe perdonar para poder ser perdonado. Un ejemplo del cine sin límites de Abel Ferrara. Nadie se atreve hoy a tanto. ■

Bad Lieutenant (*Un maldito policía*). EE.UU., '96, 1992. **Dirección:** Abel Ferrara. **Producción:** Edward Pressman y Mary Kane. **Guión:** Zoe Lund/Tamerlis y Abel Ferrara. **Fotografía:** Ken Kelsch. **Música:** Joe Delia. **Montaje:** Anthony Redman. **Intérpretes:** Harvey Keitel, Victor Argo, Peggy Gormley, Paul Calderone, Frankie Acciario, Zoe Lund. ■

Ángel de venganza

En *Un maldito policía*, Ferrara retoma el tema de la mujer violada de *Ángel de venganza*, para cerrar, desde otro ángulo, un círculo sobre la marginalidad urbana. La protagonista muda (y no sorda) no tiene pasado (igual que el mal teniente). Una doble violación desencadena en ella el furor de la venganza, que sólo será detenido por una mujer disfrazada de monja. La maratón asesina está asociada con una sensación de goce que el espectador disfruta desde una puesta en escena anclada en el brillo visual y la parquedad expresiva. Diez años más tarde, Ferrara cambiará un placer contemplativo y exquisito por la cercanía del dolor y la desesperación. Los símbolos religiosos adquirirán un sentido igualmente misterioso pero mucho más intenso. El crimen amateur se hará corrupción profesional. Los dos aspectos de la originalidad de Ferrara merecen la misma admiración. Nota: el relato del tipo en el bar, uno de los pocos momentos en los que la palabra importa, alcanza a la historia del naufragio de *Tiburón* en la categoría de los cuentos mejor contados en el cine. ■

Quintín

Reto en la noche

En el mundo de *Reto en la noche* reina un delicado equilibrio. Se podría pensar que los policías y los representantes de coristas y sus amigos, los gangsters, podrían vivir así eternamente, marcando suavemente los límites recíprocos. El que rompe este balance es un extraño a esa sociedad baja neoyorquina, tan afecta a Ferrara. Se trata de un psicópata karateca que inflige precisos cortes quirúrgicos a las bellas damas. Hay un innecesario homenaje a *El hombre quieto* en el personaje de Berenger que debilita un poco el resultado final. Pero el cariño que Ferrara tiene por las putas, los chulos y cualquiera que ande del lado incorrecto de la línea que separa las buenas costumbres del barrio se hace ver y es realzado por un elenco que se cotizó alto antes que el propio director: una Melanie Griffith con las carnes más firmes y turgentes, Tom Berenger pre-*Pelotón*, el gracioso Rossano Brazzi y dos mujeres que luego subirían en los credits: Rae Dawn Chong y María Conchita Alonso. ■

Gustavo Noriega

Historia del crimen

Como *Las aventuras de Pepe Carvalho* de Aristarain, el capítulo doble de presentación de *Historia del crimen* filmado por Ferrara demuestra que sí se puede hacer cine en televisión, y del bueno. Más aun: se puede hacer cine de autor en televisión. Tan sólido como el cemento urbano, el estilo de Ferrara resiste aquí una triple mudanza: del cine a la TV, de Nueva York a Chicago, de hoy mismo a los años 60. Ferrara borra toda notación de época, aunque la época se prestaba para la nostalgia (¿existe acaso, visto desde hoy, un pasado más lejano que los años 60?) y cuenta su historia en estricto presente. El teniente Torello es un nuevo avatar del *homo ferrariano*: oscuro y duro, se mimetiza como predador para sobrevivir en la selva urbana, pero en la noche, bajo la lluvia —hay mucha noche y lluvia en el cine de Ferrara— todos los gatos son pardos. Todos los gatos son presas de los grandes cazadores. Torello es

presa de sus superiores, de los celos que lo carcomen, del propio oficio —los muertos le arruinan el sueño por las noches— y de la culpa por la muerte del mejor amigo. Torello es hombre de ética, de amigos y de familia. Torello es un *tano*. Si Aristarain hace un cine de vascos, Favio de lúmpenes e Ivory de oligarcas, el de Ferrara es, como el primer Scorsese, una apoteosis del cine tano y metropolitano. ■

Horacio Bernades

Suburbios de muerte

El primer diálogo de *China Girl* se pronuncia casi a los diez minutos de comenzado el film. Tal es la apuesta a la fuerza narrativa de las imágenes de Ferrara en esta *Romeo y Julieta* contemporánea que reemplaza a Montescos y Capuletos por mafiosos chinos y mafiosos itálicos. Ferrara sabe que el traslado de la historia shakespeariana a los barrios bajos de New York ya había sido hecha en versión musical en *West Side Story*, por lo que le rinde tributo en una magnífica secuencia que copia el encuentro de los amantes en un baile (una disco en este caso) como ocurría en el film de Wise, aunque aquí nadie cante y la chica no se llame María. También la primera pelea de las dos bandas remite a ese film. Pero hasta allí los parecidos. Después Ferrara, más acorde a los tiempos que corren, hace desfilar una serie de violentos choques que no sólo pasan por las bandas rivales sino que se producen también dentro de ellas. Los viejos mafiosos que

negocian entre sí la posesión del barrio, contra los jóvenes que no quieren más arreglo que el de la propia fuerza y, en medio de todos, la historia de amor, que nunca es edulcorada y cuyos protagonistas exhiben el mismo laconismo que las bandas. Pertenencias, códigos culturales, códigos de género, todo cabe apretado y conciso en los 88 minutos de estos suburbios que prometen muertes varias, pero nunca la muerte del cine. ■

Alejandro Ricagno

Clímax

Película marginal en la filmografía de Abel Ferrara, sobre un relato de Elmore Leonard y en la que no participan sus colaboradores habituales, el film se convierte, junto a *Miami Blues* de G. Armitage, en uno de los más logrados intentos contemporáneos de recuperación de los climas y la narración del cine negro. Usando todas las constantes temáticas del género (ambición, sexo, lucha por el dinero), con una sarcástica utilización del relato en off (¿E. Leonard?) comentando las acciones de sus personajes y eludiendo, como en todas sus películas, cualquier posibilidad de identificación con los protagonistas, Ferrara instala en muchos momentos la confusión deliberada como eje de la puesta en escena —ejemplar la secuencia al borde de la piletta con Weller, Forrest y la pareja de dominicanos hablando todos de cosas distintas— para narrar su irónica historia de traiciones y deslealtades. Con el tono seco y preciso que luego

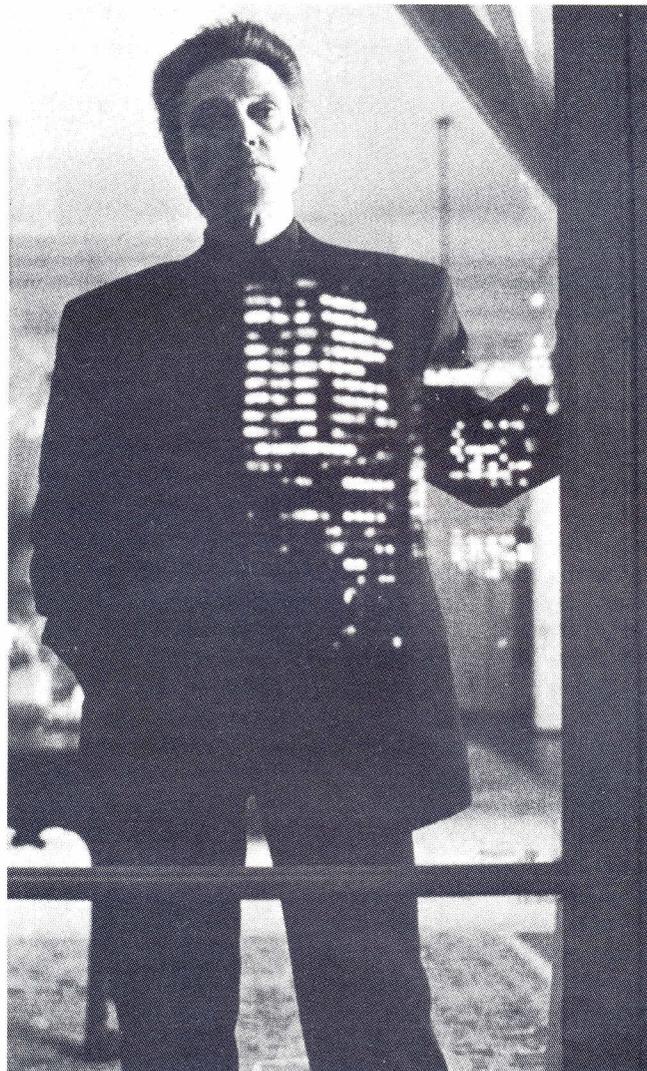
perfeccionaría en *El rey de Nueva York*, y un elenco perfecto en el que descuella un memorable Charles Durning que como el ex policía corrupto y sanguinario, el film se dirige inexorablemente hacia su cínico happy end, que resulta tan ambiguo y ambivalente como el comportamiento de sus personajes. ■

Jorge García

El rey de Nueva York

Frank White es un cadáver recién salido de la cárcel que comercia con la droga y la muerte y se postula para alcalde de Nueva York. El nuevo Nosferatu representa al necesario poder frente al corrupto manejo de políticos y gente respetable. Ferrara se olvida de las palabras inútiles y vuelve a creer en la acción física heredada de Fuller y Scorsese para dejarnos, hasta ahora, su mejor película. La masacre paralela entre Wesley Snipes y Larry Fishburne en el baldío y en una noche de lluvia y el enfrentamiento casi a ciegas en medio de la joda y la merca, son sólo dos escenas que no se ven todos los días dentro del alicaído género policial. Ferrara mamó una y otra vez las series de televisión para recrear las claves de la producción "B" (ver nota de Quintín, *El Amante* Nº 2) hasta alcanzar las costuras visibles de un clásico autor de films. En *El rey de Nueva York* no hay orden ni moral. Hay mafiosos y policías mafiosos, abogadas y putas salidas de *Play Boy*, tiroteos filmados en la misma toma sin corte del montaje, bandas de italianos, negros y chinos y muchas traiciones y muchísima histeria. Además, resulta imborrable un Christopher Walken más genial y pálido que nunca, bajando la ventanilla de su limousine para matar a quemarropa al policía en el cementerio. ■

Gustavo J. Castagna



Cine popular y buen cine

por Julian Cooper

El género cinéfilo tiene su hogar natural en la India, donde una película exitosa es aquella cuyos amantes la ven seis veces como mínimo. Son esas películas de fórmula con al menos dos buenas peleas, seis números musicales y un héroe (tipo Amhitab Bhachchan) que nace en los bajos fondos para después alcanzar la cima del poder y la chica de sus sueños. Sobre los bailes cae el peso de lograr toda clase de sugestividad en un medio donde el beso es prohibido. Medio cuyas fantasías se dirigen a un público que (según el criterio de los productores) no quiere ver realidades porque de ellas hay de sobra en casa. Películas que no se estrenan en los festivales internacionales pero que son taquilleras entre rusos y árabes y también en cualquier rincón del mundo con el número suficiente de indios expatriados para llenar una sala.

Lo que se acaba de recordar no es el "buen cine" indio, cuyos autores son el calcutense Satyajit Ray y unos cuantos más, como el bombayano Shyam Benegal. El "buen cine" indio es un cine bueno de verdad, con un público numeroso pero no masivo. Durante décadas el cine de Ray se mantuvo a flote gracias en buena medida a los elogios y las ventas al exterior.

La división entre el cine-arte para unos pocos y el cine destinado a un público masivo siempre existió, aunque muchas veces ha sido una división ilusoria. Hace 40 años el público argentino, el francés, el inglés, el norteamericano, hacía colas para ver una película nacional porque era un día jueves y le gustaba la estrella. Para satisfacer a ese público, que aparentaba carecer del poder discriminatorio, se hicieron una buena parte de los que hoy se atesoran como clásicos del cine.

Ahora esa falta de discriminación le pertenece al público televidente, el de: "La televisión estuvo pésima anoche. La tuve que apagar por tres horas". ¡Qué suerte que tienen los que trabajan en la televisión! En zonas desprestigiadas por causa del éxito, la calidad y la innovación se pueden instalar casi inadvertidas. El cine se desarrolló al máximo en momentos en que muchos daban poco valor a su potencial artístico.

En la librería de la Alianza Francesa compré el último *Cahiers du cinéma*, revista que siempre buscó el buen cine de cualquier fuente. A partir de los años 50 *Cahiers* señaló que gran número de películas, tanto francesas como norteamericanas, estaban sobre o subvaluadas. Unas por sus falsas pretensiones artísticas, las otras porque trascendían su condición de meros productos de fábrica.

Lo mejor del *Cahiers* número 466 es una entrevista con Jacques Rivette por Serge Daney, transcrita de la banda sonora de un documental. Daney va directamente al grano.

Rivette es un hombre solitario, y sus películas tratan de grupos de personas. ¿Cómo explicarlo? Buena pregunta, a la que Rivette responde a su manera. Pero la mejor respuesta se halla en otro lugar de ese *Cahiers*, en un epígrafe citando a Jean Renoir. "El que cuenta de sí, no cuenta de nada. Sólo se cuenta bien de sí al contar de los demás".

Cahiers, a pesar de sus artículos sobre el portugués Manoel de Oliveira (único cineasta en actividad que filmó durante la época del cine mudo) y Mikio Naruse (autor japonés de 87 películas aparentemente subestimadas) y también Satyajit Ray, da la impresión de concentrarse en un cine francés absorto en sí mismo.

A Rivette lo conozco a través de unos excelentes fragmentos de crítica sobre el cine norteamericano, pero también es cineasta. A él le parece que, a partir de Antonioni, el tiempo cinematográfico fluye con más lentitud que en los años 30, y que se necesitan películas mucho más largas para contar la misma historia. A pesar de lo que dice Rivette, Krzysztof Kieslowski consigue decir todo dentro de los 90 minutos establecidos.

Con sus publicidades para videos pedagógicos, *Cahiers* hace recordar el tamaño y la riqueza del cine. Aunque se ponga a ver películas 8 horas por día a lo largo de una vida entera, ¿quién podría explorar en su totalidad este universo que se expande a partir del Big Bang del Kinestocope de Edison en 1894? A las 87 películas de Naruse se añaden los 50 años de filmación de Manoel de Oliveira, luego las películas de Cyril Collard, joven realizador francés recién fallecido, y también las de Jacques Doillon, que suele filmar con un *cast* de adolescentes. Cada día la lista se alarga.

Como *Cahiers* en su momento señaló, el cine norteamericano es el que pudo, más que ningún otro, alcanzar el arte sin dejar de ser un producto de consumo masivo. Antes como ahora el medio ambiente de ese cine ha tenido una saludable influencia sobre los que han venido de afuera. Es allí donde el inglés Stephen Frears acaba de lograr su mejor película, en verdad la única suya que me ha gustado. En *Héroie accidental* no hay detalle que no contribuya a la perfección del todo.

Que *Héroie accidental* haya pasado por los cines de los Estados Unidos casi inadvertida viene a ser una extraña ironía. Porque fue hecha con la lucidez de las películas taquilleras de antes. Algunos no habrán notado el mérito de su novedoso retorno a los valores de la comedia clásica de los años 30. Donde no hay brecha entre el cine popular y el buen cine, y que viene a ser el mejor de los cines. ■

La Piñata de *El Amante*

Los ganadores —Neldo David Manassero, Rosario; María Carlota Silvestri, Martínez, y Laura Irene Grisovsky, Capital— pueden pasar a retirar su premio por la redacción de *El Amante*, de lunes a viernes de 14 a 19 hs.

Abriendo el juego

por Eduardo A. Russo

Cine argentino: la otra historia, por Sergio Wolf (compilador), Oscar Bosetti, Gustavo Cabrera, Gustavo J. Castagna, Carlos García, Oscar Mainieri, Roberto Pagés, Abel Posadas, Pascual Quinziano, Paraná Sendrós, Rodrigo Tarruella, Mabel Tassara y Claudio Zeiger. Letra Buena, 1993.

Historia e historias. En *Cine argentino: la otra historia*, resultado de un esfuerzo conjunto y de varios años de seria investigación, importa más contar en el sentido de narrar algo que en el de hacer un conteo (de datos, de películas). En la obra está presente la batalla por el sentido. ¿Cómo entender al cine nacional? ¿Cuál es su itinerario, cuáles sus contornos? Acaso el libro se embarque más en lo que en inglés se denomina *Story* que en la *History*. La historia, contra la Historia. Si la última se liga al poder, amparada en la institución, la otra socava la ilusión de una totalidad preestablecida, narrando lo que acontece y brindando sentidos, siempre rebeldes al Sentido único. Aquí se privilegian las historias, o más bien los discursos (en el sentido de Benveniste). Las marcas de enunciación de cada ensayo se encuentran allí nomás, la escritura no se esconde tras la ilusión de responder inequívocamente a los hechos. A su modo, cada uno de los autores se *juega*, y abriendo el juego se expone. Los de *Cine argentino* son fragmentos no amparables en el presunto anonimato que en el fondo dice: “Yo, la Historia, digo...”. Aquí hay unos cuantos responsables dispuestos a dar batalla. Y aquí nuestra irresponsabilidad nos habilita para formular una hipótesis: en muchos artículos, la pasión por la historia parece ceder el primer plano a una más trabajada y ejercida *pasión por el cine*, ese aparato de contar historias. En cierto modo, gana en no ser una *historia historicista*, sino una *historia crítica o estética* del cine. Punto crucial a favor.

Recorrido y paradas. El libro posee una estructura inusual para lo que uno espera de una *historia*. A medias cronológico, agrupa 16 ensayos organizados en cuatro secciones: la primera dedicada a *autores*. Allí se rescata a cineastas no valorados por los historiadores “oficiales”: Schlieper, Romero, Christensen; malentendidos, como Hugo del Carril, Armando Bo; ignorados, como Hugo Santiago, o demasiado *actuales* en su producción para ser “historiables”, como Favio o Aristarain. En la segunda sección, *Géneros*: el policial y la comedia son prolijamente examinados en su versión argentina. La tercera se titula *Cruces*: cine y su relación con la literatura, publicidad o historieta. En la cuarta y última, denominada *Fenómenos* (acaso, en muchos puntos, en el sentido de Tod Browning), se reúnen tres polémicos ensayos sobre la caída del sistema de estudios, la Generación del 60 y el cine del Proceso. Como puede observarse, las entradas son múltiples. Las hay que privilegian un abordaje histórico —Posadas, Cabrera, Sendrós—; otras eligen un enfoque crítico —Castagna, Pagés, Tarruella—. También hay notables ensayos desde una perspectiva teórica —García, Tassara, Quinziano, Bosetti— y hasta se intenta una aproximación analítica —Mainieri—. El compilador, Sergio Wolf —autor de tres artículos—, parece



instalarse en un punto de vista múltiple que, sin renegar de una cinefilia original, procura asumir (en el capítulo dedicado al cine de la dictadura) preocupaciones propias de lo que podría definirse como una historia de los imaginarios sociales a través del cine como sistema de representación privilegiado. Por fortuna, los autores eluden rigurosamente la tentación arnold-hauseriana de pergeñar una “historia social”. El húngaro inevitable, cuya opera magna descansa sobre “un conocimiento primario de la historia junto a un conocimiento rudimentario de la estética” (Pierre Francastel) apenas asoma en una inocua, descriptiva —y reconocamos, adecuada— referencia sobre el folletín. Los autores de *Cine argentino* no confunden, como el citado Hauser, la historia con lo que han leído en los libros de historia. La leen en el cine, y les interesa, ante todo, la *historia del cine*. Y a partir de allí despliegan sus historias: los festivos y certeros haikus de Tarruella, el testimonio lúcido y honesto de Pagés, los necesarios —y distintos— ajustes de cuentas de Castagna y Posadas, las reflexiones serenas y esclarecedoras de García, Bosetti, Tassara... son un mosaico variado, no hacen sistema. Pertenecen a extracciones, generaciones y disciplinas diferentes. Pero los une la pasión por el cine; eso atraviesa — y sostiene la lectura de— todo el libro.

Otros cruces. Desde su carácter fragmentario, múltiple, el libro permite entradas propicias para lectores perversos. Leer cruzado, por ejemplo Zeiger-Bosetti, Posadas-Tarruella-Quinziano, García-Tassara. De allí, nuevos efectos de sentido, la posibilidad de establecer nuevas ideas. *Cine argentino*, si bien es didáctico, está lejos de ser un libro escolar, para repetir de memoria. Entre sus méritos está el de provocar nuevas hipótesis, poder establecer complicidades o conatos de polémica con sus autores. Si uno ya posee algunas ideas sobre el cine nacional, remueve lugares comunes, provee nuevos argumentos, abre un espacio de conflicto donde hasta hoy, en los libros de historia de *nuestro* cine, impera un prolongado consenso, sospechosamente afirmado.

Touch of Evil. Para finalizar, un pequeño comentario maligno, aunque no afecta a sus trece firmantes. Un libro, se sabe, comienza por su tapa. La de *Cine argentino* es una de las más inadecuadas que hemos encontrado en los últimos tiempos. En un sorprendente diseño de cubierta, una pila de latas de film con vocación de monedas sorprende al incipiente lector que, con una presentación tan desafortunada, habrá tardado en descubrirlo en una mesa de novedades. Pues bien, lector: atrávese ese trago amargo, lo de adentro vale la pena. Después de todo, como perspicazmente se me observó, uno lo puede llevar forrado. Sería realmente importante un pronto arribo a la segunda edición. Allí —sugerencia— podría agregarse un índice de films y nombres que lo harían mucho más manejable como texto de referencia y consulta; el trabajo de sus autores da sobradamente para dicho uso. Además, sería una buena ocasión para darle a *Cine argentino* la tapa que merece. ■

El rigor del cariño

por Alejandro Ricagno

De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones o (para los amigos) El cine de Leonardo Favio, por David Oubiña y Gonzalo Moisés Aguilar, Nuevo Extremo, 1993, 160 págs.

No es poca la gente que considera a la crítica y al análisis cinematográfico como actividades bastardas y parásitas. Nuestro país tiene una larga tradición de textos que analizan obras y trayectorias de autores literarios. Incluso se promueven textos sobre la misma crítica literaria. Generalmente éstos son de consumo común en el ámbito universitario. Y no se hacen mayores objeciones a tal tarea. Con el cine parece que no sucede lo mismo. En las últimas décadas poco se ha editado en nuestro país sobre el tema. Hecho curioso si se tiene en cuenta que siempre se lo presenta como un país de vasta cultura cinematográfica. Menos aun se ha editado e investigado sobre nuestro cine que no sea sólo un catálogo de estrenos. Importante como ayudamemoria, claro está. Pero no más. Cierto es que el acceso a mucha de nuestra cinematografía no es fácil. Hay que recurrir a coleccionistas, superar barreras burocráticas de instituciones, enganchar algunos títulos en trasnoches de TV. El video apenas si ha recuperado unos pocos. Eso produce un desconocimiento que redundan en los resultados tanto de la crítica como de la producción cinematográfica. Y lo que es mucho peor, del público. Porque, ¿cuántos de los jóvenes que hoy estudian cine conocen la obra de Favio anterior a *Gatica, el Mono*? ¿Cuántos de los que la conocen pueden llegar a reconstruirla como totalidad? El libro de David Oubiña y Gonzalo Moisés Aguilar viene a llenar parte de ese vacío. Y que no se piense que es un libro oportunista. En todo caso, es un libro oportuno. Comenzado a fines de 1991 pero, se nota, gestado en mucho más tiempo, está bien lejos de ser una colección de datos, o un anecdotario pseudobiográfico de una figura que extracineamatográficamente tiene mucho de personaje. Sobreponerse a esto último es el primer elogio que se le puede (y debe) hacer a sus autores. El otro, y el más importante, es la claridad conceptual con que exponen su visión *global* del universo del cineasta, en un lenguaje claro y preciso, con una intención didáctica que en ningún momento aplasta al lector con una biblioteca encima. Quiero decir con esto que el libro no se pretende para uso exclusivo y excluyente de especialistas, aunque a muchos debería serles de uso imprescindible, sino que se accede a su lectura de una forma amena sin perder rigurosidad. Un libro para todo público que se interese por el cine y que demuestra que la utilidad y la inventiva de la crítica y el análisis contribuyen a la visión de una obra. La alimentan. Y le devuelven el amor y la pasión que ésta les entregó. Tal entrega no clausura, abre el campo infinito de recepción para el debate. Los autores parten de una tesis que acentúa sobre todo el modo de mirar de Favio a sus

personajes, la posición tanto ética como *formal* en que se para frente a ellos, o en todo caso *con* ellos. Ese modo al que llaman *distancia-afección*, término acuñado por los autores que posiblemente proviene de una buena utilización de los escritos de Gilles Deleuze sobre la imagen cinematográfica. Y digo utilización y no *traslación mecánica*. Porque el concepto nace de la observación de la obra. Al revés que Favio con sus personajes, no hay una posición tomada previamente que se aplica sin más sobre la obra, sino que ésta le da nacimiento y suma elementos desde adentro y desde afuera de la misma. Los autores no habían visto *Gatica*... cuando lo escribieron, y muchos de los conceptos aquí vertidos sobre los personajes se han visto confirmados en la película. Lo que demuestra no clarividencia sino, como mínimo, inteligencia en la observación. Otro de los hallazgos es el de despejar la imagen solitaria e intuitiva de Favio como realizador. Para ello, al inicio, analizan los vínculos que lo unen y separan con los realizadores de la llamada "generación del 60" y algunos otros, destacando ante todo la figura paternal en más de un sentido de Leopoldo Torre Nilsson. Y en el primer capítulo revisan ciertas características de este movimiento cinematográfico argentino. En este capítulo, a mi modo de ver, es donde el campo de discusión puede y debe abrirse. La noción de que "Torre Nilsson inaugura el cine de autor en nuestro país" es discutible. O en todo caso se debería clarificar más el concepto de "autor" desde el punto de vista de Oubiña y Aguilar. Es claro que ambos parten de ese momento histórico y de un movimiento (del que destacan la heterogeneidad) nacido luego de la decadencia cuantitativa (y en no pocos casos cualitativa) del cine de los grandes estudios a partir de mediados de la década del 50, para ubicar las coordenadas que posibilitan el surgimiento de Favio como realizador. La figura del cineasta-autor se asimila entonces a producciones alejadas de lo que corrientemente se daba en llamar cine "pasatista o de entretenimiento". Pero si como tan bien y justamente en otros capítulos se analiza al Favio autor dentro del campo de lo popular (y desde la misma tradición de los géneros populares) y se marca su intención *autoral, personal*, desde el análisis de *la puesta en escena*, dejar afuera del cine de autor a mucho de lo que se produjo antes de Nilsson (la obra del Negro Ferreyra, de Romero, de Christensen, de Torres Ríos, entre otros) y *dentro* de la industria puede reproducir un viejo malentendido en el ámbito tanto de la crítica como de los historiadores y el público. De todos modos, éste es el *único* reparo conceptual que se le puede hacer a este libro, que, repito, es imprescindible para todos aquellos para los que el cine, y todo lo que provoca en nosotros, forma parte insustituible de nuestra vida. Y para demostrar que el análisis de cine puede combinar la pasión y la humildad, el rigor teórico con la legibilidad. Y ser siempre un acto de amor. ■



Hollywood en las pampas

por Quintín

Babilonia gaucha, por Diego Curubeto, Editorial Planeta, 1993, 224 págs.

Con un título inspirado en *Hollywood Babilonia* de Kenneth Anger, *Babilonia gaucha* debe ser el primer libro con anécdotas y chismes del cine argentino y, en ese sentido, está a la altura de las expectativas de todos los amantes del chimento, es decir, de todos los interesados por el cine. Como la reseña bibliográfica es un género serio (ver páginas anteriores) digamos que se trata además de una investigación sobre las películas norteamericanas rodadas en la Argentina o que rozaron temas argentinos, los argentinos que trabajaron en Hollywood y los cruces cinematográficos entre uno y otro país.

El tono de la escritura y la visión del autor excluyen todo cholulismo: Curubeto trata su material con distancia y frialdad, aun con desdén. El resultado es una serie de relatos interesantes, muchas veces novedosos, que acentúan los aspectos sórdidos de los temas tratados.

Una excepción a medias, es la biografía de Hugo Fregonese, el único director argentino que forma parte de la historia del cine americano. En el capítulo dedicado a los directores que probaron fortuna en Hollywood, la figura de Fregonese se destaca como un caso de talento malogrado y de injusticia en la valoración de su obra. Hay calor en esta parte del libro y dolor por su desamparado final. También lo hay, curiosamente, en el capítulo dedicado a Guy Williams, el Zorro que murió en la Recoleta. La relación del actor con la Argentina y sus últimos años se reconstruyen con cariño y simpatía.

No hay piedad, en cambio, para las megaproducciones rodadas en nuestro país, desde *Taras Bulba* hasta *Highlander II*, pasando por *La misión*. Especialmente demoledora es la historia de la siniestra y desopilante filmación de *Highlander*, a la que en un subtítulo inspirado se describe como *El bodrio inmortal*.

Pero lo que por sí solo justificaría un libro es el capítulo inicial, primer trabajo sobre *El camino del gaucho* (*Way of a Gaucho*). Sin que venga demasiado al caso dadas, insisto, las restricciones de este bendito género de la reseña bibliográfica insertamos una pequeña crítica de la película. Acá va.

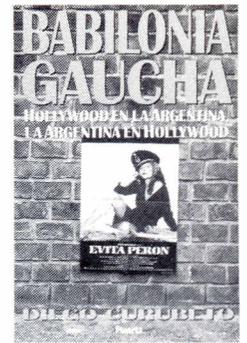
CINE ARGENTINO. La otra historia.

Compilador: Sergio Wolf

Enfoques diversos sobre aspectos de nuestro cine que se unifican en el punto de vista sobre cada área considerada y en el espíritu que anima a dar cuenta de esa otra historia olvidada.

Consígalo en:

Librofilm, Corrientes 1145 • Prometeo, Corrientes 1920
La Crujía, Tucumán 1999 • Y en las mejores librerías.



Rodada en varias provincias argentinas en 1951 por un importante equipo de la Fox, dirigida por Jacques Tourneur, producida por Philip Dunne y protagonizada por Gene Tierney y Rory Calhoun es tal vez el único punto de contacto importante entre la historia del cine americano y la historia argentina. Martín, un gaucho que se parece a su homónimo Fierro, es un rebelde que se enfrenta al gobierno y acaudilla una sublevación contra la penetración europea y el avance del capitalismo. Pese a este planteo que lo definiría como el primer western criollo, el film gira al final hacia la conciliación entre los valores del héroe y los del nuevo Estado, algo inconcebible para el solitario protagonista de los westerns clásicos, cuyo destino ineludible es el de quedar al margen de la sociedad. La intervención de funcionarios del gobierno en el guión, que el libro documenta, es obvia y recuerda a las películas argentinas de esa época, en las que se solía consignar forzosamente el venturoso presente nacional. A cambio, una notable precisión en la descripción de costumbres (el gaucho parado sobre el caballo, el asado que se come con cuchillo) también debe atribuirse a los asesores locales. Pero las posibilidades del film, que sugiere un espacio mítico del calibre del western pero con contenido propio, podrían ser un maravilloso punto de partida para reflexión de historiadores y cineastas. Interrupción de la crítica. Curubeto no se ocupa de estas cuestiones y prefiere las anécdotas de rodaje y la descripción de quienes participaron en la filmación (las borracheras de Tourneur, la inconducta de Calhoun, las rarezas de la Tierney, la relación entre el equipo norteamericano y la población local, la presencia de Apold y aun de Eva Perón). Nada habría que reprocharle, considerando el carácter del libro, si no fuera porque entre un chisme y otro, se despacha sumaria y condescendentemente el film diciendo "que no puede verse hoy sin una sonrisa" y "que no está a la altura de lo mejor de Tourneur". Sigue la crítica. No es así. Además de la ambientación y de haber sido el film que mejor mostró la pampa, virtudes que Curubeto le reconoce, *El camino del gaucho* es mucho más que eso. Está a la altura de la mejor producción del director, tiene el lujo visual y la inimitable sensación de tristeza que acompañan a *La mujer pantera* y *Retorno al pasado*. El relato tiene la potencia, la sugestión y la ambigüedad que caracterizaron al director francoamericano. Se trata de una película única, sorprendente y por demás atractiva. Fin de la crítica. Discusión con Curubeto. Volviendo a esa tendencia a introducir opiniones subrepticias en un contexto eminentemente histórico y periodístico, me parece mal. Entre tantos datos objetivos, una conclusión tan segura cierra el paso del discurso crítico que es necesariamente más libre y subjetivo y no se legitima más que desde su propia consistencia. Opinar desde los datos es abusar de una autoridad que, separada de su entorno de validez, se precipita indefectiblemente hacia lo arbitrario. Compren el libro en lugar de andar leyendo reseñas. ■

Contra el cine americano de hoy

por Fernando González

1. François Truffaut en una entrevista que concedió en 1981 dijo: "Los directores europeos contamos historias de personas; los directores americanos cuentan historias de héroes". Y no hablaba de Superman, claro. Truffaut se refería a ese corset paladinesco que necesitan todos los personajes del cine americano para simular verosimilitud.

2. Las mujeres/actrices del cine americano parecen dobles de cuerpo, mutantes de buena figura que perdieron el cerebro en la sala de maquillaje. No son creíbles. Las miradas son vacías y heladas y sólo están sostenidas por el cirujano plástico que les remodeló la cara y les puso las siliconas necesarias. ¿Quién puede creer en serio en Madonna en *El cuerpo del delito*?

¿Quién se puede enamorar de Glenn Close o de Julia Roberts si dan risa cuando componen escenas dramáticas? Hoy por hoy, el modelo de mujer americana es el de una chica de plástico. No hay chicas Almodóvar, o mujeres como Juliette Binoche o Sandrine Bonnaire, que además de bonitas, son buenas actrices y felizmente no son perfectas.

3. Si el cine europeo padece hoy su peor crisis económica y está perdiendo identidad regional/nacional, el cine americano, cada vez más rico y más local/nacionalista, sufre una crisis absoluta de ideas. ¿Dónde están los guionistas de las décadas de oro? Si un marciano nos preguntara hoy cómo son los argumentos del cine de Estados Unidos se lo podríamos explicar de la siguiente forma: hay una familia media, burguesa, con una buena casa en un buen barrio, con un matrimonio que pese a la rutina se lleva muy bien y de golpe aparece un psicópata que vendrá a interrumpir la calma hogareña. Molestará durante los siguientes 80 minutos de película y al final la familia lo liquidará sin problemas ni represalias jurídicas. (Para no fatigar al lector, por ejemplo, *Atracción fatal*, *El inquilino* / *Pacific Heights*, *Cabo de miedo*, *El engaño*, etc.)

4. Y seguimos con los guiones. En los buenos tiempos de Alfred Hitchcock, el director y el espectador sabían lo mismo; había una historia con comienzo-nudo-desenlace y los únicos que sufrían los cambios eran los actores/protagonistas que podían ser traicionados y engañados. Hoy, el único engañado es el espectador. Como en las colecciones baratas de novelas policiales de bolsillo, donde el asesino resultaba ser uno que aparecía dos líneas en el capítulo tres, los guionistas y directores del cine americano de hoy estafan permanentemente al espectador con pistas falsas, travestis y engaños de cuartos amarillos. Para no hablar de la voltereta final cuando la familia cree que ya mató al psicópata y todavía faltan 3 minutos de película.

5. Cuando Al Pacino terminó de filmar *Perfume de mujer*, anduvo diciendo por los reportajes que tenía dificultades para ver de tan compenetrado que había estado con la composición del personaje ciego (risas). Cuando Robert De Niro tenía que filmar *La misión*, dicen que todos los días se enfundaba tres horas en ropa de lata de caballero posmedieval para recuperar el andar de los hombres antiguos (risas). Finalmente, Danny Day Lewis estuvo en el bosque armando hachitas y prendiendo fuego con ramas secas para ser el mejor mohicano durante todo un otoño (risas).

Después de ver las películas y los resultados actorales, ¿no habría sido mejor que Al Pacino hubiera estudiado los movimientos de Vittorio Gassman, que Robert De Niro hubiera visto por ejemplo *El valle de las abejas* y que Danny Day Lewis se llevara a las excursiones ecológicas el manual del cortapalo de los sobrinos de Donald? Así como la industria de Hollywood mide sus éxitos por sus ganancias, los actores parecen

confundir la formación cultural con las jornadas de resistencia deportiva.

6. Las remakes. De lo más reciente: *Perfume de mujer*, que perdió todo el encanto y la fina ironía de la comedia de Dino Risi y nos encontramos a un moralizador inaguantable con una escena final al estilo *La sociedad de los poetas muertos*, con el actor predicando en el público; otra: *Nikita* de Luc Besson — película mediana—, convertida en *Asesina*, un bodrio sin matices. Y una antología: *Sin aliento*. ¿A quién se le puede ocurrir hacer una remake de una película de Godard sin Godard como director? A los productores norteamericanos que no contentos con comprar el guión se lo dieron a leer a Richard Gere. ¡Shhhhhh! Almodóvar vendió los derechos y el guión de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y los americanos amagan con filmarla.

7. Así como necesitan héroes para elaborar sus películas, la contracara no son personas normales. Los antihéroes del cine americano son los discapacitados, siempre bordeadores de un Oscar de la Academia. El yin y el yang: o Stallone con la ametralladora de mil tiros o Dustin Hoffman haciendo de autista; o Conan, el bárbaro, o el pie izquierdo de Danny Day Lewis. En el medio, nada. Una enorme platea viendo el bestiario.

8. Frente al cine artesanal y de autor de los directores europeos, aparece la industria/picadora de carne; el director americano pierde el control de su producto y lo que termina viéndose en pantalla es apenas una sombra del proyecto soñado en su cabeza. Apenas unos pocos privilegiados — Allen, Coppola, Scorsese— pueden controlar la película de pa a pa. El resto de los directores son una pieza más del engranaje de la enorme industria. Eastwood pudo zafar poniéndose al margen de la maquinaria. Hay un caso paradigmático: el de *Blade Runner*, que es mejor el film de la industria que el del corte final del director.

9. El extraño caso de los directores de distintas latitudes que recalcan en Estados Unidos y pierden el estilo que los hizo famosos (y por el que los compró la industria americana) y terminan no sólo despersonalizándose sino haciendo películas de dudoso valor estético. El caso de José Luis Borau, que filmó aquella emblemática *Furtivos* en la década del 70 y empalideció su talento con un pastiche hablado en dos idiomas llamado *Río abajo* en la década del 80; o el caso de Peter Weir, que terminó haciendo *Matrimonio por conveniencia*, una comedieta sin esfuerzos de la cámara. O el holandés Paul Verhoeven, con el paródico *Robocop* o los equívocos sexuales de Michael Douglas. Perverso manejo de la industria americana que compra talentos para moldearlos a su esquema.

10. Una tendencia seguramente estudiada por psicólogos marca que el espectador tiene una buena concentración viendo una película hasta 90 minutos, que después se dispersa y termina arrepintiéndose de haber ido al cine. Patrice Leconte está filmando películas de 70-75 minutos de duración (*La noche es mi enemiga* y *El marido de la peluquera*) por ejemplo. Sin embargo, la tendencia actual del cine americano indica que todo debe durar de dos horas para arriba. Todavía mis asentaderas recuerdan lo bien que lo pasamos viendo *JFK* o lo que les espera para cuando llegue *Malcolm X*.

Apostillas: 1) ¿por qué será que buena parte del buen cine americano pasa directamente al formato video sin pasar por los cines? (por ejemplo, Peter Bogdanovich); 2) ¡David Mamet, ríndete! Tendrás un juicio justo. ■

Allí donde todo zozobra

por Horacio Bernades

Como un buque fantasma, el video que documenta el rodaje de Apocalypse Now jamás tocará estas playas. El Amante logró trepar a la barcaza. Aquí, el diario de viaje.

Cruzado que hubo el puente, los fantasmas salieron a su encuentro (de *Nosferatu* de Murnau).

Me quedé para soñar la pesadilla hasta el fin (de *El corazón de las tinieblas* de Conrad).

“Mi película no es una película. No es sobre Vietnam. Es Vietnam.” *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (trad. lit.: *Corazones en tinieblas: el Apocalipsis de un director de cine*), el documental sobre el rodaje de *Apocalypse Now* producido en video por la Zoetrope y estrenado en el Festival de Cannes 1991, se abre con la conferencia de prensa que dio Coppola para presentar su película en Cannes 1979. “A partir de determinado momento del rodaje empezamos a actuar como si fuéramos el propio ejército norteamericano en Vietnam. Nos fuimos volviendo locos.” Dirigido por Fax Bahr y George Hickenlooper, *Hearts of Darkness* compila material de archivo, rodaje “en vivo” (a cargo de Eleanor, la mujer de Coppola), entrevistas a los protagonistas (con la única excepción de Marlon Brando, que, para ser fiel a su leyenda, declinó su participación) e incluso secuencias que quedaron fuera del *final cut*. El resultado final permite reconstruir uno de los más extraordinarios viajes, el de un cineasta empujando a sus sueños, a su gente, río arriba, hasta el límite. Y más allá.

Hundidos en la selva. “Lo mejor que me pasó en la vida fue Vietnam”, cuenta un jovencísimo Larry Fishburne (Clean, en el film) que le contó un soldado al volver de la guerra. “Nunca tuve tanto miedo en mi vida”, remata Frederic Forrest (Chef) tras recordar, divertido, la preparación de la escena en que un tigre salido de la espesura le salta encima. El tigre llevaba una semana sin comer, y el entrenador agitaba un chanchito tierno a espaldas de Forrest, a modo de cebo. “¿Qué garantía había de que no me prefiriera a mí en vez del chanchito? Coppola me daba coraje: ‘¡Vamos, Frederic, vamos!’. Yo pensaba: ‘Decirlo es fácil. ¿Por qué no vas vos?’”. Sam Bottoms, que en el film es Lance, el *surfer* que, tras tomarse un ácido alucina las bombas como fuegos artificiales, Vietnam como Disneylandia, confiesa —bajando la cabeza, avergonzado— que durante el rodaje, para acallar la inquietud tomó de todo: alcohol, marihuana, “speed”. Dennis Hopper, tanto o más “volado” que el fotógrafo-místico que debía interpretar, admite entre risitas nerviosas que desde hace cinco días no puede memorizar una sola palabra del guión. Brando desembarca con tres semanas de atraso y un montón de kilos de más, sin haber leído siquiera la novela y paseándose entre los decorados como un turista accidental, un rostro impenetrable. Se filma una de las

escenas finales con Kurtz deambulando de un lado a otro dentro de su caverna. Brando monologa con seguridad, de pronto comienza a dudar, se oye la voz de Coppola haciendo de apuntador, Brando repite cualquier otra cosa, hasta que finalmente susurra: “No puedo pensar una sola línea más de diálogo por hoy”. Coppola: “Me hacía sentir como un idiota. No hacía caso a mis indicaciones. Me discutía el personaje. Yo ya no sabía si parar y empezar a ensayar escena por escena, desde cero, o improvisar todo. Decidí improvisar”. *Una película que se va haciendo*, decía el cartel inicial de *La chinoise. Apocalypse Now*, o de cómo el espíritu de Godard socavó el proyecto de una superproducción *alla* David Lean. *Apocalypse Now* como documental de una odisea. Toneladas de equipo y decenas de millones de dólares camino de un estallido y un quejido. Setenta años de historia de Hollywood, dos mil años de Historia, desorientándose, perdiendo el rumbo, en una tierra baldía. Aníbal Coppola, extraviándose en desfiladeros, al frente de un ejército de elefantes.

La otra escena. Uno de los momentos más lacerantes de *Hearts of Darkness* es el del rodaje de la escena en que Willard practica *tai-chi* frente al espejo y termina partiéndolo en pedazos y cortándose la mano. Martin Sheen: “La escena se rodó justo el día de mi cumpleaños número 36. Mis condiciones no eran, digamos, las ideales. En verdad estaba tan borracho que no podía tenerme en pie”. Coppola aprovecha el estado de Sheen y lo presiona. Sheen se descontrola, pasa por arriba del personaje, ahora es un tipo quebrado tocando fondo. Se copia. La escena de Willard quedó impresa. Pero es *la otra escena*, la de Sheen, la que continúa: se derrumba entre las sábanas, desnudo, sangrando. Balbucea incoherencias, llora, putea a Coppola que está detrás de cámara. Hace su catarsis fuera de escena. La cámara sigue rodando, como un ojo mudo. Se borraron los límites entre ficción y “realidad”, entre espacio *in* y *off*, entre lo que *se puede* y lo que *no se puede* mostrar en una película, entre *Apocalypse Now* y algo que más tarde se llamará *Hearts of Darkness*. Ha salido a la luz ese espacio vacío, virtual, que hay entre un plano y el siguiente. El cine como registro de una imagen latente. *Cinéma-vérité*.

Remontando la corriente más oscura. “Mi miedo más grande es que esta película sea una cagada, y eso es lo que va a ser.” Sobre la selva filipina ardiendo en napalm se oye la voz de Coppola —como se oía la de Kurtz, distorsionada entre las interferencias—, al comienzo de *Apocalypse*: “ser como el caracol que se arrastra sobre el filo de la navaja”. “Esto es un desastre de 20 millones de dólares. Estoy

pensando en pegarme un tiro.” Uno recuerda la foto de rodaje en la que Coppola se apunta la sien con una 38 mm, y confirma lo que sus películas dejan ver: para este hombre de cine, simulacro y verdad son la misma cosa, no hay distancia —como pedía Godard— entre lo vivido y lo filmado. Ficción y “realidad” se interpenetran, confunden sus límites —como pide Wenders—. *Apocalypse Now* es el registro documental de una aventura, un viaje iniciático. *Hearts of Darkness* cuenta la historia de un delirio, por lo tanto no puede ser otra cosa que una ficción, la más delirante ficción.

La voz de Coppola sale —como salía la de Kurtz— de un grabador. El grabador reproduce cintas clandestinas: Eleanor, la señora Coppola, registraba las confesiones privadas, los estallidos de cólera, las agonías de su marido (Willard: “Kurtz era el tipo más quebrado, más hecho mierda que conocí en mi vida”) sin que su marido lo supiera. Tras el infarto sufrido por Martin Sheen durante el rodaje, que obligó a su internación por un mes en un hospital de Manila, oímos a FC descargar su furia sobre los asistentes: “Hasta que los médicos no me informen que Marty ha muerto, él sigue siendo el protagonista de mi película” (que Sheen muriera era perfectamente posible; de hecho, un sacerdote *ya le había dado* la extremaunción). Segunda confirmación, entonces: los hombres tienen las mujeres que se merecen. Eleanor viola la intimidad de Francis, como Francis la de Marty en la escena del espejo. Eleanor es el espejo de Francis, y revela el secreto de su locura. Eleanor está tan loca como Francis. Eleanor y Francis hacen una pareja perfecta. Los artistas locos no tienen secretos.

La sombra del oso. *Hearts of Darkness* nos recuerda que el primero que soñó con filmar *El corazón de las tinieblas* fue Orson Welles, antes de *El ciudadano*. Vemos al gran oso caracterizado como Kurtz junto a una maqueta de lo que sería el templo de Kurtz en la selva. Comprendemos que Kurtz es la quintaesencia del *homo wellesiano*, la condensación de todos los Kane, Lime, Arkadin, Quinlan. Todos los Caínes. Oímos la voz de Orson como narrador de la novela de Conrad desde la transmisión radial del Mercury Theatre en 1936. Esa voz parece guiar, como una sombra, a Coppola y su tripulación perdiéndose y encontrándose entre los meandros del río Mekong. Una sombra que todo lo cubre: ¿acaso el Brando de ciento y pico de kilos que deja emerger su calva de entre las sombras de la caverna (el mito de la caverna de Platón Coppola) no evoca esa sombra enorme? ¿No son del mismo tamaño los sueños que animan a films tan excesivos como *Apocalypse* y *El ciudadano*? ¿No puede ser vista *Apocalypse* como la concreción de todos los grandes proyectos fracasados de Welles, una puerta hacia el otro lado del viento? El delirio coppoliano de comprar la isla de Belice para fundar allí un nuevo Hollywood, una isla de Utopía del cine, ¿no tiene acaso ribetes shanghailenses?

Morir para contarlo. Coppola se reúne con Ferdinando Marcos —ante la atenta mirada de Imelda— para solicitarle apoyo militar, como quien organiza un golpe de Estado de celuloide. Marcos acuerda proveer helicópteros y pilotos. Durante el rodaje del ataque al poblado del coronel Kilgore y sus hombres —la famosa escena de la “Cabalgata de las Walkyrias”—, los helicópteros, de pronto, desaparecen. Desconcierto y perplejidad generalizados. ¿Qué ocurrió? Se fueron a reprimir una rebelión guerrillera, al Sur de Filipinas. La guerra dentro de la



guerra, el mundo como prolongación del cine. Vemos a Coppola en la cocina, durante un descanso de la filmación, cocinando fideos mientras oye “La bohème” de Puccini. En *El padrino* había una escena igual. Ahora Coppola tira flechitas sobre la lancha de Willard, como si fuera un “pinche” más, como un superochista lleno de entusiasmo filmando su primer corto. Más tarde lo descubrimos desesperado delante de la máquina de escribir, con el escritorio hecho una turbamulta de papeles (¿se acuerdan de los papelitos que manoteaba Michel Piccoli en *El desprecio* de Godard?). “No puedo encontrar el final para la película. Tal como estaba escrito era una carga de caballería sobre el reducto de Kurtz, un enfrentamiento armado con montones de explosiones, una cosa *macho style* —patadita para el coguionista John Milius, ese nietzscheado blindado— y eso no tiene nada que ver con el espíritu de la novela. No puedo resolverlo. Esta película es una porquería” (ahí estaba nuestra Eleanor, apretando el botoncito que dice “record”). El plano siguiente nos muestra a Coppola ya totalmente “ido”, la mirada extraviada, encerrado dentro de la misma jaula de bambúes en la que Kurtz encerrará a Willard.

Tras doscientos treinta y ocho días de rodaje en la selva a lo largo de catorce meses interrumpidos por dificultades financieras, enfermedades y contrariedades de todo tipo y hasta un tifón que —convocado posiblemente por la filiación conradiana del proyecto— arrasó con equipos, viviendas y decorados (reconstruidos para que pudieran ser arrasados *para el rodaje*), el barco llegó a puerto, *Apocalypse Now* quedó completada. Atrás habían quedado el miedo, el extravío, el olor de la muerte. Un EZP (Estado de Zozobra Permanente), una odisea de proporciones homéricas bajo la espada de Damocles del fracaso y el desastre. Lo que no te mata te fortalece, dijo uno. Ulises Willard quedó varado río arriba, sin poder volver jamás a su Itaca: Jasón Coppola y sus argonautas dejaron jirones en la jungla, pero trajeron a casa el vellocino de oro del cine. Ah, las hazañas y los calvarios de que son capaces los hombres con tal de alcanzar la altura de sus sueños, de dejar algo que los sobreviva... ■

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse. EE.UU., 1991.
Dirección: Fax Bahr y George Hickenlooper, incluyendo material filmado por Eleanor Coppola. **Guión:** Fax Bahr. **Producción:** George Zaloom y Les Mayfield para ZM y Zoetrope Productions. **Edición:** Michael Greer y Jay Miracle. **Duración:** 96 minutos. ■

CRÓNICAS CATÓDICAS

UN VIAJE AL FONDO DEL VIDEO, LA TELEVISION Y LA IMAGEN ELECTRONICA



Ar Detroy

por Jorge La Ferla

Julio del 89. Buenos Aires en llamas. Yo llegaba a Buenos Aires en el mismo avión que Claudio Barroso, director de TV Viva de Brasil. La locura estaba generalizada, no tanto por el dólar imparable sino porque durante cinco días no hubo cigarrillos. El seminario de TV Viva fue un suceso, Barroso preguntaba a cada rato qué eran esos afiches negros con un tipo suspendido, firmados Ar Detroy, que inundaban la ciudad. Un vivillo, es decir, el Dr.

Lazarus, trataba perfidiosamente de seducir a la flor y nata del video nacional para crear un embrión de lo que luego sería la Sociedad Argentina de los Videastas separados por muchas internas. Por otro lado Ar Detroy venía ya de producir su tercer video que inauguraba una trayectoria ejemplar en la historia del video de creación argentino.

Richard Key Valdez

El día 26 de mayo se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas, el lugar que los viera pasar una y otra vez, una retrospectiva de la obra de los primeros 7 años de producciones de Ar Detroy. Esta era una buena oportunidad para tratar de hacer un primer acercamiento a su obra tomando en cuenta algunas de sus últimas producciones.

Performances, escisiones y video

Siempre fue invocada la influencia de la troupe catalana, la Fura del Baus, en el origen del trabajo de la Organización Negra: recrear una parábola nihilista y poética de un mundo posindustrial donde el hombre solo y con la mierda al cuello está desprendido de cualquier ilusión mesiánica, ya sea de tipo místico o político. La Organización Negra, como luego Ar Detroy, que se forma a partir de una división de la primera, están muy marcados por este molde de la troupe de Barcelona y esta influencia se traduce también en los registros de video que se realizan a partir de las distintas performances realizadas. Tanto en algunos videos de la Fura del Baus, como en el video *La tirolesa obelisco* (Gonzalo Pampín y Marcelo Iaccarino, 6', 1990) sobre la antológica representación de la Organización Negra y en *Exodo (fragmentos)*, y *Exodo II* (Gonzalo Pampín), sobre Ar Detroy, queda la evidencia de algo fallido. A pesar del alto nivel de realización de los videos, fragmentación de la performance, corte y ritmo frenético y una elaborada banda de sonido, siempre hay una distancia con la contundente e impactante acción escénica. El elaborado trabajo de edición es una estructura que surge a partir de un registro indiscriminado, muchas veces no estructurado, de la misma performance.

Lo llamativo de Ar Detroy es que al crearse se funda también una división video, en cuyo primer trabajo, *Sin retorno*, ya está el embrión de un cambio en relación con la captación de las performances y sus personajes: se pone en cuadro el transcurso de la suspensión en el espacio de uno de los

mutantes pero descontextualizado de una supuesta escena: el encuadre lo contiene únicamente a él, todo es el blanco sobre fondo negro, el juego con el fuera de foco del principio no deja identificar algo que se percibe como mancha o textura móvil en el fondo y fundamentalmente por el tiempo largo que apela a una obnubilada y cuestionadora mirada del espectador. Ya no hay historia, todo pasa por lo fenomenológico.

Estas líneas pretenden tomar en cuenta algunos de los últimos trabajos de la obra de este colectivo, que continúan la serie iniciada por uno de los más impactantes videos del grupo, *10 hombres solos*, en el que ya se plantea una puesta en escena, desde un decorado exterior y natural, frente a otra serie de trabajos que parten de situaciones creadas en espacios interiores. En *10 hombres solos* está concentrado todo el sistema Ar Detroy, es el lugar de partida para relacionarlo con las últimas obras que siguen esta búsqueda. Este video pone en escena en un cuadro vacío a 9 personajes, el paisaje crea el decorado de introducción y de contraste con éstos, el cuadro está ocupado por el trayecto de los hombres que lo recorren de izquierda a derecha incrustados en el paisaje y marcando la presencia del décimo hombre, el que mira, compone y controla el paso a través de la toma y a través de la retina que transmite una información que circula de manera diferente del habitual consumo de este tipo de íconos electrónicos.

Qué blanco era mi valle

“Concentrarse en lo ínfimo para conocer el universo. Recrear al mismo tiempo que la experiencia lo que constituye su posibilidad misma. Arriesgarse a los límites de la percepción para captar aquellos del sentido y la representación. Despistar los mecanismos de la visión para cruzarlos con el juego de la memoria, de la sensibilidad y del conocimiento con las determinaciones biológicas...” (Anne Marie Duguet, *Bill Viola*, ARTC, Museo de Arte Moderno de la ciudad de París).

La simpleza de otro trabajo, *Fin de la historia*, continúa el transcurso de *10 hombres solos*, comienza y fin con el cuadro vacío que se presenta como el justo complemento de la acción que se va a desarrollar en su tiempo interior. Además del juego con la dimensión de la hoja en medio del cuadro y de una acción muy contundente de destrucción es el sistema de todo el planteamiento que sigue una lógica de trabajo en

relación con la concepción del espacio, la superficie y una supuesta acción que se complementa con el vacío del principio.

Este concepto de acción es el que justamente es reformulado en *Cruz invertida*. El verdadero devenir está aquí planteado por el lento barrido de los fragmentos de los mojonos, la cadencia del ralenti es el que va presentando la materialidad de una textura, maderos, y de un símbolo, la cruz. La contemplación de estos objetos junto al efecto de la caída de la nieve se traducen en el verdadero contrapunto de una situación rematada por la elíptica aparición del vencido personaje del cual sólo una pose es la que se retiene. Apenas un instante congelado que concluye toda la situación anterior. En otro trabajo, *Permanencia*, ya sin personajes, son únicamente momentos de texturas formadas por la materia líquida y sus movimientos, en que a pesar de la ausencia de acciones realizadas por personajes se pone en juego la búsqueda de tramas y de una construcción en superficie en que el armado en profundidad y en tercera dimensión no aparecen como recurso compositivo para dar lugar a un efecto de contemplación.

Tal vez sea *Errantes* el trabajo que de manera más intensa concentre esta etapa del método Ar Detroy. Un paisaje, una cámara con movimientos lentos va buscando un encuadre que no aparece hasta que un punto, una mancha, que en la superficie del tubo de rayos catódicos debe medir unas pocas líneas, se puede identificar como un personaje, una figura que deambula y es parte del paisaje. En un momento se produce un doble acercamiento a ésta, por el zoom, que la reencuadra más próxima a la cámara, y por momentos la figura parece acercarse y

dirigirse hacia la cámara. La dirección que elige el personaje es incierta, su trayectoria en relación con los extremos del cuadro o en la profundidad de campo no se pueden delimitar, su devenir no es determinable

The Idea Ozu, The System Dopazo: Selection + Minimalism + Universalism & Surrender. Jo Lai Fe La. Toda la idea y concepción planteadas en estos trabajos señalan una visión que se la puede asociar a cierta iconografía oriental en relación al sistemático trabajo de representación y visión del mundo que juega con un cuadro vacío, terror de la figuración occidental, elemento fundamental que se complementa perfectamente con el cuadro ocupado por una acción. La jornada de los nueve hombres en el agua, un borceguí apocalíptico, un errante del cual no se sabe por qué está ahí, ni qué está haciendo ni hacia dónde va. Son estas dudas las que juegan más intensamente con la búsqueda de una contemplación y de un cuestionamiento constante del acto de ver personajes que cumplen acciones con un móvil certero, paisajes compuestos en forma verosímil, decorados, objetos y personajes centrados en forma racional. Otro elemento fundamental que articula esta parte de la obra de Ar Detroy es la misma concepción del espacio en una composición que rechaza la profundidad y se estructura en la superficie. No hay acciones que juegan con la ilusión de planos en profundidad de campo o movimiento de personajes con variación de planos en una misma toma, procedimientos que no marcan un paso narrativo por su acercamiento o alejamiento en relación con el punto de vista de la cámara. Esta utilización del vacío en cuadro, de

una antinarración tradicional no implica *la nada* y un consiguiente aburrimiento sino que por el contrario apela a otros mecanismos perceptivos del espectador, que crean situaciones tan intensas como la desolación, el deleite, la violencia, el terror o el placer. Es sistemático el trabajo de ruptura de la ilusión narrativa del cine y de la televisión, el rechazo a la compulsiva y clásica acción. Los procedimientos zen de los monjes de Ar Detroy Video intentan la construcción de otros dispositivos en situaciones enmarcadas en la articulación de los tiempos muertos, del vacío, de la no acción.

Es importante destacar que la praxis de Ar Detroy es una sola considerando su experiencia de producción y exhibición de los trabajos. Básicamente su proyecto no transa con ninguno de los parámetros convencionales y concesiones para la búsqueda incesante de financiamiento. El hacer video es el lugar de inversión, fondos que provienen de otras actividades laborales, del deseo y la creatividad en que la inspiración es lo que prima. Además han creado un sistema propio de difusión de los trabajos con equipos propios de exhibición en elegidos circuitos de exhibición. Esta coherencia del grupo es clara también en cuanto a su integridad de artistas fuera de la clásica levedad de cierto ambiente del video independiente argentino. Estos detalles que pueden aparecer como pueriles son en verdad la misma faceta de la originalidad de una experiencia de creación fundamental en la historia del video nacional por el tiempo que llevan trabajando, por la cantidad de trabajos producidos y por la línea de búsqueda continua en toda la obra y por la actitud de constante defensa de la expresión y del goce creador. ■

Videografía Ar Detroy (7 años)

Sin retorno, 1988.
10 hombres solos, 1989.
Exodo (fragmentos), 1990.
Eco del silencio, 1991.
Abismo de los hombres, 1992.
Exodo II, 1992.
Manifiesto, 1992.
Cruz invertida, 1993.
Errantes, 1993.
Permanencia, 1993.

Festival de Video del Cono Sur. Los días 21, 22, 23, 24 y 25 de junio se presentará en el ICI de Buenos Aires el **Primer Festival de Video del Cono Sur**, organizado por el Museo de Imagen y Sonido de San Pablo, Brasil, y por el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Una amplia perspectiva de video del continente presentada por figuras invitadas de prestigio internacional, entre los cuales se encuentran Néstor Olhagaray, Sergio Martinelli, Gerardo Anahía Melo, Daniel Stapff, Juan Carlos Maneglia y Luis Valdovinos. Para la muestra se editará un catálogo con la programación completa del festival. Para mayor información, comunicarse con el

Video menú

ICI, Florida 943, tel.: 312-5850/3214.

Festival Saint Gervais de Ginebra. Está abierta la inscripción para la 5ª Semana Internacional de Video de Saint Gervais en Ginebra, uno de los festivales más interesantes del video de Suiza, que este año contará con la presencia de Bill Viola, que presentará una retrospectiva de toda su obra. Las obras deberán poseer una expresión original y una búsqueda singular en su aspecto formal y de contenido, y deberán haber sido realizadas durante 1992 o 1993. Cierre de

inscripción: 31 de julio de 1993. Para mayor información, dirigirse a la *5ème. Semaine Internationale de Vidéo* c/o XP Express Parcel Fret Genève, Poste 1215, Genève 15, Suiza o comunicarse con *El Amante*.

Arte y Video. El sábado 3 de julio y el domingo 4 de julio se exhibirá en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, a las 16 y 19 horas, una retrospectiva de videos y documentales de arte realizados por *Carlos Trilnick*.

Video Espacios. Junio y julio. Bill Viola, David Larcher, Video Argentino. Todos los domingos a las 19 hs. en Cochabamba 370. Entrada libre y gratuita. ■

El cine en pantuflas

por Jorge García



Abismos de pasión, 1953, dirigida por Luis Buñuel, con Irasema Dilean y Jorge Mistral.

En la etapa mejicana de Buñuel se pueden encontrar algunas de sus mejores películas. Esta versión de *Cumbres borrascosas*, con un reparto imposible, recupera todo el romanticismo y la emoción que estaban ausentes en la aséptica versión de William Wyler. Buñuel se sirve de todos los clisés de los films mejicanos de la época y demuestra una vez más que el cine es, por sobre todas las cosas, una cuestión de puesta en escena.

VCC 24 24/6, 19, 21, 23 hs.

Bajo fuego (*Under Fire*), 1983, dirigida por Roger Spottiswoode, con Nick Nolte y Gene Hackman.

En una carrera sin mayores matices, este thriller político de Spottiswoode, brilla como una auténtica perla. Con gran sobriedad, el director elude el mensaje impuesto de antemano logrando por medio de la narración que la toma de conciencia del protagonista sea simultánea a la del espectador. Las excelentes actuaciones ayudan.

Space 30/6, 24 hs.

Cautivos del mal (*The Bad and the Beautiful*), 1952, dirigida por Vincente Minnelli, con Kirk Douglas y Lana Turner.

Otro de los personalísimos films "dramáticos" de Minnelli. Apasionada reflexión sobre el mundo del cine y con un relato estructurado a través de varios flashbacks, tiene una desusada complejidad, aún en nuestros días. Una de las grandes películas de los 50 y una nueva muestra del talento de su autor. Imperdible.

TNT 15/6, 12 hs.; 16/6, 3 hs.

La mujer cobra (*Cobra Woman*), 1944, dirigida por Robert Siodmak, con Maria Montez y Sabú.

Siodmak es uno más de la larga lista de directores hoy casi olvidados; su trabajo en el cine de género de los 40 y 50 espera hoy su merecida revalorización. *Cobra Woman* es una de sus fantasías más delirantes y una buena oportunidad para apreciar el "look" de los films en technicolor de la época, cuando en 70 minutos se podía contar una historia.

TNT 19/6, 7 hs.

Ruta suicida (*The Gauntlet*),

1977, dirigida por Clint Eastwood, con Clint Eastwood y Sondra Locke.

Dentro de la irregular pero atractiva carrera de Clint Eastwood como director, *Ruta suicida* es un interesante exponente. Clint está dispuesto a llevar a Sondra al proceso, enfrentando al mundo si fuera necesario. Primer film del director en que aparece claramente expuesta su visión del mundo de la mujer. Lo felicitó.

HBO 22/6, 8.30 hs.; 30/6, 8.15 hs.

Nosferatu, 1922, dirigida por Friedrich W. Murnau, con Max Schreck y Alexander Granach.

La temprana muerte de Murnau privó al cine de uno de sus grandes maestros. Esta maravilla, realizada cuando no había sonido y efectos especiales, es una excelente muestra de su obra. Sólo con el poder de la imagen, Murnau logra un clima de horror, mayor que el producido por docenas de películas actuales del género. Sí, esta película tiene más de setenta años.

VCC 24 26/6, 22 y 24 hs.

Siempre hay un día feliz (*It's Always Fair Weather*), 1955, dirigida por Stanley Donen, con Gene Kelly y Cyd Charisse.

Cineasta de la "familia Minnelli", en sus mejores momentos Donen se acerca a su inspirador. Este musical, que narra el reencuentro de tres amigos después de diez años sin verse, aparte de algunos excelentes números, tiene un tono desencantado y totalmente infrecuente en las producciones del género de esa época.

TNT 14/6, 16 hs.

Yo solo me basto (*I Walk Alone*), 1947, dirigida por Byron Haskin, con Burt Lancaster y Lizabeth Scott.

En la mediocre carrera de Haskin hay sólo tres o cuatro títulos recordables. Este buen exponente del cine "negro" es uno de ellos, y nos ofrece todas las constantes del género con una narración seca y concisa. Además, nos permite acercarnos a una de las grandes musas del "negro" de los 40: Lizabeth Scott.

VCC 24 22/6, 19, 21 y 23 hs.

En la búsqueda del Nordeste (*Northern Pursuit*), 1943, dirigida por Raoul Walsh, con

Erroll Flynn y Helmut Dantine.

Raoul Walsh es uno de los más grandes narradores que ha dado el cine norteamericano. Esta película, aparente producto para el lucimiento de Erroll Flynn, donde tiene que perseguir a un piloto nazi por todo Canadá, es una buena muestra de su capacidad para relatar a través de la acción física de sus personajes y un acabado ejemplo de ritmo narrativo cinematográfico.

TNT 22/6, 12 hs.; 23/6, 3 hs.

La rosa del hampa (*Party Girl*), 1958, dirigida por Nicholas Ray, con Robert Taylor y Cyd Charisse.

Nueva muestra del talento de Nicholas Ray, este tardío exponente del cine negro, con su refinado tratamiento y su brillante uso dramático del color, nos pone nuevamente en contacto con uno de los grandes directores que ha dado el cine. Excelente Taylor en su etapa de galán maduro y sensacionales los números musicales de Cyd Charisse.

TNT 14/6, 12 hs.; 15/6, 3 hs.

El niño salvaje (*L'enfant sauvage*), 1969, dirigida por François Truffaut, con François Truffaut y Jean Pierre Kargol.

Más allá de sus cualidades narrativas, el cine de Truffaut plantea el itinerario moral de sus personajes. En esta película, basada en un hecho real, el director también se reserva el rol protagónico para relatar la historia de un niño criado solo en la selva y su posterior proceso de civilización. Realizada en un estilo deliberadamente "antiguo", la película es una síntesis de las obsesiones formales y temáticas del autor.

TNT 24/6, 23.40 hs.

Ju Dou, 1989, dirigida por Zhang Yimou, con Gong Li y Li Wei.

Con sus interesantes films, Zhang Yimou ha permitido que el cine chino sea conocido en el mundo. *Ju Dou* está ambientada en los años 20, y más allá de su clara metáfora sobre la situación de su país, constituye con su estructura de melodrama el más "occidental" de sus trabajos. Film claustrofóbico, con una notable utilización del color y una estupenda actriz: Gong Li.

VCC 19 25/6, 22 y 24 hs.; 26/6, 1.30 hs.

El rey de la comedia (*King of Comedy*), 1983, dirigida por Martin Scorsese, con Robert De Niro y Jerry Lewis.

Auténtico film "maldito" en la filmografía de Scorsese aunque, probablemente, uno de los mejores. De Niro admira incondicionalmente a Lewis, quiere actuar en su programa y está dispuesto a valerse de cualquier medio para lograrlo. Notable comedia negra, cuerda que Scorsese maneja como pocos (ver *Después de hora*) sobre la obsesión americana por lograr la fama a cualquier precio, cuenta con estupendas actuaciones del desbordado De Niro y del super controlado Jerry Lewis. Para ver sin reservas.

HBO 27/6, 20 hs.; 30/6, 10.30 hs.

La ley de la calle (*Rumble Fish*), 1983, dirigida por Francis Coppola, con Matt Dillon y Mickey Rourke.

Dentro de la carrera de Coppola, este pequeño film rodado casi íntegramente en blanco y negro, es una de sus más brillantes gemas. Desencantada reflexión acerca del desencuentro generacional y auténtico réquiem sobre las pandillas juveniles, la película posee una intensidad emocional que no siempre aparece en la obra de su autor. Una obra maestra.

TNT 22/6, 23 hs.

La última película (*The Last Picture Show*), 1971, dirigida por Peter Bogdanovich, con Jeff Bridges y Cloris Leachman.

La reciente aparición en video de los últimos films de Bogdanovich demuestra que es el único director del cine norteamericano actual al que se puede calificar de clásico. La visión de esta película, melancólica reflexión sobre un tiempo que se fue, de claras reminiscencias fordianas pero profundamente personal, no hace más que ratificarlo. Uno de los grandes films de los 70.

CV 5 25/6, 23.30 hs.; CV 31 27/6, 24 hs.

Pasión indiscreta (*Windows*), 1980, dirigida por Gordon Willis, con Elizabeth Ashley y Talia Shire.

Única película realizada por el extraordinario iluminador, el film es una extraña historia de voyeurismo, represión y

EL CINE SE VE
EN EL CINE.

Y TAMBIEN SE VE EN

SPACE

CCTV-24HS.



MUY PRONTO



SPACE EN 3D

lesbianismo. Inevitablemente destinada a la galería de títulos "malditos", tiene excelentes actuaciones de sus principales intérpretes. Una rareza.

CV 5 20/6, 0.45 hs.

Zona caliente (*Hot Spot*), 1990, dirigida por Dennis Hopper, con Don Johnson y Virginia Madsen.

Dentro de una carrera como director que pasa sin términos medios de lo bueno a lo detestable, Hopper consigue aquí uno de sus mejores trabajos. Todo el cinismo de la novela de Charles Williams, aparece transmitido con una gran intensidad por medio de una puesta en escena agobiante como el calor que sufren los personajes. Excelente la banda de sonido.

HBO 15/6, 18 hs.; 18/6, 8.15 hs.; 21/6, 23.45 hs.; 23/6, 13.45 hs.; 27/6, 16.15 hs.

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*), 1957, dirigida por Ingmar Bergman, con Max Von Sydow y Bengt Ekerot.

Dentro de la relevante carrera de Bergman, este film tuvo siempre un prestigio desmedido. Es posible que su pesado simbolismo y la obsesiva composición de sus imágenes, le otorguen un cierto aire démodé, pero algunos brillantes momentos dramáticos y las notables actuaciones hacen recomendable su visión.

CV 31 18/6, 24 hs.

Proa al infierno (*The Lightship*), 1986, dirigida por Jerzy Skolimowski, con Robert Duvall y Klaus Maria Brandauer.

La filmografía de Skolimowski se ha conocido en nuestro país de una manera muy irregular, existiendo en la misma películas de muy distinta calidad. *Proa al infierno*, con su concentrada utilización del espacio dramático y el ambiguo comportamiento de sus personajes, resulta una de las más interesantes. Gran composición de Duvall como el villano de turno.

CV 24 28/6, 22 y 24 hs.

Sweet Charity, 1969, dirigida por Bob Fosse, con Shirley Mac Laine y Chita Rivera.

Bob Fosse se hizo famoso con películas mediocres como *Cabaret* y *All that Jazz*, que relegaron al olvido el que es su mejor film. Versión musical de *Las noches de Cabiria*, tiene un ritmo y una frescura de la que carecen las películas mencionadas, con varios números memorables y una Shirley Mac Laine sorprendente como bailarina y cantante.

CV 24 26/6, 20 hs.

Tabla de cine en televisión

	Q	FF	JG	GJC	GN	HB
Abismos de pasión			9			
All that Jazz	4	7	5	8	8	6
Almas en conflicto			7			7
Amarga pesadilla	6		3		9	7
Atame!	8	7	4	5		7
Bajo fuego	5	8	8	7	8	8
Buen día, Babilonia	3	4		4		3
Casablanca	8	10	7	7	10	10
Cautivos del mal	9	9	10	9		9
Crónica de un niño solo	9	9	9	10	9	9
Cuando el destino nos alcance	7		6			7
De aquí a la eternidad	7	7	5	5	8	
Doc			7			
Doctor Insólito			5	1	2	2
Dulces sueños	5	1	5	4		8
El bruto			7	7		
El cómico			8			9
El enigma de otro mundo	9	7	8	8	9	8
El espectáculo más grande...			6			
El gran dictador	5	5	5	4	4	5
El guardián			7	7	7	
El niño salvaje	8		8			
El novio			7	8		
El planeta desconocido	8	10	6	7	9	
El poder y la pasión	7		4		4	5
El rey de la comedia	10	10	9	9	9	10
El sargento York	10	8	5			
El séptimo sello			7	9	9	
El vuelo del águila			6			6
En la búsqueda del Nordeste			8			
Fuera de control			5	5		7
Historias de Nueva York	7	8	6	8	5	7
Ju Dou	5	8	8	8	7	6
Juntos	5	7	6	4	7	
La dama que canta el blues			4			
La danza de los vampiros	7	6	4	4	7	7
La fuerza del cariño		1	1	1	7	3
La hoguera de las vanidades		6	2	2	6	6
La ley de la calle	5	5	10	10	5	10
La ley de los valientes			6			
La ley del Talión			6			7
La maldición de las brujas				7	6	
La mujer cobra			8			
La mujer pública	6		6	3		4
La mujer que quiso pecar			6			
La rebelde debutante			6			8
La rosa del hampa	10	10	8	7	8	7
La última película	10		10	10		10
Las cosas cambian	6	7		6	7	6
Línea mortal					6	
Lolita	7	8	7			
Los hermanos Caradura			5		10	5
Malas compañías	7	7	2	3	7	3
Máscara	9	9	8	9	8	9
Mi madre es una sirena	2	1			7	8
Motín a bordo			5			
Mucho más que un crimen	4	7	7	6	7	
Muñeca de seda	6	6	6	6		
Nido de ratas	5	8	4	6	4	5
Nosferatu			10	9		9
Obsesión fatal	8	9	6	7	7	6
Pasión indiscreta			7			
Pat Garrett & Billy, the Kid	8	9	7	8	9	5
Pelotón	5	6	5	6	8	7
Prisionero de su libertad	8	8	6		7	
Proa al infierno			8	9		8
Receta: violencia			6			
Romero			6			
Roseland		8	6	6		3
Ruta suicida	9	9	7	7	8	7
San Antonio			6			
Se presume inocente	5			4		
Siempre hay un día feliz			8			
Splendor	9	10	4		10	3
Starman	8	9	5	6	8	7
Sweet Charity		8	7	9		5
The Doors	6	7	5	5	4	
Tiempos de gloria	5			2	7	
Un toque de distinción	7		5	5	5	7
Yo solo me basto			7			
Zona caliente	5	6	7	8	8	5

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Gente de *El Amante*:

He leído la crítica de G. Noriega de la película *Cuando huye el día* y quisiera hacer algunas apreciaciones al respecto.

No existen dos Bergman, Sr. Noriega, como no existe el ser humano que pueda reducirse a una simple dicotomía, así, tenemos en él al crítico social, el de la inquietud metafísica, el comediante, el de la introspección psicológica, el analista conyugal, etc. En todos estos Bergman y no en uno de ellos, se plantea el conflicto entre el ser y el existir, la incomunicación, la naturaleza de Dios, la muerte o la soledad.

Yendo a la película en cuestión, el director no toma a la familia como el origen de todos los conflictos, sino a la niñez como momento de la vida en que las impresiones, secuelas, emociones, vínculos y pérdidas quedan grabados indeleblemente en nuestra psiquis y configuran gran parte de nuestra personalidad adulta. No es que Don Ingmar sea "franchellómano", sino que la familia es el contexto en que el niño Borg se relaciona con el mundo: una madre dominante, un padre ausente, una frustración amorosa con su prima, serán hitos que marcarán su crecimiento e irán configurando un carácter egoísta y misógino.

Y si es a través de los sueños que el protagonista toma conciencia de su situación afectiva, no es por capricho del sueco, es así como le sucede al común de los mortales diariamente.

Bergman dijo alguna vez que si hubiera podido expresar en palabras lo que creaba en imágenes seguramente hubiera sido escritor.

A través del símbolo sintetizamos un cúmulo de emociones y pensamientos. Esto no es patrimonio del artista solamente, es parte de nuestro lenguaje, no puede ser aprehendido por la razón pero puede despertar en nosotros inquietud y temor; el reloj sin agujas al anciano profesor no le sugirió seguramente una vida floreciente.

En cuanto al uso de símbolos, si al crítico como dice, le importa un pito el reloj como imagen, debe despreciar seguramente a Fellini, Tarkovski, Buñuel, Kurosawa, etc., y por supuesto el notable silencio bergmaniano con todo su bagaje de tanques, fantasmagóricos cometas, enanos y porteros extraños.

Por último, así como *El silencio* muestra hostilidad, incomunicación y ausencia de Dios, en *Cuando huye el día* Bergman esboza una salida a su continua búsqueda: en la apertura a los demás, en el amor que vincula y no la soledad que destruye, encontrando así en uno mismo el Dios que su acentuado agnosticismo le impedía ver y regalándonos una obra maestra del cine. Muchos saludos, sigan así.

**Jorge Roberti
La Plata**

Estimados amigos:

Gracias por el envío del Nº 15, recepción siempre bienvenida. Les recuerdo que Constantini es Constantini. Y que escuché las carcajadas del maestro Welles cuando se enteró de sus puntajes a *Soberbia* comparándolos con los de *Angel de venganza*. Ustedes, ¿no

le temen al más allá? Cordiales saludos.

José A. Martínez-Suárez

Gatica, el Mono: un "golpe al corazón"

La cámara lenta retarda la llegada del "monito" a la estación de tren. El monito es espectador: dos mujeres se desnudan ante sus ojos por primera vez; el circo donde encuentra a su mujer, el cabaret donde encuentra otra. Su espíritu genuino se mueve en la fragilidad de una vida que hay que pelear. Las pérdidas que lo desangran no son sólo las que ocurren en el ring: un perro, dos mujeres, un manager. La sonrisa eterna y la cara golpeada y sangrante son una y la misma. Como los rivales, la gente y las cosas simples son siempre otras, y el mono se aferra a las que puede: el alcohol, el cabaret con sus minas y sus canciones, el "restaurant" callejero donde vuelve y vuelve que es el lugar donde no debe actuar.

"El Ruso", su mejor amigo, que le hace un feo amague pero aparece como un padre para bancarlo en todas y en la peor, la pérdida de un hijo varón.

El mono debe buscar refugio en las sogas de una vida amarga: le quita el abrigo a su mujer para cuidar a una vieja conocida. En el "restaurant" de la intemperie se sienta frente a un pibe que es él mismo y la cámara comienza un travelling que se detiene tapando la imagen de su segunda mujer, se escucha la voz de Evita que se despide de sus descamisados. Un frío pasillo de hospital para ver a la mujer por última vez. Una proscripción política no puede evitar que comience su última pelea.

Un estúpido en un restaurant quiere ser amigo del ídolo, del monito simpático, pero el Sr. Gatica está cansado de la marioneta.

Esa trompada es en otra escena, una que lo devuelve junto a su "Rusito" querido a ganarse el mango como cuando era pibe. La cámara lo muestra "a un costado" de la fiesta en una cantina, fabulando historias de minas. Una más que no lo reconoce. "¿Sabés quién soy yo?", le pregunta a una mujer, siempre una mujer. Otro perro, siempre un perro, está con él, "cautivo" dice el mono, "cuestión de ideologías". La pelea está por terminar. "Para hablar con el Sr. Gatica hay que pedir audiencia", pero ésta es la última. El mono cae en su "verdadero" ring: la calle. Coronas y coronas de flores abandonan la "historia de Gatica" para comenzar el mito del ídolo.

**Walter A. Molnar
Capital**



GUIONARTE

Primera Escuela Argentina de Guión y TV

SEMINARIOS

- PESADILLA:
El cine de horror
- INTERCAMBIOS:
Cine y artes plásticas.

Charcas 4453

IMAGENES EN EL VACIO
Taller con
directores invitados
y proyecciones especiales.

Por *El Amante*. Coordinan: Alejandro
Ricagno y Rodrigo Tarruella.

774-6698 • 84-4515

(1425) Buenos Aires

TALLERES

Guión • Video
Creatividad
Puesta en escena
Equipos propios de cine y video

Sres. amantes:

La lectura de la nota "Fiesta en abril" del Señor La Ferla reavivó en mí la necesidad de plantear una serie de cuestiones que ojalá promovieran una pizca de discusión en el abombado ambiente del video local:

- 1) El precepto sostenido por La Ferla parece ser: "Un principio de exclusión (aunque sea dictado desde el Hemisferio Norte) es preferible a ningún principio". Así, cuando recibió las pautas del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia para seleccionar videos para el Festival Franco-Latino de Videoarte, optó por cumplirlas a rajatabla, aunque justo es reconocer que con un gesto de patriótico desagrado.
- 2) Cuando don Jorge constató que en la muestra organizada por la Sociedad Argentina de Videastas (entidad a la que pertenezco) se exhibieron videos que no condecían con las pautas arriba referidas, se perturbó aun más que al recibir las órdenes del Ministro, hasta el punto de suponer que entonces la SAVI y otros organismos locales carecen de pensamiento ideológico. No se le ocurrió pensar que tal vez la disparidad de los videos exhibidos respondía a una opción ideológica (diversa por cierto de la suya).
- 3) Sostengo que la SAVI existe para ocupar un lugar y ejercer un poder que se resista a discriminar según una mirada europea. Me parece que la hibridez narrativa, la confusión de géneros, el mestizaje cultural y el cruce tecnológico son indicios de fertilidad, tal vez lo más interesante que el video permite. Un caos digno de fomentar, aunque inquiete a la manía clasificatoria de críticos y curadores. Para una selección más "apropiada" ("a pesar de las inevitables subjetividades e injusticias") no hace falta la SAVI. Esa función la cubren —con generosos subsidios— el ICI y otras entidades manejadas por personas que, como La Ferla, reciben directivas desde Europa.
- 4) El amigo La Ferla lamenta la ausencia en las muestras locales de los mejores y más innovadores trabajos de la vertiente experimental. Me gustaría que especificara los títulos de los videos que según él fueron excluidos (me refiero a videos en idioma castellano).
- 5) La elección de los miembros del jurado de la Muestra le parece al bueno de LF responder a la misma mixtura ideológica y estética (tal vez objetable) que se usó para establecer la grilla de los trabajos en competición. Tal vez sea útil aclarar que la diversidad de los jurados responde a una decisión meditada. A algunos integrantes de la SAVI nos parecen indeseables los expertos, sobre todo en un lenguaje cuya especificidad no ha sido fijada. (Y yo haría lo posible para que siga sin fijarse.) Juzgamos imprescindible que nuestros videos sean vistos y evaluados por un espectro más amplio que los

expertos aborígenes y sus mandantes franceses. Y si ven videos por primera vez, tanto mejor.

- 6) Es fascinante y aleccionador enterarse de la alta calificación que les merecen a los miles de asistentes a nuestras muestras, algunos videos que a nosotros no nos gustan. ¿Se cree don La con diplomas suficientes para impedir que estos videos lleguen a su público? Si es así, que siga donde está.
- 7) Un videasta francés cuyo nombre olvidé se sorprendía durante el Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte de lo parecidos que eran los videos argentinos a los franceses. Alguien debería haberle explicado que toda una vertiente de las obras hechas aquí había sido excluida por decisiones a priori. Cuando alguien esconde una cosa tras una mata y luego allí la encuentra, no hay mucho que celebrar.
- 8) El flujo indiscriminado de imágenes es tal vez la única especificidad del video, su solo aporte a la democratización de la cultura. Cuando La F. se horroriza ante la perspectiva de una pantalla gigante en el Obelisco mostrando videos durante varios días, no sé por qué pienso en otra plaza de la Patria, cubierta de miles de negros lavándose las patas en las fuentes. ¿Será que me quedé en el 45?

Oscar Cuervo
Capital

Revista *El Amante*:

Con motivo de la nota "Fiesta en abril", publicada en el número 15 de la revista *El Amante*, la comisión directiva de la SAVI (Sociedad Argentina de Videastas) desea manifestar que discrepa totalmente con el punto de vista expresado en la misma. También declaramos que apoyamos en todos sus términos la posición del videasta Oscar Cuervo (integrante de nuestra comisión directiva), tal como él la expresó en carta del 18/5/93 dirigida a vuestra revista (de la citada carta aquí adjuntamos una copia). Nos permitimos, así mismo, sugerir la publicación de dicha carta como el punto de vista oficial de la SAVI, con la esperanza de promover un debate necesario y fructífero sobre la situación y perspectivas del video en la Argentina. Con la misma finalidad, SAVI propone al Sr. La Ferla y a la revista *El Amante*, la organización conjunta de unas Jornadas de discusión sobre dicho tema, con la participación de realizadores, periodistas y —por qué no— expertos, si es que los hay. A la espera de una respuesta sobre esta proposición y agradeciendo desde ya la atención dispensada, saluda a Ud. muy atte.

Comisión Directiva
de la Sociedad Argentina de Videastas

La posada maldita

El Amante en la radio

Conducción: Gustavo J. Castagna,
Quintín y Flavia de la Fuente

Producción: Roberto Juan Ferro



Martes y Jueves de 13 a 14 hs.
Radio Cultura. 97.9 MHz

EL AMANTE VIDEO



Lecciones de cine

A propósito de tres films de Griffith en video

por Eduardo A. Russo

Advertencia preliminar. Este es un artículo celebratorio de lo que es en nuestro medio un acontecimiento: la aparición casi simultánea en video de *El nacimiento de una Nación* (1915); *Intolerancia* (1916) y *Pimpollos rotos* (1919). Tres películas que hacen, en su conjunto, a lo mejor

que dio al cine un genio llamado David Wark Griffith. Antes de ver alguna película de Griffith, debemos deshacernos de un malentendido común: el que surge de considerarlo como un predecesor, un pionero. A la vez que instala un prestigio incuestionable, la categoría contamina

a su obra de un riesgoso carácter polvoriento, la descalifica en su vigencia. Para hacernos desde ahora a la idea, debemos entender a Griffith como nuestro contemporáneo. Sus películas viven, se *animan* cada vez que aparecen en la pantalla. Si nadie piensa en Esquilo o el Giotto como anacrónicos, ¿por qué pensarlos de este fundador que a cada momento nos hace comprobar que marcó fronteras hasta hoy no sobrepasadas? Griffith como *fuerza*, no como una etapa que, si bien importante, ya quedó atrás. Fuerza en tanto inagotable, de la cual aun hoy brota la misma vieja emoción; la de siempre.

Introducción a Griffith

Un hombre del siglo XIX transpuesto al XX. Así lo definió en su *A History of Narrative Film* David A. Cook. Uno de sus hijos dilectos, Alfred Hitchcock, señaló alguna vez que en cada nueva película que parece revolucionar el cine hay algo que se originó en Griffith. No hizo el pionero un cine experimental. Sólo se limitó a organizar sabiamente lo que iba encontrando, a menudo ensayado involuntariamente por otros. El clásico problema historicista de "quién fue el primero que..." queda atrás cuando adoptamos una perspectiva estética. Como bien afirma E. Wagenknecht en *The Films of D. W. Griffith*, "Las prioridades absolutas en esta materia son de muy poco interés; lo que cuenta en el arte no es quién lo hizo primero, sino quién lo hizo mejor". Fue David Griffith quien diferenció de un modo irreversible al cine de la escena teatral, a partir del acercamiento progresivo a la narrativa novelesca y la posibilidad de creación de espacios imaginarios. A partir del modelo canónico de su admirado Charles Dickens, fue ideando uno a uno *modos de ver* que despertaban diferentes asociaciones, distintas emociones. Y lo hizo no sin despertar escándalo en formas de narrar ya consolidadas entonces, que mantenían al cinematógrafo en calidad de mero aparato registrador de una representación teatral o de cuadros vivientes. En tiempos de *The Lonely Villa* (1909) Griffith mantenía discusiones con productores de la Biograph como la citada por Linda Arvidson en sus memorias:

—¿Cómo se puede exponer el tema dando saltos semejantes? ¡Nadie va a entender nada!

—¿Ah sí? —decía Griffith—. ¿Acaso Dickens no escribía de ese modo?

—Sí, pero Dickens es Dickens: él escribe novelas y eso es

algo completamente distinto.

—La diferencia no es tan grande —argumentaba el director—. Yo hago novelas en imágenes."

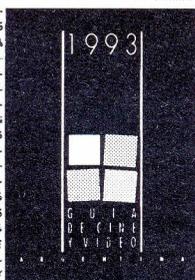
No solamente Dickens modeló la sintaxis griffithiana; también están en sus films Browning, Tennyson, Poe... adecuadamente transmutados de la letra a la imagen. No es que modeló al cine acercándolo a la novela, sino que aprovechó de ésta la pertenencia a un *campo narrativo*, que es tanto constitutivo de ese género literario como del cine. Es notable observar cómo, en un film de Griffith, las relaciones dinámicas visuales representan situaciones dramáticas. David A. Cook, en el libro citado, divide el desarrollo de la obra de Griffith en dos períodos diferenciados: el de la narrativa *inter-planos*, donde se da prioridad al montaje que luego subyugaría a los soviéticos, y el de perfeccionamiento de una narración *intra-planos*. El primer tiempo se ubicaría entre 1908-1909, mientras que de allí a 1914 —cuando el autor tiende ya a estructurar sus historias en forma de largometraje— el despliegue espacial y temporal dentro del plano, junto a acciones cada vez más complejas, acapararon el centro de su interés. Y allí hubo mucho que hacer: Griffith, por ejemplo, fue el primer director de actores en la historia del cine. Lo que conseguía especialmente de sus figuras femeninas (Mae Marsh, Blanche Sweet, Carol Dempster y muy especialmente Lillian Gish) es difícilmente superable. Además, los movimientos de cámara, emplazamientos y cambios de luces, los tiempos internos de los sucesos dentro del plano, fueron creando un entramado de una complejidad asombrosa. Junto a su inseparable operador Billy Bitzer fue articulando un avance tras otro, todos ellos como resolución de algún problema narrativo o expresivo. Así cobró forma la figura de un director que antes de *El nacimiento de una Nación* ya era conocido en el ambiente de Hollywood como *The Master*. La obra de Griffith entre 1909 y 1913 puede pensarse como *patrón* para medir la enorme cantidad de innovaciones en la narrativa cinematográfica de ese período donde se dio forma a lo que autores como Noël Burch denominarían un *Modo de Representación Institucional* (no *modelo*, como apresuradamente tradujeron algunos epígonos españoles): una estabilización de las estructuras narrativas y sus medios de representación que dominaría cómodamente al período clásico del cine, y mucho más allá...

Es tanto lo que sus películas enseñaron, y de un espectro tan amplio, que su influencia abarca al *Kammerspiel* alemán, al melodrama danés posterior a 1915 (*Páginas del diario de Satán*, de Dreyer, es una variación negra sobre *Intolerancia*) y al mejor cine soviético, entre los ejemplos más destacados. Lejos estuvo de formular un esquema al que otros debían sólo adaptarse. Su acto fundador es múltiple, y permite despliegues en distintas direcciones. Aun hoy, no es difícil observar en presuntas audacias de los 90 algún eco de algo que Griffith había probado. En un muy recordado ensayo publicado en *Tiempo de Cine*, Edgardo Cozarinsky advertía que el cine de Griffith emociona hasta hoy precisamente por su equilibrio entre las operaciones de un montaje fundamentalmente exacto y un tratamiento de lo que ocurre en cada plano (movimientos, tiempos, volúmenes y contrastes) igualmente eficaz. Es ese equilibrio lo que lo hace un clásico, cuando por lo contrario alguno de sus más célebres discípulos en lo que toca a la narrativa inter-planos, Sergei Eisenstein, nos suele mostrar planos congelados, cuasi-fotográficos, donde una imagen embalsamada intenta conjurar su intrínseco estatismo mediante el ritmo impuesto por su conexión con otra de similar carácter.

VIDEO/ASISTENTES DISEÑADORES GRÁFICOS DISTRIBUIDORES DE CINE Y VIDEO DOBLAJE Y LOCUCION EDITORES EFECTOS ESPECIALES EQUIPAMIENTO PARA FILMACIONES Venta y Alquiler ESCENARIOS / ESTRUCTURAS / TABLITA / ESCENOGRAFIA

PARA HACER CINE Y TELEVISION, ADEMAS DE UNA IDEA, SE NECESITA: FOTOS / REALIZADORES / DIRECTORES DE ARTE ESTUDIOS DE FILMA

CION FOTOGRAFIA - DIRECTORES / CAMAROGRAFOS / ASISTENTES FOTOGRAFIA AEREA FOTOGRAFIA PUBLICITARIA / GUIONISTAS / ILUMINACION / LIBRETERIAS ARTISTICAS / LOCACIONES MAQUINARIAS / ASISTENTES MARKETING MATERIAL VIRGEN / MENSAJERIAS / CORREO PRIVADO MONTAJISTAS / CORTADORES DE NEGATIVOS MUSICA PARA PELICULAS PEINADORES / ASISTENTES PELUCAS Y POSTIZOS POST-PRODUCCION DE IMAGENES PRENSA / RR.PP.



3ª EDICION / GUÍA DE CINE Y VIDEO / 304 PAGINAS / 89 RUBROS / 3.000 DATOS Y UN DISKETTE CON TODA LA INFORMACION

ARCA DIFUSION S.A. Av. de Mayo 1209 - 4° G° (1085) CAPITAL FEDERAL - TEL. 383-5656/7602 - FAX: 381-9525

Eisenstein fue, no obstante, agudo espectador de Griffith, aunque parece haber aprendido mejor las lecciones del maestro en sus magistrales ensayos que en sus películas. Entre ellos, en uno significativamente titulado *Dickens, Griffith y el cine hoy* (1944), recogido en *Film Form*. Allí examina las correspondencias entre las técnicas narrativas del escritor inglés y las del caballero confederado, paso a paso, fragmento a fragmento.

El nacimiento de una Nación

Podría haberse titulado *El nacimiento del Cine*, dado que es la consumación de los recursos cinematográficos que incansablemente Griffith había cincelado a lo largo de medio millar de películas en los seis años anteriores a 1914, cuando encaró este proyecto. Es, a la vez, pieza de difícil digestión para almas bellas, que valoran una película por la ideología que portan. Basada en dos relatos del reverendo esclavista Thomas Dixon (*The Clansman* y *The Leopard's Spots*), *The Birth of a Nation* fue una revolución en la pantalla: cuando los largos más elaborados —fieles a las premisas de unidad teatrales— apenas pasaban los cien planos, Griffith enfrentaba al espectador con tempestuosos 1.544 planos a lo largo de 160 minutos. La polémica fue inmediata y especialmente virulenta. La National Association for the Advance of Coloured People presionó por la supresión de unos 100 planos donde negros violaban a jóvenes blancas y una “sugerencia” final: la deportación de los ex esclavos al Africa. El escándalo hasta dio pie a una película auspiciada por la citada Asociación: se llamó *El nacimiento de una raza* y tras varias peripecias, se estrenó unos años más tarde. En 1980 se encontró una copia en Texas. No hace falta resaltar que el hallazgo se inscribe en la arqueología del celuloide impreso, lejos de la historia del cine, que no está hecha precisamente con buenas intenciones sino con grandes films.

Con sus negros de utilería —blancos pintados al más puro estilo *minstrel*— y sus *clansmen* heroicos, a contrapelo de todo sentido común, el espectador se sorprende ansioso por el arribo del Klan al rescate de la atribulada niña Stoneman (Lillian Gish), a punto de ser violada por —o casada a la fuerza con— el repugnante mulato Silas Lynch (George Siegmann). Y a lo largo de las dos horas y media, asistimos a uno de los mayores espectáculos que ha brindado el cine, sin convertirnos en racistas recalcitrantes, lo que habla a las claras de la distancia que media entre la emoción estética y la adhesión ideológica. La película fue filmada —dato para los fetichistas del progreso técnico— con una sola cámara y dos lentes. La técnica en Griffith era otra cosa. Acaso como Orson Welles —otro alumno destacado— pensara que ese aparato era sólo una máquina vil, que lo que importa es la poesía. Pero como en pocos se dio en él un equilibrio implacable entre el dominio técnico —léase formal— y los conceptos sobre lo que estaba haciendo. Aunque no haya escrito una sola línea teórica sobre el cine, toda una *idea* del nuevo arte se despliega en esa obra gigantesca.

Intolerancia

Es acaso el mayor monumento fílmico que haya cobrado forma en la pantalla; una patota irreplicable permitió su realización. El capitán Griffith al comando de grandes promesas. De los 8 asistentes de dirección que tuvo *Intolerancia*, varios fueron reconocidos como realizadores y un par como geniales: Erich von Stroheim, Tod Browning, Allan Dwan, Christie Cabanne y W. S. Van Dyke. Hoy vemos *Intolerancia* con media hora menos que en su estreno original, cuando ya se había acortado desde su

montaje inicial de 8 horas de duración. Film *excesivo* en varios sentidos, es a la vez uno de los prodigios narrativos más audaces que haya brindado el cine, articulando en un montaje paralelo cuatro historias: la caída de Babilonia, la historia de Cristo, la masacre de los hugonotes y el drama contemporáneo de un inocente a punto de ser ajusticiado. Los cuatro relatos progresando a la par, primero parsimoniosamente, luego de modo más veloz, hasta el clímax donde los espacios se confunden en una masa tan vertiginosa como demoledora. Excepto en el episodio moderno —estructurado según el *last minute rescue* caro al autor —, las historias concluyen trágicamente. *Intolerancia* es tanto en 1916 como hoy, una experiencia abrumadora.

Pimpollos rotos

Muchas cosas es *Broken Blossoms*: muestra ejemplar del melodrama cinematográfico en su expresión más sublime, elegía sobre el amor y su imposibilidad, zona de pasaje desde “la república de la prosa al reino de la poesía” (A. Sarris), proeza actoral (Gish & Barthelmess) que provoca la sinestesia del espectador. *Escuchamos* a Lucy gritar ante el estallido de violencia de su padre. La historia es sencilla: un joven chino se enamora de una muchacha que es usada por su padre ex boxeador como punching ball viviente cuando se pasa de copas y resentimiento. El chino la asiste y nace una relación entre ellos, instalando un triángulo de final trágico y complejo, que no revelaremos aquí.

En su intimismo, *Pimpollos rotos* es algo así como la contracara de *El nacimiento de una Nación*. Film de interiores, de primeros planos, de emociones contenidas y desatadas, es también un paradigma de austeridad y eficacia narrativa, difícilmente superable no sólo en el mudo. Ver para aprender.

Epílogo, a la espera. La aparición de estos tres Griffiths en video permite formular, a la vez de nuestro regocijo, una sugerencia que es también desafío a los sellos locales. Un par de videos más llevará, sin duda, al éxtasis a la tribu cinéfila local. El primero, *Las dos tormentas* (*Way Down East*, 1920), fue el último suceso de público del autor y es acaso su película más perfecta donde pueden apreciarse, al mismo tiempo, la consumación definitiva del melodrama —y no sólo el victoriano—, la milagrosa precisión en la combinación entre el drama humano y su entorno, en la creación de un espacio cinematográfico que arrebató al espectador (lección que Pudovkin tomó *al pie de la imagen* en sus mejores films y preludia inequívocamente el universo de uno de sus más destacados discípulos, John Ford.

Por otra parte, alguien podría intentar la edición de una recopilación de alguno de los más significativos títulos del Griffith previo a *The Birth of a Nation*. Una selección de sus más importantes films de uno o dos rollos permitiría seguir, paso a paso —jentre una serie de 512 películas!—, alguno de los hitos que hicieron germinar lo que en *El nacimiento de una Nación* es ya un consumado, monumental relato cinematográfico. “Lo que intento, ante todo, es hacerles ver”, declaró alguna vez un Griffith cada vez más solitario, acorralado por un cine y una industria cuyo curso cada vez comprendía menos. Pero hoy, superados los escollos que la historia suele tender al arte, el reencuentro con estas obras maestras se hace posible, y una vez más, podemos encontrarnos frente a parte de aquello que Griffith nos permitió ver; en fin, redescubriendo el cine. ■

Director blanco, corazón negro

por Gustavo Noriega

Muchas de las siguientes ideas se las debo a Verónica Tozzi, que es —primero— fana de Eastwood y —después— mi mujer. Las discusiones teóricas se realizaron en la cola de la caja seis del supermercado Disco de Santa Fe al 2600.

Aclaración: esto no es una crítica de *The Player*, que sólo es utilizada para ser comparada con *Cazador blanco, corazón negro*. Todo lo que pienso de la película de Altman está en la impecable crítica de Quintín aparecida en el número 8.

The Player de Robert Altman y *Cazador blanco, corazón negro* de Clint Eastwood son dos películas que tratan sobre el cine. Pero no solamente tratan acerca de cómo es el mundillo cinematográfico sino que tratan de mostrar cómo debe ser un film. Simplificando groseramente vamos a decir que a través del mismo mecanismo —ambas películas terminan “mal”— una propone que deberían terminar “bien” y la otra lo opuesto.

Cazador blanco... es un relato aproximado de la preparación de *La reina africana*, película que John Huston filmara en el Congo en 1951. Eastwood representa al viejo Huston: un personaje vital y soberbio, más interesado en cazar un elefante que en la película que tiene que filmar.

The Player es una descripción cínica del Hollywood actual. Un productor (Tim Robbins) recibe amenazas y mata a un guionista a quien cree responsable. Elude la persecución policial y se convierte en un miembro aun más importante de la productora.

En ambos casos hay una película dentro de la película. En *Cazador...* se trata de *La reina africana*. En *The Player* es una propuesta de un guionista inglés al productor. Los guionistas de ambas “películas” discuten acerca de las bondades de los finales buenos y malos. A las películas que están dentro de las películas (denominación que me lleva casi un renglón) las llamaremos películas “ideales”, ya que son utilizadas en ambos casos para teorizar sobre el cine.

Hablan los guionistas

• En *The Player* el guionista propone una película que culmina con la muerte de un inocente. Se argumenta que debe ser así y no un “final hollywoodense” porque la vida es así. Los productores lo miran azorados. Finalmente la película se filma con final feliz porque los testeos previos indican que así es mejor aceptada por el público.

El de los productores es un criterio coherente e inmoral que subordina las necesidades de una obra de arte a las del mercado. El argumento del guionista —aparentemente más ético— es endeble. ¿Por qué a las películas hay que hacerlas igual que a la vida? La vida termina cuando uno se muere, ¿habría que matar a los espectadores luego de dos horas de proyección porque “la vida es así”? Si la vida es así, ¿no sería de buen gusto darles una variación a tanta injusticia?, ¿no es más barato sacar una silla a la calle que hacer una película? La discusión entre el guionista y los productores es la de un tarado con conciencia y unos fenicios sin alma.

• En *Cazador...* el guionista le reprocha a “Huston” su deseo de un final no feliz. Argumenta que los guionistas y directores son como “pequeños dioses” que controlan la vida de sus personajes. Ese poder los obliga a ser piadosos y a no causar sufrimientos innecesarios (ver recuadro). Eastwood-Huston rechaza el argumento con desprecio. Finalmente un hecho de la vida real lo hará recapacitar y darle la razón a su guionista: la muerte innecesaria —y de la que él es responsable indirecto— de su amigo africano.

En ambos casos, entonces, las películas terminan mal: un inocente muere y no se hace justicia. Las películas dentro de las películas en cambio terminan bien: los inocentes no mueren.

Predicar con el ejemplo

• La película “ideal” que presenta *The Player* tenía como característica —aparte de su final no feliz— que debería ser filmada sin estrellas; los actores necesarios y no grandes

Un diálogo

Cazador blanco, corazón negro. La noche anterior John (Eastwood) le dio a leer a Pete (Jeff Fahey) el primer guión de lo que será *La reina africana*. Lo discuten en el desayuno:

John (director): ¿Qué te parece el guión?

Pete (guionista): La verdad es que me gusta mucho. Es original, emocionante y conmovedor. Pero hay algo que no funciona: el final.

J: ¿No te gusta el final?

P: No, no dije que no me gustara. Es que no estoy seguro de que sea el correcto. Te lo voy a decir en términos de Hollywood: es muy deprimente. Después de todo lo que pasaron juntos luchan con el río, las tormentas, los alemanes justo cuando preparas al público para un buen final cómico, vuelas el barco y matas a todos.

J: Bien, Pete, hay un viejo refrán que dice “Dios crea al hombre

antes de matarlo”.

P: Ya lo había oído pero no creo que se aplique en este caso. La gente no va a las películas a que las sermoneen.

J: ¿Qué, tienes un porcentaje de la película?

P: No.

J: Entonces, ¿por qué te importa tanto el maldito público?

P: Porque estamos en el *show business*, John.

J: Yo no. Y tú tampoco mientras trabajemos juntos. Somos dioses, Pete. Malditos dioses menores que controlamos la vida de quienes creamos. Nos sentamos en algún lugar y decidimos quién vive y quién muere según lo que les pase en el primer, segundo o tercer rollo. Después decidimos si tienen derecho a vivir. Así ideamos el final.

P: Así piensas tú, John. Pero yo me considero un dios bonachón. Yo creo que después de todo lo que han pasado deben vivir. Deben vivir porque el mundo no tiene por qué ser necesariamente un mundo podrido y sin esperanzas. No estamos todos condenados a morir por contaminación de radio. Puedo estar completamente equivocado. Pero eso es lo que me hace un dios bonachón. ■

nombres. La película que muestra esta tesis —*The Player*— cuenta con un elenco importante y una colección de cameos impresionante: toda luminaria ha pasado por aquí. Se supone que la inclusión de Julia Roberts y Bruce Willis en la película “ideal” garantiza su baratura y la claudicación ética del guionista. Julia Roberts y Bruce Willis aparecen haciendo de sí mismos actuando en esa película que sabemos que es una porquería porque trabajan Julia Roberts y Bruce Willis. La idea de ellos dos es: “Todo lo que tocamos se transforma en mierda pero somos muy pícaros: porque lo sabemos, nos reímos de ello y cobramos millonadas por hacerlo”. En lo que a mí respecta trataré de no ver más películas de Julia Roberts y Bruce Willis. Ni de Robert Altman.

- *Cazador...* en cambio, predica con el ejemplo. Tiene los actores que necesita (luego del propio Eastwood los más conocidos son Jeff Fahey y George Dzundza además de un toque de color por Marisa Berenson como Katharine Hepburn).

- *The Player* incorpora un enigma policial a su trama para darle más interés. También hay un personaje femenino (Greta Scacchi) tan provocativo y sensual como alejado de la trama. Estas dos fórmulas —crímenes y mujeres— pertenecen al Hollywood ortodoxo y comercial al que supuestamente Altman dirige sus dardos.

- Eastwood por su parte practica un feminismo de lo más radical. Nunca agrega un personaje innecesario sólo porque es mujer (lo que implicaría su abyecta cosificación). Como un tierno mamarulo (femenino de paparulo), cuando la mujer está en sus películas, marca el universo en forma decisiva (ver *Los imperdonables*). No hay personajes femeninos en *Cazador...* No debería haberlos porque la cocina de Hollywood en los 40 y 50, el lugar donde se decidían las películas, era un mundo estrictamente masculino.

- La toma inicial de *The Player* dura más de ocho minutos. A lo largo de ella se cruzan dos personajes conversando sobre tomas largas en la historia del cine. Este distanciamiento irónico (falta que aparezca Altman en un recuadro gritando ¡esto es una película!) genera una mirada del cine sobre el cine fría y descortés. *The Player* habla más sobre Altman que sobre el cine.

- La última secuencia de *Cazador...* con la pesadumbre de la culpa sobre los hombros de “Huston” es una sucesión impecable de primeros planos de los atribulados miembros de la tribu africana y de la tribu cinematográfica. La mirada del cine sobre el cine está inmersa en el relato: Eastwood le ofrece al espectador cine pidiéndole a cambio que simplemente piense.

Veredicto. No se trata de establecer mecánicamente que son buenas aquellas películas que terminan bien y su recíproca. Se trata de que la preocupación ética de un creador por sus criaturas está directamente relacionada con la que tiene por el público. Un director que siente piedad por sus personajes es un director que está pensando en el espectador —no en los dineros de su entrada, sino en el espectador—. Una persona que despliega injusticias arbitrarias en la pantalla sólo porque las injusticias arbitrarias se despliegan en el mundo es una persona a la cual no se le debe confiar ni el mundo ni una pantalla. Altman es una de esas personas. Su posición es la del que dice combatir el sistema y —al mismo tiempo— utiliza los peores recursos del sistema. Eastwood, por el contrario, rara vez va a vociferar contra Hollywood al tiempo que desarrolla uno de los cines más personales e independientes de la industria. ■

CINE CLUB

LA MAGA

Corrientes 1428
Tel. 40 - 5017

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

Desde diciembre, todas las semanas:

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

Cine Lorca 1, Corrientes 1428.



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

Club de Cine, Sarmiento 1249, subsuelo.



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

Cine Lorca 2, Corrientes 1428.

Otros beneficios

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

Cómo asociarse

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

Auspicia



CINE CLUB
LA MAGA

Los blancos no la saben meter
White Men Can't Jump

Tecnicismos. Una "volcada" es en el básquet el acto de introducir la pelota en el aro desde arriba: no lanzándola sino bajándola después de un salto descomunal. La jugada implica, más allá de su efectividad, una gran dosis de exhibicionismo y es también una manera de intimidar o achicar al contrario. En el profesionalismo americano (la NBA) los jugadores negros se destacan en este rubro y hasta hay algunos que no son muy altos (como Spud Webb o Dee Brown) pero ejecutan volcadas espectaculares. Los blancos, en cambio, no saben saltar. Ese es el título original de *Los blancos no la saben meter: White men can't jump*. La traducción del título acentúa el matiz sexual de la frase en inglés pero tergiversa su sentido principal. Algunos dicen que la destreza y la elegancia que los negros demuestran tiene su contrapartida: prefieren la vistosidad a la victoria, mientras que los blancos concentran toda su energía en lo único que importa: ganar. Algo así como la polémica Menotti-Bilardo del desarrollo.

Zapatos de goma. Woody Harrelson, que mostró en *Propuesta indecente* su cara de piedra, interpreta aquí a un personaje mucho más interesante. Es un ex jugador universitario que se dedica a recorrer las canchas callejeras engañando a los negros con su aspecto de blanquito opa. Harrelson es un maestro de la estafa. Su línea de trabajo y su ambiente recuerdan a los de Eddie Felson, el personaje que Paul Newman interpretó en *El audaz* (Rossen, 1961) y en *El color del dinero* (Scorsese, 1986). Su contrapartida negra es Wesley Snipes. Ambos la saben meter y saben estafar, dominando el juego y el *trash-talk* que es el arte de "conversar" a los contrarios para minar su moral. Harrelson, además, sabe cantar, es un celoso patológico, un jugador compulsivo y está bastante loco.

Filosofía barata. Rosie Perez, la portorriqueña que hacía de novia de Spike Lee en *Haz lo correcto* (Lee, 1989), es la mujer de Harrelson. Resulta una reencarnación del personaje de Marisa Tomei en *Mi primo Vinny* (Lynn, 1992) (que le valió un Oscar que sorprendió a todos los que no leen *El Amante*). Su principal ocupación es prepararse para "Jeopardy", un juego de preguntas y respuestas de televisión (que también aparece en *Hechizo del tiempo* (Ramis, 1993)). "Soy la persona que más información inútil ha reunido en este planeta." Ordinaria y deslumbradoramente vital, de voz chillona, es una máquina de procesar mística oriental y revistas femeninas para producir frases del tipo: "La victoria y la derrota constituyen un gran glóbulo orgánico del que uno obtiene lo que quiere" para desconcierto del obtuso Woody.

Filosofía barata y zapatos de goma. Ambientes y personajes como éstos no son nuevos para Ron Shelton. Su

EE.UU., 1992, dirigida por Ron Shelton, con Wesley Snipes, Woody Harrelson y Rosie Perez.

primera película, *La bella y el campeón*, se ocupaba de jugadores de béisbol de cuarta. Su segundo film, *El escándalo Blaze*, de políticos chanchulleros. (Curiosamente, Earl Long, el gobernador de Louisiana que interpreta Paul Newman, fue el hermano de Huey Long, sobre el que está inspirada *Decepción* (Rossen, 1949) que acaba de aparecer en video.) En las películas de Shelton no aparecen millonarios ni oficinistas ni intelectuales (salvo el profesor de inglés y el ingeniero espacial que compiten en Jeopardy para ser humillados por Rosie) ni gente sofisticada en general. Las tres películas destilan un populismo tenaz, alegre y autosuficiente. Sus personajes viven por sus propias leyes, que consisten en cruzar lo público con lo privado a su manera. Entre los tres films circula una corriente de alegría desafiante y de melancolía provinciana que se opone a la uniformidad ideológica del cine americano de hoy. La conducta de los personajes de Shelton está dictada por un libreto propio. Se basa en un deseo, en una ética autónoma asentada en la confianza en la propia identidad, que caracteriza a los héroes del cine clásico. Pero Shelton es consciente del anacronismo y lo utiliza en función cómica, transformando esa libertad en objeto de curiosidad y diversión.

Mujeres. Los universos de Shelton tienen su centro en los personajes femeninos: la entrenadora sexual Susan Sarandon en *La bella y el campeón*, la stripteasera cuentapropista Lolita Davidovich en *Blaze* y la erudita alternativa Rosie Perez son mujeres inteligentes, independientes, fuertes, atrevidas y hermosas. A pesar de su excentricidad, son fuentes de sabiduría y de sentido común. Y, básicamente, son mujeres sexuales. Shelton tiene un manejo inspirado de las escenas de sexo: sabe transmitir la carga de energía del erotismo sin pacatería y sin las exageraciones voyeuristas tan de moda. Rosie Perez, como Lolita y como Susan, es en manos de Shelton un vendaval.

Cine. Shelton cuenta con garra. Le sabe sacar un gran partido a cada escena (la aparición en la cancha de Harrelson haciéndolo "entrar" a Snipes es un manual para estafadores; el programa de televisión una lección de velocidad) y tiene mucho para contar. Esta película es entre otras cosas un buddy-buddy entre blanco y negro y otro entre blanco y mulata. Ninguno de los dos se resuelve según las convenciones porque, como los negros resultan superiores a los blancos y las mujeres a los hombres, Harrelson no está capacitado para advertirlo. *Los blancos no la saben meter* puede parecer una película del montón. Por muchas razones, no lo es. ■

Quintín

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

BLAKMAN
VIDEO NO CONVENCIONAL

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

Edición • Sonorización • Subtitulado
MULTICOPIADO

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



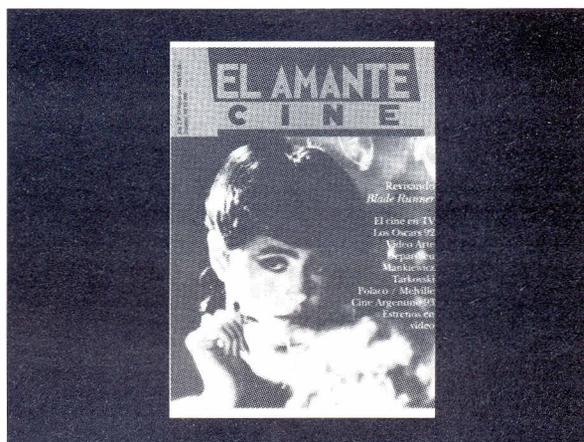
Mozart, Armstrong y Beethoven.

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

LA MAGA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO
TODOS LOS MARTES EN SU QUIOSCO

Si plantó a algún *Amante*



éste aún lo espera.

Aquellos viejos números aún
pueden recuperarse.
Complete la colección de
El Amante.

En Esmeralda 779, 6º "A",
de 14 a 19 hs.

O llamándonos
al 322-7518

O solicitándola por correo

O haciendo señales de humo

El vengador
The Lodger

Inglaterra, 1926, dirigida por Alfred Hitchcock, asistente de dirección: Alma Reville, con Ivor Novello, June y Marie Ault. Productor: Michael Balcon.

El ring
The Ring

Inglaterra, 1927, dirigida por Alfred Hitchcock, con Ian Hunter, Carl Brisson y Lillian Hall-Davies.

Anillos del inquilinato

inglés. Dos Hitchcocks del período mudo inglés, los años de aprendizaje del joven Hitch. *The Lodger* es ambigua y misteriosa. Traslada la leyenda de *Jack the Ripper* para el molino hitchcockiano del “inocente inculpado”. El tema del incomprendido Jack fue vuelto a filmar luego con Ivor Novello y guión del propio Novello, el matusalénico Miles Mander (protagonista del primer Hitch, *The Pleasure Garden*) y el mítico documentalista Paul Rotha, basándose en el mismo folletín de Mrs. Belloc Lowndes en que se inspiró El Gordo. En 1944, John Brahm logró una cima de *cast* anacrónico juntando a Laird Gregar, Merle Oberon, George Sanders, Cedric Hardwicke y Sara Algood (intérprete habitual del Hitch mudo, junto a Novello, Mander y Anny Ondra) para una

versión “afirmativa” del elusivo huésped. Cerrando estas primeras visiones no sanguinolentas Robert Baker & Monty Berman desarrollaron decorativamente un guión del máximo *screen-writer* de la Hammer: Jimmy Sangster (1958). Veintiún años después, el imaginativo Nicholas Meyer haría que el mismísimo H. G. Wells (Malcolm McDowell) persiguiera a Jack (David Warner) mediante la “máquina del tiempo” (*Time After Time*).

Todos estos datos, por supuesto, son totalmente inútiles a la hora (nocturna) de ver *El vengador*. Tratemos de divisar algunas cosas entre la niebla londinense y el poco espacio.

1) *El vengador* en realidad es *El inquilino*. The Avenger es la rúbrica con que firma sus anónimos el asesino misterioso y no el título del film. Que, por otra parte, es del 26 y no del 23 como malinforma el cassette.

2) Curiosamente, *Jack the Ripper* está presente, eludiéndolo. Recuerda a Murnau denominando *Nosferatu* (1922) a *Drácula*, por una cuestión de derechos con Bram Stoker, recién invocado por Tod Browning el 31.

3) En *The Lodger* están esparcidas obsesiones de toda la obra hitchcockiana, gérmenes embrionarios de films “posteriores” (de *Psicosis* a *La ventana indiscreta*) y una puesta basada en un montaje de apabullantes planos cortos.

4) **Misty.** Llamada *A Story of the London Fog*, arranca con el plano a lo Eisenstein de una mujer gritando y un típico ambiente hitchcockiano de costumbrismo londinense, derivación inquietante de Dickens revisado por la estética de fines del mudo y el documentalismo. Estos films



comienzan abarcando, describiendo, lugares públicos, mucha gente, antes de centrarse en los conflictos protagónicos. Cozarinsky decía hace poco (en el video *La cinefilia a la intemperie*) que los dos directores que más le interesan actualmente —junto con Lubitsch— eran Lang y Hitch. Hacía una diferenciación entre patologías sociales y sexuales, respectivamente.

Paradójicamente, *El inquilino*, absolutamente hitchcockiana, plantea situaciones caras a Lang.

5) *The Lodger* es un film fantástico. La llegada de Ivor Novello a la casa evoca las apariciones de Max Schreck en *Nosferatu* o de Bela en *Drácula*.

6) *The Ring* no puede traducirse como *El ring*, macarrónico cocoliche ideado por los editores del video, que

parecen no haber visto la película. Hitch juega con las palabras desde el título. Dos boxeadores se disputan una mujer, uno de ellos le regala un anillo a su objeto de deseo. El título alude tanto al anillo en disputa, como al lugar de los combates. Recordemos que la trama de *The Man Who Knew Too Much* (*En manos del destino*, 1956) incluía un lapsus dramático basado en la confusión nominalista del lugar buscado.

7) *The Ring* contiene dos o tres escenas que valen toda la película. Además de alucinaciones en subjetiva, Hitch muestra un combate en cuyo transcurso los boxeadores están tapados por el público (con sombreros) que grita y agita los brazos entre el humo del local. Esta perversión por ocultamiento de lo que se supone principal, el desplazamiento y el “suspense” ya figuran en este, por momentos, impersonal ejercicio de 1927.

8) Los objetos en función dramática pululan en ambos films. También subjetivas de besos, el juego con las esposas (fundamental en *Los 39 escalones*) y hasta una inquietante escena de mujer-en-la bañera, tópico ya decaído en parodia.

9) *The Lodger* desemboca en secuencia tratada como crucifixión frustrada (de Novello) por una equivocada turba languiana, seguida de imágenes inspiradas en *La Pietá* según Miguel Angel. El final combina el “gracias a Dios, llegué a tiempo” del rival amoroso de Novello (los 2 films cuentan triángulos) con el humor: “olvidó su cepillo de dientes”. ■

Rodrigo Tarruella

Mr. Arkadin
Confidential Report

Inglaterra / España, 1955, dirigida por Orson Welles, con O. Welles, Robert Arden, Michael Redgrave, Katina Paxinou, Akim Tamiroff.

Ante todo, creo que un crítico sabe siempre más de la obra de un artista que el propio artista. Pero al mismo tiempo sabe menos. Esta es la función del crítico: saber a la vez más y menos que el artista. Orson Welles

Cuando le preguntan a Welles por qué no ha estructurado *Mr. Arkadin* a partir de los célebres planos largos de *Citizen Kane*, aduce que tiene menos dinero y que el plano corto es más económico. Cuando se le pregunta cuál es la razón para utilizar sistemáticamente el objetivo de 18,5 mm, responde que no se debe a una particular preferencia por esa lente pero que él es el único en haber investigado sus posibilidades: "si todo el mundo trabajara con grandes angulares, yo rodaría todos mis films en 75 mm". Y no se trata de capricho o petulancia; lo fascinante de Welles es que sabe aprovechar sus carencias de una manera increíblemente expresiva. Nunca antes hemos visto estas imágenes porque nunca antes las cosas habían sido mostradas de este modo: despiden un extraño poder que las vuelve abrumadoramente misteriosas y componen encadenamientos fragmentados, asfixiantes, que convierten al espectador en un sujeto vertiginoso. La originalidad no es, en este caso, lo meramente novedoso sino lo profundamente creador.

Frente al gran mito del Welles "bigger than life", shakespeariano, gigantesco, monumental, olímpico (como lo define Bazin), existe también la pequeña leyenda del Welles hijo de Leonardo Da Vinci, un laborioso alquimista en busca del conocimiento: "No me interesan las obras de arte, la posteridad, la fama, únicamente el placer de la experimentación en sí misma (...) hay un antiquísimo linaje de gentes que consideran sus obras según una jerarquía diferente de valores, según unos valores morales". Está claro que ese conocimiento nada tiene que ver con la hermenéutica. Un saber no es una verdad. No se trata de que las cosas entreguen su secreto sino, precisamente, de escapar a las leyes que terminan anudando cualquier saber. Un microrrelato introduce a *Mr. Arkadin*. "Cierta rey grande y poderoso preguntó a un poeta: '¿Qué te puedo dar de lo que tengo?'. El poeta contestó sabiamente: 'Cualquier cosa, señor... menos tu secreto.'". Importa este texto porque precede a las imágenes del film, casi como una firma. En efecto, parecería que la verdad del enigma siempre permanece afuera del sistema Welles. Por supuesto, y de manera espectacular, el juego infinito de falsas cajas chinas, en *F for Fake*; pero también el enigma vacío cuyo misterio banal se escabulle permanentemente hasta perderse para siempre, en *Citizen Kane*; la justicia inaccesible, las leyes que son una impostura, en *El proceso* (o en todo caso la certidumbre a la que se arriba demasiado tarde, en la fábula que abre y cierra el film); la verdad que es ajena al problema moral que se plantea en *Sed de mal*; o bien, el secreto ominoso que la investigación debería velar más que develar, en *Mr. Arkadin*.

Gregory Arkadin finge amnesia y encomienda a Van Stratten una investigación que permita reconstruir su pasado. Pero a medida que la pesquisa avanza, Arkadin se encarga de asesinar a todos los testigos: en realidad, lo que pretende es anular por completo su memoria para conquistar una gigantesca amnesia que borre el pasado y elimine todo recuerdo. Si Gregory Arkadin es un self made man, el concepto deriva aquí en una ontología: más que el

proceso en que forjó su fortuna, se trata de una meticulosa construcción de la propia naturaleza a partir de la nada. El hombre en blanco. No arraiga en ninguna historia y atesora el don de la ubicuidad. Puede adoptar cualquier forma o desvanecerse para reaparecer en otro lugar; Arkadin parece controlar todos los parámetros de espacio y tiempo. Con ese material inestable, Van Stratten recorre toda Europa intentando construir la narración biográfica. Según Ricardo Piglia, en su fórmula última todo relato reenvía a la matriz del viaje o a la matriz de la investigación. En el film de Welles, las dos estructuras se implican mutuamente: la investigación posee la forma de un viaje y el viaje conduce una investigación. De un nombre a otro (Sophie: "¿Qué busca?". Y Van Stratten: "Algunos nombres, es todo"). Lo interesante de Welles son los cruces: la pregunta por la identidad no es aquí una indagación psicológica sino una investigación policial o detectivesca. Y como siempre, la búsqueda demuestra su impertinencia. El profesor Helsinski (amaestrador de pulgas de Copenhague) da la clave: "¿Alguna vez pensó por qué los policías son famosos por ser tontos? Simplemente, porque no tienen que ser otra cosa". Clave tan tonta e inútil como los policías. Como Van Stratten. Como en "La carta robada", de Poe: nada más evidente que un secreto; nada más inadvertido que lo que esté a la vista. Un policía nunca descubrirá nada porque su función sólo consiste en encontrar lo que ya se sabe. Arkadin, en cambio, no intenta encontrar nada; tampoco Welles. En sus films, la forma de la investigación es paradójica. Una excusa, porque el relato no se resuelve por solución del enigma. Rosebud era el Mac Guffin de *Citizen Kane*, así como la hija del magnate es el Mac Guffin de *Mr. Arkadin*. Pero el aventurero Van Stratten está demasiado ocupado cortejándola como para advertirlo, demasiado cerca del motivo como para identificarlo. La investigación, en Welles, siempre es absurda. Lo único que pone en evidencia es que la vida de un hombre resulta más insignificante que lo que el enigma construía alrededor de ella.

"No sé quién soy. Ese es mi único secreto", dice Arkadin. En realidad sólo pretende que su hija no descubra qué clase de persona es su padre. El relato transita desde un enigma vacío a un secreto inconfesable y mezquino. Tal como explicaba uno de los títulos con que se conoció el film, el magnate hunde sus raíces en el fango. Luego, nuestro Manolito formularía esta ecuación en los términos de una filosofía práctica, con un cinismo que habría divertido a Orson: "No se puede amasar una fortuna sin hacer harina a los demás". ■

David Oubiña

Taller de realización en televisión

Un mes de prácticas intensivas en el Estudio del Picadero

A cargo de: Martín Groisman / Jorge La Ferla

Informes e inscripción:

E. S. Discépolo 1847

46-7788 / 7310 / 2629

45-9209

40-8999



ESTUDIO DEL PICADERO

Surcos de sangre

Argentina, 1950, dirigida por Hugo del Carril, con Esther Fernández, Hugo del Carril, Carlos Perelli, Ana Arneodo, Chola Osés y Lautaro Murúa.

La revisión de la filmografía de Hugo del Carril nos permite plantear dos problemáticas constantes en el cine argentino de los años 50: a) la dicotomía cine de autor/géneros cinematográficos y b) las vías de acceso y la práctica del melodrama en nuestro cine. En este universo *Surcos de sangre* (segunda realización del director) nos remite a la formulación de un hipermelodrama que, al estilo de *Abismos de pasión* de Buñuel, retoma el gusto por la crueldad y la búsqueda de ideales femeninos.

Hacia la definición de un autor. ¿Qué ocurre cuando un director se enfrenta con la posibilidad de utilizar estructuras de género, que aparentemente marcarían una contradicción con la creación individualizada de un *autor*? Una primera alternativa puede ser que el autor sea desplazado y eclipsado por la autoría colectiva y la repartición de responsabilidades, logros y presiones ejercidas por productores, actores y otros colaboradores. En este esquema, en el que el autor aparece diluido, todo film constituye un buen ejemplo de la explicitación de las convenciones del género.

La segunda posibilidad, aplicable al cine de del Carril, es que el autor use las convenciones del género como un tipo de escritura propia. Así, podrá trabajar apegado o en tensión con dichos parámetros.

Hugo del Carril llega al cine luego de haber incursionado en el medio radial como locutor y luego de formar parte de una orquesta de tangos sin abandonar nunca estas facetas, hecho que lo transforma no sólo en autor de sus films sino también en actor protagónico que, en algún momento del desarrollo de la intriga, arremete con una guitarra y comienza a entonar una canción. Este hecho determina en parte la importancia dada a los elementos extradiégeticos: banda musical, cancionero y sonido ambiente.

Con respecto a su práctica cinematográfica, si bien siempre estuvo cercano a la adaptación de textos clásicos y de estructuras propias del melodrama, creo que lo importante es que logrará definir un estilo propio.

Hacia un melodrama autóctono. La consolidación del melodrama local tiene dos vertientes. Una la constituyen las producciones de folletines, letras de tangos y novelas femeninas que aparecen en nuestro medio desde fines del siglo XVIII. La segunda es el contacto con realizadores españoles dedicados a ese género. El propio del Carril toma contacto con dicho medio cuando filma en España *El negro que tenía el alma blanca*.

En cuanto a los subgéneros, el melodrama familiar (Booth, M., *English Melodrama*), caracterizado por la hiperemotividad y la tipificación extrema de los personajes (bueno/malo, inocente/pecador) es el subgénero que da mayor cantidad de frutos en nuestra cinematografía. *Surcos de sangre* es uno de los ejemplos paradigmáticos respecto de esta problemática, ya que desarrolla los tres temas básicos del género: los amores interclasistas, la lucha deber/pasión y la búsqueda del triunfo social.

El film, basado en *La dama gris* de Hermann Sudermann, presenta dos intrigas que se implican una a otra. La familia Fontán es despojada de sus tierras y sus pertenencias. Para progresar, debe rehacerse en tierras bajas y poco fértiles apelando a la extracción de carbón vegetal de los pantanos (tesis sostenida por el padre) o bien cultivando la tierra de

los valles (tesis sostenida por la madre). En segunda instancia, el film encara el extenso y complejo itinerario biográfico de uno de los hijos de la familia (Pablo Fontán/Hugo del Carril), que se enamora desde pequeño de Isabel (Esther Fernández), hija de la familia adinerada que habita la Casa Blanca perteneciente en un pasado a los Fontán. La lucha deber/pasión guía el accionar del protagonista, que siempre toma decisiones vinculadas con el bienestar familiar y con la actitud mezquina de su padre, postergando su amor hacia Isabel. El triunfo social, económico y moral se perfila hacia el final del film, en el que Pablo Fontán no sólo logra el amor de Isabel y la aceptación familiar sino que también ve concretado su deseo de que las tierras bajas de la precordillera se transformen en un fértil valle.

La visión de la filmografía de del Carril (*El negro que tenía el alma blanca*, *La Quintrala*, *Más allá del olvido*, *Una cita con la vida*, *Las tierras blancas*, específicamente) me permite afirmar que son tres las particularidades que este director introdujo en sus melodramas.

En primer lugar, la resolución positiva de los conflictos. En *Surcos de sangre* se premia la virtud del protagonista y se castiga la actitud mezquina de su padre, quien muere violentamente al caer de un peñasco. Otro ejemplo respecto de este punto es la redención de una prostituta, temática planteada en *Más allá del olvido*.

En segundo lugar, sus héroes poseen poco desempeño al comienzo de la historia, hecho que se revierte gradualmente a medida que avanza la intriga. En este film, la secuencia de la noche de compromiso de Isabel determina un viraje en el comportamiento de Pablo. En una misma noche, en la que se suceden importantes hechos que marcan el clímax de la película (Pablo ronda la casa de Isabel para impedir su compromiso; el padre de Pablo decide vengarse e incendiar la casa vecina; Pablo, para impedirlo, incendia su propia granja; el padre se desbarranca y muere; Pablo es condenado a prisión correccional por un año y cuatro meses), Pablo sale de su inactividad e intenta un acercamiento hacia Isabel.

Finalmente, el tercer aspecto en el que el director innova es la importancia dada al entorno social (la pareja, la familia, la comunidad), que cumple la función de contener y fundir lo individual. Si en *Una cita con la vida* un grupo de adolescentes se ve trabado por la incomprensión de sus padres, en *Las aguas bajan turbias* y *Las tierras blancas* confluyen los conflictos socioeconómicos y la opresión ejercida por una naturaleza hostil.

Por su parte, *El negro que tenía el alma blanca* aborda la temática de los prejuicios raciales.

“Esta es la historia de un hombre de corazón sencillo que supo forjar su vida con sus propias manos, a fuerza de tesón, de voluntad y de renunciamento.” “Bienaventurados los mansos y los humildes porque ellos poseerán las tierras.” *Surcos de sangre* comienza y finaliza con los textos precedentes, que hacen una clara alusión a las pautas morales propiciadas por la Biblia. Evidentemente la concreción de una relación amorosa sirve de excusa; el film propone un reordenamiento social que para Hugo del Carril, ferviente partícipe de los ideales peronistas, debería premiar el trabajo y la virtud de los sujetos. ■

Ana Laura Lusnich

Otras yerbas

Cuentos de la cripta 3 (*Tales From the Crypt III*), EE.UU., 1992, episodios dirigidos por Howard Deutch, Arnold Schwarzenegger y Walter Hill, con Demi Moore, William Hickey y Kelly Preston.

Hay algo agradable y fácil de explicar en estos relatos de terror, realizados para la televisión norteamericana y presentados por un bicharraco de voz chillona. Por empezar, cada uno dura el número musical del comienzo de *Malcolm X*, veinticinco minutos como máximo, y están bien contados a pesar de su esquemática estructura (el planteamiento del caso, el desarrollo y la sorpresa final). Por si fuera poco, toman una sola idea y la llevan hasta las últimas consecuencias, sin necesidad de caer en la parodia.

Son cuentos, breves, con bastante suspenso algunos y graciosos otros. El mejor —por lejos— es el de Hill, con dos personajes jugando a los dados y al póquer los dedos de cada mano. No le anda demasiado lejos el episodio de Schwarzenegger (sí, leyó bien), a pesar de que no sorprende el remate, y tampoco es para despreciar el dirigido por Deutch, referido al poder de alcance de las brujas y otras supercherías. Este capítulo, además, tiene como intérprete secundario a un gato llamado Trotsky. Sí, se pueden ver los *Cuentos de la cripta*, ejemplares en cuanto al estudio de un guión cinematográfico y necesarios para que los descubran muchos videastas argentinos que, todavía, se olvidan de contarnos una historia. ■

Gustavo J. Castagna

Seda y acero (*Iron and Silk*), EE. UU., 1990, dirigida por Shirley Sun, con Mark Salzman, Pan Quin-Fu y Vivian Wu.

Las patas en las fuentes o yo también fui un crisantemo. Agradable sorpresa. Un norteamericano viaja a China para dar clases de inglés pero su verdadera pasión es aprender una disciplina de arte marcial en las fuentes. El film reconstruye el auténtico periplo de Salzman —denominado emblemáticamente como Mr. Franklin— becado universitario al país del Tao. Salzman-Franklin no viene a traer el pararrayos, ni el termómetro, llega para aprender. *Seda y acero* es una historia de amores cruzados bajo el inevitable casamiento de Oriente & Occidente. Salzman intercambia idiomas (comienza, torpemente, a escribir/pintar ideogramas), historias y políticas, se enamora de una bibliotecaria (infusiones de novelones yanquis para Vivian Wu) y cumple obsesivamente el ritual de aprendizaje con su maestro (cruza de Artaud con Bruce Lee). China es la espera en el tiempo. Para USA significó hasta ahora bastante poco, obnubilados por el Japón industrial. Si lo japonés entró con Pearl Harbour, dando los *gags* de Jerry Lewis y los ceremoniales de Schrader —bifurcándose en Spielberg y su

maravilloso *El imperio del Sol*— la China cinematográfica sólo fue atisbada por un hueco en la pared como si la mirara el chino de *Ju Dou*. En realidad esto es inevitable, ya que el cine es recorte de algo y fuga continua. El encanto *naïf* de *Seda y hierro* (su título original) se explicita de varias formas. Para aprender son necesarias ingenuidad y la ignorancia asumida como tal. Aciertos: las clases de inglés y de uno de los idiomas chinos, un paseo de Salzman & Wu (Vivian) en bici resuelto sin el temido ralenti o efectos “poéticos” de bastardía publicitaria; la genial ocurrencia del Maestro de Salzman que pretende aprender inglés como una forma más de la acción marcial (“más allá” que Mishima). Véala junto con *De Mao a Mozart / Isaac Stern en China*, el excelente *doc* de Murray Lerner (1980, está en video) y, luego, olvídelas y tómete un barco lento a la China. Lleve el *I-Ching* cerca del mate. ■

tarruella (Caballo/Fuego)

Crímenes de amor (*Love Crimes*), EE.UU., 1992, dirigida por Lizzy Borden, con Sean Young, Patrick Bergin y James Read.

El antecedente de Lizzy prometía: *Chicas que trabajan* y un estudio sobre la prostitución sin elecciones morales y filmada con una cámara investigadora, casi documental. El presente de Lizzy asusta: *Crímenes de amor* y la enésima versión del aparente psicópata que persigue a una mujer policía. O al revés: ella persiguiéndolo a él, de profesión fotógrafo. En realidad no se entiende nada, ni las motivaciones de los personajes, ni las razones del secuestro (¿de ella?, ¿de él?), ni por qué Borden elige una estética de telefilm descartable. La actuación de Patrick Bergin, ya no quedan dudas, eleva a la categoría de actor shakespeareano al mismo Jack Palance. Cuentan que *Crímenes de amor* sufrió cortes de la censura y que al final fue remontada por otras manos. No interesa, es lo mismo que decir que los mejores minutos de *Las puertas del cielo* de Cimino son los que nunca conocimos. Bah. ■

Gustavo J. Castagna

Las aventuras del joven Indiana Jones.

Serie creada por George Lucas. Canal 13, los domingos a las 20 hs.

Las tribulaciones del joven Indy (o la dicha de viajar)

Tenía que estar estudiando geometría, pero decidí recorrer los alrededores. (Indiana Jones, pibe)

El retorno de Juana Molina y el adelanto en una hora de esta imperdible serie me impidió asistir al encuentro de Indiana pibe con el nefasto Teddy Roosevelt cazando animales en el Africa de comienzos de siglo (XX). La serie —con todas las objeciones que puedan hacerse— resulta altamente recomendable. Spielberg y Lucas son notables forjadores de mitos, contadores natos y niños que juegan con grúas, *dollies*, efectos especiales,

maquetas y toda la parafernalia técnica puesta para sus fábulas por el Imperio. A Spielberg le debemos dos maravillas: *Indiana Jones y la última cruzada* (la mejor, de lejos, del ciclo) y *El imperio del Sol*, una obra maestra que tomó de sorpresa a sus detractores. También hay que agradecerle haber forjado el mito cinematográfico del arqueólogo aventurero Indiana Jones, unido a la carrera de un actor esencial en cualquier época: Harrison Ford. Las mejores imágenes de Spielberg remiten a una iconografía pop(ular) americana y se emparentan con Bradbury, Disney, el ilustrador-muralista Rockwell Kent y varios de los grandes pintores y diseñadores realistas e hiperrealistas yanquis del siglo. Fábula, ingenuidad, técnicas, terrores, predominio de la imagen visual neta y precisa (llegando al *kitsch* a veces, como cultura de masas propuesta), son algunas persistencias resonantes y chillonas. La mayoría de las diatribas —lamentablemente totalizadoras— contra Spielberg & Disney provienen de criterios ideológicos, pedagógicos, etc., olvidando —más bien desconociendo, por ignorancia— algo fundamental: el estudio y el placer de una narración con IMAGENES. Hay poca costumbre de separar la paja del trigo y resulta más fácil meter todo en la misma bolsa.

Hasta ahora, Lucas pareciera ser el ideólogo-escritor-productor y Spielberg quien mejor dirige. Lucas vendría a cumplir un papel parecido al de Paul Schrader frente a sus amigos Scorsese & De Palma. Cuentan que, de paso por la escuela de cine de San Antonio de Los Baños (Cuba), el autor de *Star Wars* deslumbró a los presentes contándoles mitos e historias de la Grecia clásica, mientras Coppola lo hacía preparando una "ñocata". **Las nuevas Indias del viejo Jones.** En época de vacas y neuronas flacas —léase REMAKES— la saga de Indiana busca otras fuentes. El atractivo proviene de la insólita fusión entre una arqueología planetaria —que incluye al cine y sus mitos y al héroe clásico como arqueólogo-aventurero— y dicha aventura e investigación, viajada y filmada como *juego* placentero de imágenes en movimiento. Lo lúdico y la fábula retornan, junto con el humor y la necesidad de vulgarización norteamericana global de "los hechos". La última posibilidad de la aventura (hasta nuevo desorden) adviene como *reconstrucción* en la reciclada historia o *comic* mediante wellsiana "máquina del tiempo" o fabulación memoriosa. Spielberg apeló a Milt Caniff para *El imperio...* Como sabemos, Hugo Pratt dio vuelta ideológicamente a Caniff partiendo de su estética. El Joven Indiana Jones navega pendularmente entre ambas visiones. Lo común en todos: la aventura sin fronteras. Ingenuidad, curiosidad gatuna ilimitada y casi fellinesca, humor, aventura clásica, folletín de fines del XIX y comienzos del XX, aparición sorpresiva de "famosos históricos", son algunas de las virtudes de la serie tevé. Relato de las andanzas de Indy Jones —niño y adolescente— por variadas regiones del planeta. De más pibe lo acompaña una gobernanta o institutriz tipo Flora Robson; a veces, aparecen sus padres. Indy se encuentra con Picasso y Degas en París a comienzos del siglo, mantiene un romance con Mata Hari, cruza los ríos africanos

durante la primera guerra, hace de correo del último emperador vienés (folletinesco episodio neblinoso, presidido por espías de sombrero bombín y un mortuorio Christopher Lee haciendo de canciller dubitativo). Tras volver a encontrar a Picasso en Barcelona, Indy y la serie crecen con los episodios de China e India. En la primera, es atacado por fiebre tifoidea y salvado *in extremis* por la antigua acupuntura, ante una madre desconfiada. Se desarrolla en 1910, antes de la proclamación de la República. En India, se topa nada menos que con Krishnamurti niño, más Annie Bassant y la Sociedad Teosófica de Benarés. Krishnamurti le enseña rudimentos de budismo y espiritualidad original, mientras intercambian iniciaciones en béisbol y cricket. El folletín cósmico de Lucas brilla con absurdo humor *pop*: "Krishnamurti lanza en la cuarta", "Hola, Kris, ¿has hecho algún *home-ron*?". Equivalentes del "Oye Picasso, te romperé los huesos" del episodio parisino entre marineros, rufianes, pintores y bailarinas French Renoir. ■

Lic. Rodrigo Tarruella (pico & pala)



El sonido, la música y el cine

Análisis teórico y práctico de la banda sonora

(en: Eisenstein, Lang, Welles, Ford,
Hitchcock, Renoir, Bresson,
Coppola, Scorsese, Lynch, etc.)

A cargo de Gustavo Costantini

Informes e inscripción:

C. C. Ricardo Rojas
(Corrientes 2038)
Inicia 17 de junio

Las buenas, las malas y las feas

	Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Russo	Tarruella	García	Ricagno
Bob Roberts (T. Robbins) (Transeuropa)	6	7	4	7			7	7
Cambio de hábito (E. Ardolino) (Gativideo)			6					
Candyman (B. Rose) (Transeuropa)	7		8				4	7
Conflicto de dos almas (R. Mamoulian) (Arte Video)							4	
Cowboy (D. Daves) (Cobi)					6		7	
Crímenes de amor (L. Borden) (LK-Tel)				2				
Cuentos de la cripta 3 (AVH)			7	7				
Dead Off (A. Penn) (Fax Video)	8			8			8	
Decepción (R. Rossen) (Epoca)					6	7	8	
Delito pasional (J. Mellencamp) (LK-Tel)	6		6	6			4	
Doble sospecha (A. Kollek) (Gativideo)				2				
Eduardo II (D. Jarman) (Transeuropa)	2	2		2	2			6
El amante (J. J. Annaud) (Transmundo)	5	6	5					5
El bosque de los abedules (A. Wajda) (Memories)	6			6	5		6	6
El crimen de Cuenca (P. Miró) (R.K.V.)			7	5	3	2	5	6
El desprecio (J.-L. Godard) (Renacimiento)	10	9		10	9	10	9	9
El gran escape (J. Sturges) (Renacimiento)			5	5			5	
El hombre del jardín (B. Leonard) (Gativideo)	3		3					
El nacimiento de una nación (D. W. Griffith) (Collecion)	8			8	8	7	9	8
Extraños en un tren (A. Hitchcock) (Renacimiento)	9	9	8	8	9	10	9	9
Harvey (H. Koster) (Epoca)					6		5	6
Intolerancia (D. W. Griffith) (Collecion)	10			9	9	8	9	9
Irma, la dulce (B. Wilder) (Orson Producciones)	9	9						
Iván el terrible (S. Eisenstein) (Kinema)				7	8	10	7	8
Jules et Jim (F. Truffaut) (Epoca)	8	8		10	10		10	10
La batalla de Argelia (G. Pontecorvo) (Renacimiento)	8		9	9	8		9	9
La gran ilusión (J. Renoir) (Memories)		8		5				
La madre (V. Pudovkin) (Kinema)				9	9	10	9	10
La muerte cumple condena (P. Medak) (Transeuropa)	7							
La muerte le sienta bien (R. Zemeckis) (AVH)	8	8	7					5
La noche de los lápices (H. Olivera) (Video Films)				4	3		4	4
La rata humana (A. Ascot) (Live)				1				
Los blancos no la saben meter (R. Shelton) (Gativideo)	8	7	7	6				
Los pájaros (A. Hitchcock) (Orson Producciones)	10	10	10	10	10	10	10	9
Macbeth (R. Polanski) (Memories)			8	7	6	1	4	8
Marty (D. Mann) (Epoca)					6	3	6	
Mr. Arkadin (O. Welles) (Orson Producciones)	9	10		10	10	10	8	
Paisá (R. Rossellini) (Blakman)				9	9	10	8	9
Pampa bárbara (H. Fregonese-L. Demare) (Arte Video)				3	4	3		4
Por la patria (J. Losey) (Renacimiento)				5	7		5	7
Qué hora es (E. Scola) (AVH)	7	8	6		5			8
Querido papá (B. Blier) (Memories)		8		9			8	9
Rock hasta que se ponga el sol (A. Uset) (Video Films)				7	5	6	3	7
Roma, ciudad abierta (R. Rossellini) (Blakman)	9		7	8	9	9	8	8
Sed de vivir (V. Minnelli) (Renacimiento)	9	9		9	9	10	9	10
Sinatra (J. Sadwith) (AVH)		8	8					
Sobreviven (R. Cardona Jr.) (Live)				1				
Soldados de la heroína (K. Reisz) (Gandhi Video)							6	
Té para dos (D. Butler) (Renacimiento)				3				
Té y simpatía (V. Minnelli) (Memories)	8	9			7	9	5	8
Toulouse Lautrec-Moulin Rouge (J. Huston) (Renacimiento)					4		5	
Tres monedas en la fuente (J. Negulesco) (Renacimiento)							5	6
Tu casa es mi casa (F. Oz) (AVH)			3					
Umberto D. (V. De Sica) (Kinema)	3			6	8	10	9	9
Un condenado a muerte se escapa (R. Bresson) (Kinema)				10	9	10	8	9
Un equipo muy especial (P. Marshall) (LK-Tel)	6	6						
Un viaje inolvidable (E. Zwick) (AVH)			3	3				
Y mañana serán hombres (C. Borcosque) (Centuria)				1				1
Yanks (J. Schlesinger) (Gandhi Video)			7	5	4		4	6

**Video
del Angel**

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

Nueva dirección
Vid 1980 (casi esquina Güemes)

Ciclo de cine. Junio/julio de 1993

Ultima fila

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

Cine latinoamericano premiado en el Festival de Huelva

Viernes 2 de julio:

La última cena (Cuba, 1976)
Dirección: Tomás Gutiérrez Alea.
Con Nelson Villagra, Silvano Rey
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (120')

Sábado 3:

Pueblo de madera (Méjico, 1990)
Dirección: Juan Antonio de la Riva.
Con Alonso Echanove, Gabriela Roel.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (98')

Domingo 4:

Ardiente paciencia (Alemania Federal/Chile, 1983)
Dirección: Antonio Skármeta.
Con Roberto Parada, Oscar Castro.

A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (75')

Lunes 5:

Lluvias de verano (Brasil, 1977)
Dirección: Carlos Diegues.
Con Jofre Soares, Cristina Aché.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (86')

Martes 6:

Últimos días de la víctima (Argentina, 1982)
Dirección: Adolfo Aristarain.
Con Federico Luppi, Soledad Silveyra.
A las 15 y 22.30 horas únicamente (95')

Miércoles 7:

Un pasaje de ida (República Dominicana, 1988)
Dirección: Agliberto Meléndez.
Con Angel Muñoz, Horacio Veloz.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (92')

Jueves 8:

Juliana (Perú, 1988)
Dirección: Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi.
Con Rosa Isabel Molfino, David Zuñiga.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (90')

Viernes 9:

No hay función.

Sábado 10:

Cóndores no entierran todos los días (Colombia, 1984)
Dirección: Francisco Norden.
Con Frank Ramírez, Isabela Corona.
A las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (90')

Domingo 11:

Disparen a matar (Venezuela, 1991)
Dirección: Carlos Aspúrua.
Con Amalia Pérez Díaz, Daniel Alvarado.

Foro Gandhi. Montevideo 453.

Sábados a las 20 y 22 hs.

12 de junio: *Vivir su vida*, J-L. Godard.
19 de junio: *Morir en Madrid*, F. Rossif.

26 de junio: *Cobra verde*, W. Herzog.

3 de julio: *Al morir la noche*, A. Cavalcanti.

Club del cine. Sarmiento 1249 - Subsuelo

John Ford en Irlanda

Sábado 12 y domingo 13: *El hombre quieto* (The Quiet Man, 1952) de J. Ford; *El delator* (The Informer, 1935) de J. Ford.

Dos Sherlock Holmes al castellano

Lunes 14: *Las perlas de la ciudad* (The Pearl of Death, 1944) de R. W. Neill; *La garra escarlata* (The Scarlet Crow, 1944) de R. W. Neill.

Dos trágicas mejicanas

Martes 15: *La historia de Juana Gallo* de Juan Bustillo Oro; *Historia de una mala mujer* de Luis Saslavsky.

Western por tres

Jueves 17: *Al sur de San Luis* (South of St. Louis, 1948) de R. Enright; *Secuestro fatal* (Santa Fe Uprising, 1946) de R. G. Springsteen; *Huellas serranas* (Overland Trail, 1948) de L. Hillyar.

Policial B

Viernes 18: *Luz roja* (The Red Light, 1949) de R. Del Ruth; *La mujer de mi pasado* (Out of the Past, 1947) de J. Tourneur.

Werner Herzog y Wim Wenders

Sábado 19 y domingo 20: *Cobra Verde* (1988) de W. Herzog; *Aguirre, la ira de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) de W. Herzog.

Lunes 21: *El temor del arquero al penal* (Die Angst des Tormanns Vorn Elf-Metter, 1971) de W. Wenders; *Movimiento falso* (Die Falsche Bewegung, 1974) de W. Wenders.

Martes 22: *Los enanos también nacen pequeños* (Auch Zwerge haben Klein angefangen, 1969) de W. Herzog; *Corazón de cristal* (Herz aus Glass, 1976) de W. Herzog.

Cine Latinoamericano

Jueves 24: *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (Deus e o Diabo na terra do sol, 1964) de Glauber Rocha; *Los traidores* (1974) de Raymundo Gleyzer.

Anatole Litvak

Viernes 25: *Nido de víboras* (The Snake Pit, 1948) de A. Litvak; *Decisión al amanecer* (Decision Before Dawn, 1951) de A. Litvak.

Claude Chabrol

Sábado 26, domingo 27 y lunes 28: films de C. Chabrol a confirmar.

Samuel Fuller

Martes 29: *Yo maté a Jesse James* (I Shot Jesse James, 1948) de S. Fuller; *El barón de Arizona* (The Baron of Arizona, 1949) de S. Fuller.

Eikon. Paraguay 3343 1º 9

Sábados 19.30 hs.
Operas Primas

Sábado 12: *Sin aliento* de Jean-Luc Godard
Sábado 19: *Demencia 13* de Francis Coppola

Sábado 26: *¿Quién golpea a mi puerta?* de Martin Scorsese

Un premio por imaginar. Concurso de guión auspiciado por la MCBA (Secretaría de Educación y Cultura), Image Bank y Guía de Cine y Video. El premio es de U\$S 3.000, y el plazo de entrega es hasta el 31/8/93. Para más información dirigirse a: TVA: Av. de Mayo 1209 4º "G" (1085) Cap.

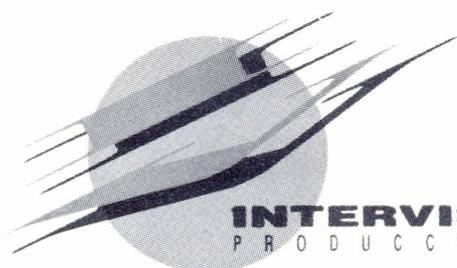
Terciopeelo azul presenta: Cine infantil. Los sábados a las 17.30 hs. en Utopía. Moreno 3334.

COMO MIRAR UN FILM - UN CURSO POR ROBERTO PAGES

El sentido de la puesta en escena. La poesía en el montaje
Análisis, teoría y práctica. El cine, un arte autónomo.

Diferencia entre argumento y tema. El arte de contar una historia.
Mirar un film: un trabajo de la inteligencia. Verlo, un trabajo de los sentidos.

Informes: 862-9346 (de 8 a 11 y de 20 a 22 hs.) - Vacantes: 15 personas por curso



Porque lo importante
es la imagen

• En Post Producción: – Centro de edición off line (editor inteligente) U-Matic High Band SP serie BVU con Time Code
Configuración A/B Roll
Generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Cromo Key, Dinamic Tracking y titulación.
Consola de audio y más de 3500 efectos sonoros en Compact Disc.
– Centro de edición multiformato, con editor multievento S-VHS, Hi8, U-Matic SP.

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

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

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

Founded 1876
17th Year — 6006 (new series)

BUENOS AIRES, TUESDAY, MAY 4, 1993

20 Páginas - Precio: \$
Recargo envío interior del país \$
Precio: Uruguay \$U

Banco de Italia case taken to court

IN A CASE foreshadowed several days earlier by Economy Minister Domingo Cavallo lawyer Luis Darrichon yesterday revealed he had filed a request for charges to be brought against former Central Bank officials who authorized the sale of Banco de Italia in 1987.

In the suit he brought last week on behalf of former Banco de Italia depositors and employees he named Héctor Grieben Darrichon charged that the late, Rome-based Banco de Italia was sold to the Unione del Lavoro for a price of 100 billion lire.

Among the accusations are that the authorities who authorized the liquidation of the bank were involved in a cover-up.

Although Darrichon named several parties by name in the suit, he did not name Banco de Italia itself.

there was no link between the two cases.

In the meantime as the Banco de Italia scandal entered a new chapter Deputies Carlos Alvarez and Juan Pablo Cafiero (dissident Peronists) departed for Italy to discuss the possibility of wrongdoing in the provision of credit to that nation to Argentina.

The two Congressmen had asked Federal Judge Mariano Rosendo in March to open an inquiry into whether there was any relationship between Italy's massive corruption and loans offered by that nation to various nations including Argentina.

Following an article appearing yesterday in the daily newspaper, Italian courts may also be looking into an alleged connection with that country's Mafia as well as its drug trades. (NA-DYN)

U
to
on

US PRESIDENT Bill Clinton said yesterday he was committed to pressure Bosnian Serbs to accept a peace plan and was prepared to let US troops take part in UN peace-keeping efforts if an accord was reached.

"I want to evaluate them on their actions," Clinton said of the Bosnian Serbs while posing for pictures in the Oval Office. "We'll see what they do."

The leader of the Bosnian Serbs on Sunday accepted a UN-brokered plan to end the ethnic bloodshed worked out by mediators Cyrus Vance and Lord Owen. The plan faces a stiff battle to be ratified by the self-styled Serbian parliament.

"I hope the ... assembly will support the decision to sign on to Vance-Owen, and then we'll just see," said Clinton, who has dispatched Secretary of State Warren Christopher to Europe to win backing for using military force if the civil war continues.

Hesitant European allies withheld approval of Clinton's strategy to use force in Bosnia, pushing instead for peacekeeping troops to oversee the peace accord signed by the Bosnian Serbs.

Christopher, on a six-day trip seeking consensus behind Clinton's military proposals in case the settlement fails, got no assurances yesterday in either Paris or London. Christopher said he was skeptical that the peace agreement would hold up.

Bosnian Moslems and Croats



... new talks

promises.
The strike has sent home about 6,000 steel workers in Brandenburg state around Berlin and 10,000 engineering workers in eastern Germany's industrial heartland in Saxony. (Continued on page 8)

Buenos Aires Herald
El diario Argentino escrito en inglés
con 116 años de prestigio

Azopardo 455 - Buenos Aires - Tel.: 342-8476/79 342-8470

ITALY

Patt:
FORMER DE... ineligible to head... dates to represent... La Plata Federal... "unappealable" decision that... Sunday because he v... based his ruling on... of legislation governing political parties that forbids a... from running non-members as candidates unless the organization's charter specifically permits so. (Continued on page 11)

cs on Mafia
ITALY
FORMER Italian prime minister Giulio Andreotti yesterday offered to stand trial on Mafia charges, defusing an explosive issue which he had risked sinking the newly-formed government.
At the same time, the powerful ex-communists argued over whether to rejoin the cabinet.
Andreotti, who faces trial on Mafia conspiracy charges, said in a statement he wanted his parliamentary immunity lifted and that he was ready to face court proceedings.
Palermo magistrates have accused him of collusion with the Mafia and meeting its Godfather Salvatore "Toto" Riina. (Continued on page 8)

RKV

VIDEO DEL ESTE PRESENTA

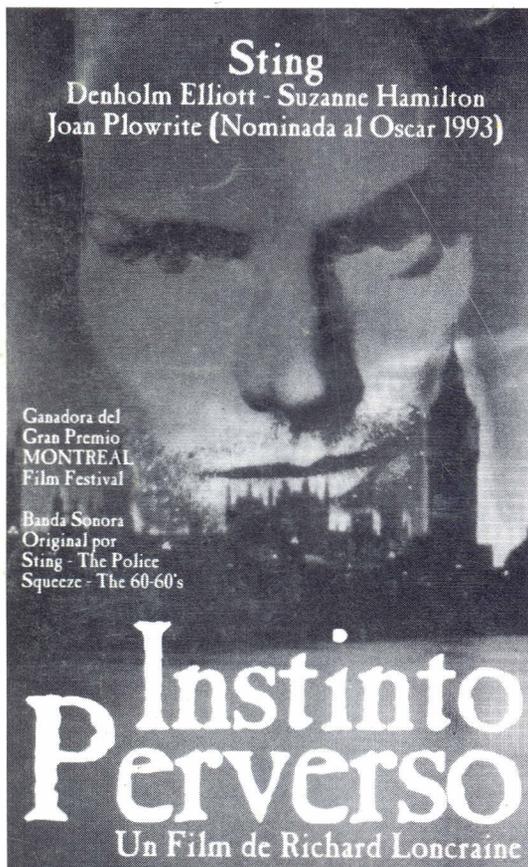
DOS JOYAS PROHIBIDAS POR LA CENSURA

RKV - CINE DE AUTOR EN VIDEO

RICHARD LONCRAINE

dirige a **Sting**:

Gran Premio Montreal Film Festival.



Un thriller psicológico, de sorprendente belleza visual y enigmático contenido.

John Gutman. (V ariety)

Sting asombra. Excepcional banda sonora.

Judith Christ. (Work-T o)

Sutil, colorido y erótico film, interpretado por un actor carismático.

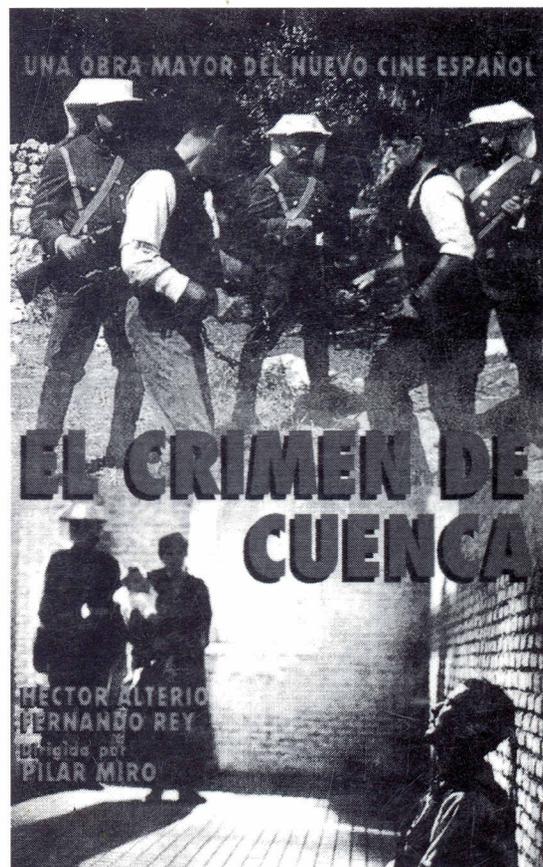
Rex Reed. (Daily News)

Satánico erotismo en interesante thriller.

Jean Pierre Jean. (Le Positif)

PILAR MIRO

La historia del crimen
que se convirtió en leyenda.



Cuenta historia verídica que avergüenza con su realismo.

Alicia Miguel. (La Semana)

Realista, minuciosa y honesta reconstrucción de PILAR MIRO en el estilo del cine arte verdad.

Joan Latour . (Le Positif)

Escarmiento a la indiferencia moral

J.A. (Diario 16)

Sobriedad de estilo en dura crónica de un horror

Roberto Andreón (El Dia)

DE NUESTRO CATALOGO

ROMAN POLANSKI

REPULSION

DAVID CRONENBERG

CROMOSOMA 5

LUCHINO VISCONTI

EL INOCENTE

DANIEL VIGNE

JIM JARMUCH

EL REGRESO DE MARTIN GUERRE STRANGERS THAN PARADISE

**A LA VANGUARDIA
DEL MEJOR CINE EN VIDEO**

R.K.V. -Renacimiento- Video del Este S.A.
L. N. Alem 661 3º 7 (1001) Capital. Tel: 312-4718 Fax: 311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD Maipú 971- Gal. del Este Loc. 29
FARO VIDEO - Junín 579 - Capital