

Año 2 N°17 Julio de 1993 \$ 7,50.-
Uruguay: \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E

La lección de piano
¿Que pasa con
Tango feroz?
Cine porno
John Wayne
Wenders en video

Dossier Spielberg



*Cuando allá lejos y hace tiempo
(en el laboratorio de
Thomas Alva Edison
y en 1894, para ser precisos)
el silencioso estornudo de
Fred Ott inauguraba la primera
película de cine,
el Buenos Aires Herald
ya tenía 18 años.*



*Ambos continuamos en plena función.
Aunque nosotros llegamos primero.*

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

El Amante / Cine

Editorial por Quintín el amargao / 2

Estrenos: *Jurassic Park* por Herbívoro Noriega / 3; *Max y Jeremie* por Alejandro Ricagno / 5; *La lección de piano* por los decepcionados Flavia de la Fuente y Quintín / 6; *Mi estación preferida* por Roberto Pagés / 8

Dossier Spielberg por todos nosotros, los dinosaurios (buenos) / 10

Entrevista a Richard Price por Quintín y Eduardo Hojman / 21

Piñas: *Horacio Kid Bernades vs. Roberto Gavilán Pagés* por Bernades / 25; *Roberto Gavilán Pagés vs. Horacio Kid Bernades* por Pagés / 27

John Wayne por el feo, fuerte y formal Gustavo Noriega / 30

Cannes por Fredy Friedlander / 33

Tango feroz por el sociólogo Ricagno / 34

Tango Feroz por el anticuado Q. / 36

Dossier porno: *Maratón erótica* por Guillermo Ravaschino / 37; *Confesiones* por Gustavo J. Castagna / 41; *Memorias de un boletero* por Marcelo Briano / 43

Dos documentales de músicos: *Janis Joplin* por Gustavo J. Castagna / 45; *Thelonious Monk* por Horacio Bernades / 46

Crónicas catódicas por Jorge Te espero en la esquina La Ferla / 48

Guía de cine en TV por Jorge He dicho García / 50

Correo por los estimados lectores / 53

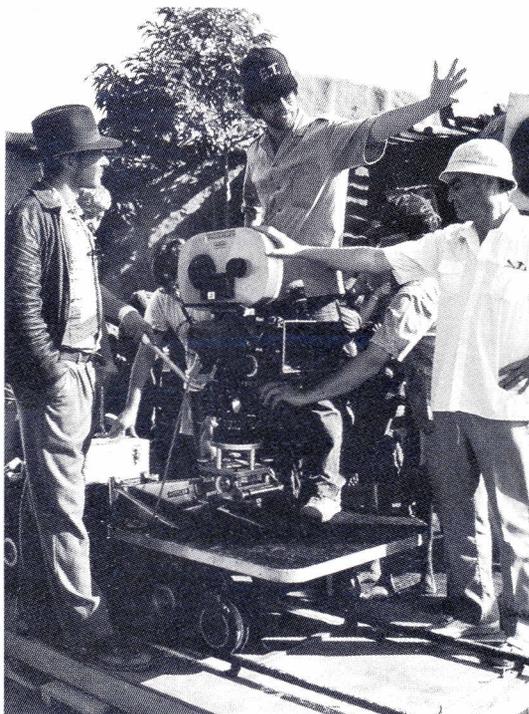
El Amante / Video

Wenders en video por Eduardo A. Russo / 55

Reseñas: *I Love You* / 59; *Un condenado a muerte se escapa* / 60; *McLaren* / 61; *El amante* / 62

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

Agenda / 64



Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Consejo de redacción

Los arriba citados +
Gustavo J. Castagna
Roberto Pagés

Colaboraron en este número

Alejandro Ricagno
Eduardo A. Russo
David Oubiña
Jorge La Ferla
Horacio Bernades
Jorge García
Guillermo Ravaschino
Nicolás Trovato
Tino y Norma Postel (de viaje)
Eduardo Hojman
Fredy Friedlander

Marcelo Briano
Rodrigo Tarruella

Publicidad

Roberto Juan Ferro

¡Andá a ver Gatica!

Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en Barrio Gris

Profesor Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York

Walter Rippel

Cadete expeditivo

Gustavo Requena Johnson

Corrección

Gabriela Titivilus Ventureira

Diagramación y composición

Etc. Tel.: 961-4288

Asesor diseño

Quique Maya (futuro papá)

Imprenta

Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica (siempre cumplidores Vicente y Hugo)

Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión linotronic (¡Grande, la banda de los Crosta!)

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

La violencia está en nosotros

por Quintín

Tres películas se reparten estos días 25 salas de Buenos Aires y convocan al 80% de los espectadores de cine, especie que se restringe progresivamente a los sectores económicamente privilegiados. En ese marco, en el que a una película argentina se le hace cada vez más difícil recuperar su costo si no produce un evento mediático, algunos directores han elegido enojarse con *El Amante*.

Marcelo Piñeyro se negó a ser entrevistado por esta revista, furioso por haber leído la crítica publicada a *Tango feroz*. Está en su derecho.

El episodio D'Angiolillo-Minghetti al que nos referimos hace dos números tuvo una secuela.

Entrevistados ambos por otro medio, el director afirmó haber querido matar al crítico por su reseña y aprovechó para describirnos como "esos estúpidos de *El Amante*". Su película es más elocuente que sus amenazas.

Eliseo Subiela, por último, sigue hablando. En un reportaje reciente mezcla su creencia en la reencarnación, su admiración simultánea por *Ghost* y Kurosawa, su apreciación de la misión que tiene reservada en la Tierra ("contribuir a la evolución del género humano") con otras incoherencias. Una de ellas se refiere a *El Amante*. En el número anterior, Alejandro Ricagno comenzó su crítica a *De eso no se habla* con un chiste ("lo que más me interesa de la producción de M. L. Bemberg es la cerveza") que no reflejaba el contenido de una nota más bien favorable a la película. Subiela, el introductor del clip publicitario en el cine argentino, dice que los "críticos posmodernos" quieren un cine sin emoción compuesto de clips. Y agrega que tuvo ganas de "cagarlo a trompadas" a Ricagno (sin nombrarlo). No hubo intención de ofender a María Luisa Bemberg. En cuanto a Subiela, lamentamos que haya decidido instalarse en el reino de la cursilería, esa costumbre de confundir la emoción y los sentimientos con el pregón totalitario del sentimentalismo y la ignorancia.

Hasta aquí, todo bien. Hacer crítica con un mínimo de compromiso con las propias ideas lleva indefectiblemente a despertar algunas reacciones adversas. Pero en este número de *El Amante* hay un plato sorpresa. En el número pasado apareció una nota sobre *Gatica, el Mono* firmada por Roberto Pagés que despertó algunas controversias. Entre los

molestos figuró Horacio Bernades, quien propuso contestarle a Pagés con otra nota. Al hacerlo, aprovechó la circunstancia para saldar viejas cuentas con otros escritos de Pagés en la revista, acusarlo de varios pecados ideológicos y formular, al mismo tiempo, sus propias teorías sobre lo que debe ser una revista y la crítica de cine en general. Habiéndola leído y, previo consentimiento de Bernades, Pagés contrató con otra nota que rompe con todas las marcas de agresión y ferocidad. ¿Qué hacer con esta escalada de violencia entre dos de los integrantes de la redacción? Tras algunas dudas y cabildeos hemos optado por publicar ambas notas sin modificación. El lector no sólo se encontrará con un material poco común en el periodismo sino que podrá comprobar que discutir sobre cine es un asunto mucho más serio y con derivaciones más profundas de lo que se pueda suponer. Esta apuesta por la transparencia es una consecuencia lógica de la línea editorial que se va perfilando al cabo de diecisiete números: la verdad, incluso la de la subjetividad de los redactores y la de los enfrentamientos internos, es mucho más interesante que la edulcoración y la falsa uniformidad, aun cuando rompa con una imagen de armonía en la diversidad que siempre nos resultó seductora.

Otro de los enojados en esta edición belicosa es Jorge La Ferla, que contesta con una carta malhumorada a las acusaciones de ser agente de una potencia extranjera que, por la misma vía, le formulara la SAVI en el número anterior.

Como si esto fuera poco, en este ejemplar nos peleamos con *La lección de piano*, niña mimada de la crítica mundial. Algunos lectores comenzarán a leer por el Dossier Spielberg. Otros, en cambio, se lanzarán sobre el Dossier Porno. Para los reflexivos ofrecemos una revisión de la videografía de Wim Wenders y para los nostálgicos un perfil de John Wayne. Además, revisamos documentales de músicos que se emiten por cable, y le agregamos las secciones fijas de costumbre a una revista que llena de orgullo nuestra consabida humildad.

Hasta el mes que viene, con los ánimos seguramente más calmados. ■

Los ojos del asombro

por Gustavo Noriega



Spielberg es conocido —entre otras cosas— por ser un niño suelto en la juguetería más cara del mundo. Alguien que puede realizar durante dos horas sus sueños infantiles más extravagantes sin reparar en gastos. Marche lo que a uno se le ocurra: extraterrestres, tiburones, aviones que vuelan bajo, mediano y alto, platos voladores y dinosaurios. Nada está vedado a su alcance. Sus películas serán mejores o peores, pero no tendrán el obstáculo de “eso no se puede hacer”.

Pero Spielberg no es un tarambana esclavo de los efectos especiales que los tira a troche y moche para disimular baches narrativos. Además de su manejo total para convertir fantasías imposibles en imágenes creíbles, Spielberg sabe contar una historia como pocos, crear climas, generar suspenso o provocar ternura.

Ejemplos: como en *Tiburón*, el comienzo de *Jurassic Park* juega con lo que no se ve. La primera escena es terrorífica pero del monstruo no hay más que sus consecuencias: el rostro tenso de los guardianes, los puños aferrados a sus armas, rugidos, ramas que se mueven, y el movimiento descontrolado del pobre sujeto que queda atrapado. Los magos de la década del cincuenta hacían milagros con el espacio invisible del cine gracias a su genio y como consecuencia de las restricciones presupuestarias. Spielberg lo hace con la misma maestría pero a elección:

oculta y, cuando tiene que mostrar, muestra, pero lo que se ve no defrauda las expectativas.

Otra: alguien escribió el guión y dijo: “Acá el paleontólogo le explica a un chico cómo cazaban los velocirraptores en manada”. Alguien debe haber dicho: “No sean imbéciles, eso no es cine, es una clase”. Alguien —Spielberg— la filmó y la convirtió en una gran escena. Es que el cine puede ser también una persona hablando —como lo demuestra De Niro en *El último magnate*, como ya lo había mostrado el mismo Spielberg en *Tiburón*—.

Sus personajes son más o menos bidimensionales pero se van profundizando en la medida en que uno suma las distintas películas. De los niños perdidos en el Parque Jurásico sabemos poco: que su madre se acaba de separar y que cada vez que un adulto se aleja un paso gritan “¡Nos están abandonando!”. Pero sabemos también que son el niño sin padre de *ET*, el niño sin padre de *Encuentros cercanos...*, o el mismo Dreyfuss que vaga como un infante perdido buscando su encuentro cercano. La liviandad de las situaciones supone falta de profundidad pero al repetirse en ese mundo mágico pero familiar cobran otro espesor. Así sucede con el agradable Sam Neill, que comienza la película aborreciendo a los niños y termina acogiéndolos paternalmente. La transición está dada a través de la aventura; es una travesía inocente, nadie

quedará deslumbrado por la profundidad psicológica de Neill pero es imposible verlo abrazar a los dos niños dormidos y no sonreír: al fin los niños de S. han conseguido un padre.

El cine le gana a la realidad porque es una maravilla; es decir, suceden cosas que no ocurren normalmente. Uno —alguno— busca la maravilla y se conforma con un poco menos: enamorarse, una palmada en la espalda, una contestación gentil. Algunos personajes de Spielberg buscan la maravilla y la encuentran: Dreyfuss, enloquecido, con los extraterrestres en *Encuentros cercanos...*, Sam Neill y Laura Dern desenterrando huesos de animales muertos hace 65 millones de años y tratando de reconstruir aquella vida en *Jurassic Park*. Spielberg es grande de verdad porque, primero, tiene la amabilidad de realizar los sueños de sus personajes y, segundo, porque transmite como nadie el asombro maravillado de esa realización. Es en ese sentido que Spielberg es un director

intensamente realista: dadas esas premisas —encontramos extraterrestres, dinosaurios— la reacción emocionada sólo podría ser ésa. Son momentos *que si fueran verdad* provocarían en un testigo el mismo asombro encantado que sienten sus personajes y, transitivamente, el espectador desprejuiciado. Los ojos llenos de lágrimas de Dreyfuss ante la nave madre son los mismos de Neill y Laura Dern ante los braquiosaurios chapoteando en el pantano; son los ojos de la *visión*. Son mis ojos agradecidos. ■

Jurassic Park. EE.UU., 1993. **Dirección:** Steven Spielberg. **Producción:** Kathleen Kennedy y Gerald R. Molen. **Guión:** Michael Crichton y David Koepp basado en la novela de Michael Crichton. **Director de fotografía:** Dean Cundey A. S. C. **Diseñador de producción:** Rick Carter. **Efectos especiales visuales:** Industrial Light & Magic. **Música:** John Williams. **Interpretes:** Sam Neill (Dr. Alan Grant), Laura Dern (Ellie Sattler), Jeff Goldblum (Ian Malcolm), Richard Attenborough (John Hammond), Bob Peck, Martin Ferrero, B. D. Wong. ■

Spielberg, el naturalista

Los científicos se dividen en dos: los que trabajan en laboratorios o los que salen a buscar cosas raras a campo abierto. Esta clasificación —como todas— sirve más para aclarar mis ideas que

para describir adecuadamente la realidad, pero tampoco es un invento total. La cuestión es que Spielberg —siempre asociado con la técnica, hija del laboratorio— demuestra ser fana del viejo naturalista que va a conocer al bicho en su hábitat. Uno lo asocia a la electrónica, pero los héroes de Spielberg viven a campo o cielo abierto: el biólogo marino de *Tiburón*, el arqueólogo aventurero Indiana Jones y los paleontólogos de *Jurassic Park*. Los técnicos son aliados del poder y la frialdad: el malón impersonal que casi mata a ET (sólo se le ven las piernas como a los adultos en la historieta *Peanuts*), el malón impersonal que con gafas negras se prepara para subir a la nave de *Encuentros cercanos...* (y son reemplazados por el loco Dreyfuss) y el hacker corrupto que vende embriones de dinosaurio en *Jurassic Park*. Aunque los que huyen en *Duel* y *Loca evasión* lo hacen en autos, son el camión sin conductor y los uniformados en una caravana de



patrulleros los que simbolizan a las máquinas deshumanizadas. Los únicos protagonistas que muestran amor en su relación con las máquinas son los aviadores pero éstos, más allá del panel de control, gozan, en realidad, de un contacto con la naturaleza cercano a lo místico. Para muestra ver al niño de *El imperio del sol* o el aviador fantasma de *Always*. La seguridad con que Laura Dern hunde sus brazos en una montaña de mierda

de Triceratops es una escena cómica pero también sirve para celebrar un tipo de vida olvidado, la comunidad con la naturaleza no desde una insufrible superioridad moral sino motorizada por una mezcla obsesiva de curiosidad y familiaridad. Spielberg es un ecologista no declamatorio: no llega al extremo de Kurosawa, que despliega en una película producida por la compañía Sony (*Sueños*) una diatriba contra la electricidad. El paleontólogo Sam Neill —incapaz de enganchar las hebillas del cinturón de seguridad— mira una pantalla de computadora con un espécimen enterrado y, ante el comentario de que en el futuro no será necesario excavar, comenta: “¿Y cuál será la diversión?”. Más tarde, un poco agotado de los resultados

de la ingeniería genética, contempla desde un helicóptero — desde el aire— el vuelo grácil y natural de una bandada sobre el mar. El director domina la naturaleza con sus máquinas de hacer milagros, sus personajes la celebran. ■

G. N.

Con filtro femenino

por Alejandro Ricagno

Una larga tradición del género *noir* se funda en personajes duros, secos, interpretados por actores que son presencias monolíticas (Gabin, Delon, Trintignant, Piccoli, en algunos casos Belmondo) dirigidos por realizadores también precisos, o jugados a definir sus universos de gangsters en la eficacia de la acción. La amistad gangsteril (y sus riesgos), más jugada por el cine norteamericano, tiene en su versión gala poco lugar para el humor o una camaradería más tierna. Para desmentir todo esto hacía falta la mirada de una mujer sobre dos géneros: el policial en particular y el género masculino en general. Claire Devers, en éste, su tercer film y según cuentan el más exitoso, retoma algunos aspectos de la tradición francesa, y de un modo clásico, sin ningún tipo de experimentación formal, ni plagio desembozado de las estructuras narrativas americanas, nos cuenta una historia de amistad entre asesinos, y de paso reflexiona sobre temas tan banales como el paso del tiempo y el afecto entre dos hombres (o tal vez habría que decir tres). Estos tienen rostros totalmente alejados del laconismo deloniano o la dureza rea gabiniana. Philippe Noiret es uno, y Christopher Lambert el otro. El viejo asesino profesional, y el joven debutante que a su vez debe asesinarlo. Sobre ellos, sobre todo el film, el fantasma de la soledad y la de un tiempo que se pierde. No es un relato de iniciación (el saber del viejo frente a la ineptitud del joven), no es la clásica enemistad-amistad viril, ni una investigación sobre ambigüedades sexuales. El código por sobre las convenciones del género es otro. Es el que se aproxima a las relaciones casi paterno-filiales entre dos hombres de generaciones diferentes. Que ambos estén del otro lado de la ley no hace más que señalar el carácter marginal de este tipo de lazos. Como si sólo pudiera entenderse fuera de un ámbito cotidiano. Ellos son simplemente el viejo Max, que nunca necesitó a nadie, y Jeremie, que de tanto andar solo termina aferrándose a su primer vínculo real: el de aquel a quien debe asesinar. Poco le importa a Devers explicitar razones psicologistas. Deja caer algunos datos del pasado de sus criaturas, simplemente, sin subrayados. Ese pasado se actualiza en los modos de los personajes, la elegancia burguesa de Noiret, las ropas zaparrastrosas de Lambert. Y a través de un personaje clave: Jean Pierre Marielle, el policía obsesionado por atrapar a Noiret desde hace más de veinte años. La curiosa relación entre Noiret-Marielle habla a su vez de las reglas de un universo en extinción: el de la caballerosidad entre dos mundos que parecen necesitarse: el de los policías y los asesinos, entendidos como enfrentamiento hombre a hombre. Ellos (los viejos) son lo que deben ser, no los mueven ambiciones personales sino una aceptación de un destino. En ese sentido son casi personajes trágicos. Pero son también personajes muy franceses que destilan amables ironías uno a otro. Atenúan con mucho humor el aire melancólico más que negro que respira la historia. Lambert por su parte, como el tonto, simpático e ineficaz aprendiz de asesino, ofrece su contagiosa simpatía, una muy buena actuación (como en *I*

Love You de Ferreri) y borra malos recuerdos de sicilianos de madera e insufribles inmortales en Bs. As. Devers no impone una mirada crítica, ni a los personajes, ni al género, ni a los hombres. Se siente tan a gusto que se engolosina un poco y en algún momento más allá de la mitad resiente el ritmo narrativo. Pero en esos baches una mirada de Noiret, una risa tonta de Lambert o un sarcasmo de Marielle ya han conseguido sortear el peligro y, muy elegantemente, le dan la mano a Claire para que continúe mirando y mimando a estos ejemplares del sexo opuesto, que aún creen, dentro de su mundo, en ciertos lazos que incluyen el de la lealtad. La misma que expresa la Devers: el deberse al placer del buen cine de cualquier género. Esta chica, como la Bigelow (aunque en un estilo más pausadamente europeo que el de la americana) desmiente el adagio que dice que las mujeres no pueden comprender la camaradería masculina de la acción. ■

Max & Jeremie. Francia, 1992. **Dirección:** Claire Devers. **Guión y adaptación:** B. Stora y C. Devers, basado en la novela de T. White *Les lamentations de Jeremiah*. **Producción:** Carlos Conti. **Intérpretes:** Philippe Noiret, Christopher Lambert, Jean-Pierre Marielle. ■

La posada maldita

Un programa de radio de *El Amante*



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

Producción: Roberto Juan Ferro

Martes y jueves de 13 s 14 hs.
Radio Cultura. 97.9 MHz

Campion no dio en la tecla

por Flavia de la Fuente

Un ángel en mi mesa deslumbraba por su capacidad de llegar a expresar el dolor humano, en particular el sufrimiento de una mujer, la escritora neocelandesa Janet Frame, mediante pocas palabras e imágenes bellas y austeras.

Desde el primer plano nos damos cuenta de que *La lección de piano* es otra cosa. Jane Campion narra la historia de Ada (Holly Hunter), madre y pianista muda, que llega a Nueva Zelanda junto con su hija y su piano para cumplir con un contrato de matrimonio con Stewart (Sam Neill). El guión, a diferencia del de *Un ángel en mi mesa*, está construido a partir de un libro original de Jane Campion. La relación entre hombres y mujeres, la relación entre las distintas culturas (británicos, neocelandeses, maoríes), el amor, el erotismo, el sexo, la represión son algunos de los temas que toca el film. Se tratan muchos temas pero ninguno rigurosamente (cuesta ponerse a hablar en serio, por ejemplo, de la sexualidad de la mujer victoriana, del hombre como objeto sexual, del choque de culturas, etc., a partir de la visión de esta película). Lo más divertido son los maoríes que andan mostrando el trasero durante toda la película y que parecen extras que se pasean por los estudios de la Universal. Otra cosa: ¿vieron al maorí homosexual? Jane Campion agrega este pintoresco detalle —no le basta



con los comentarios que hacen todo el tiempo sobre el sexo o con la escena de los niños frotándose con los troncos— como parte de la descripción de la vida sexual más libre de los maoríes en oposición a la de los inhibidos protestantes. Pero parece que si bien los maoríes no sufren de represión sexual, sí padecen de homofobia y se ofendieron muchísimo arguyendo que hace un siglo no se habría tolerado la convivencia con un gay, que lo habrían matado. Otro chimento: parece que Harvey Keitel (buen alumno del Actors Studio) aprendió a hablar en maorí y que hablaba mucho mejor que casi todos los indígenas. Siguiendo con Keitel, hay que decir que está muy bien en el papel de George Baines, un inglés-neocelandés semiintegrado con los maoríes que se enamora de Ada. Keitel resplandece en el papel de hombre rústico y sumamente tierno que agoniza de amor. Hay que agregar, además, que se ha convertido en el hombre que más frecuentemente pasea su fornido cuerpo desnudo por la gran pantalla (ver *Un maldito policía* y recordar que empezó con estos hábitos desde joven en *¿Quién golpea a mi puerta?*). Con el resto de los actores no pasa nada: Holly Hunter, pese a las proezas realizadas —ella misma toca el piano y debió aprender a hablar en lenguaje de muda— está simplemente bien; Sam Neill está igual que en *Jurassic Park* (no se sabe si está atormentado por el adulterio o por los dinosaurios) y la hijita, Flora (Anna Paquin), es absolutamente insoportable, aunque el guión ayuda bastante a que sea tan molesta.

Pero más que la historia y la pretensiosidad de los temas, lo que más me molestó fueron las imágenes (sí, me generaron fastidio e incomodidad). La elección estética de Campion en esta película es muy fuerte. En lugar de la fotografía austera pero sumamente hermosa y expresiva de *Un ángel en mi mesa*, Campion y Stuart Dryburgh (el iluminador de ambas películas) decidieron que “era más agradable un estilo más deslumbrante, más cinematográfico” (*Positif*, junio de 1993). El resultado es un estilo sumamente afectado y arbitrario, tan deslumbrante que linda con lo almibarado: tomas en picado de la playa con el piano solo, contrapicados y travellings por el *bush*, abuso del ralenti, por ejemplo, en la irrupción de Ada en la superficie del mar, luego de casi morir ahogada atada a su piano; la inclusión de un dibujo animado (porque sí). La fotografía y, ya que estamos, agreguemos la música de Michael Nyman (músico de Greenaway) son absolutamente empalagosas.

Dice Campion también en *Positif*: “Quería crear en el espectador un sentimiento de temor frente al poder de los elementos naturales. Eso es, yo creo, la esencia del romanticismo: ese respeto por la naturaleza considerada como más grande que nosotros, nuestro espíritu o incluso la humanidad”. La naturaleza en *La lección de piano* no intimida a nadie. Tal vez incite a ir de paseo (y bien turístico para no embarrarse) a Nueva Zelanda. Para los que quieran tener clara la majestad de la naturaleza, se recomienda ver *Fitzcarraldo* o *Grito de piedra*. ■

La muda forma del sadismo

por Quintín

Un director de cine es un sádico en potencia: dispone de una multitud de alternativas para hacer padecer a sus personajes y a los espectadores, criaturas indefensas por excelencia. Hitchcock, por ejemplo, ejercía una maldad benévola que transformaba en burda crueldad en sus episodios de televisión. Vittorio De Sica, so pretexto de apiadarse de los chicos y los ancianos, los sometía a vejaciones interminables. Michael Curtiz era un especialista en asesinar niños en la pantalla. Robert Altman es otro maestro del sadismo por la vía del desprecio. Stallone obligó a sus directores a glorificar el abuso parapolicial. El cine inglés es un muestrario del arte de torturar y aburrir aunque, en este último rubro, nadie puede rivalizar con los rusos. La idea no es que nadie deba sufrir en el cine —quedarían entonces muy pocas películas— sino que el verdadero sádico se manifiesta en el carácter *arbitrario* del sufrimiento que impone. De todas las tropelías que Greenaway —su hora de gloria, por suerte, va quedando atrás— cometió contra el arte cinematográfico, hay una que se destaca particularmente: *ZOO*. En esa película abominable, cada plano estaba compuesto de manera *simétrica*. Y nada hay más arbitrario que la simetría. Si se mira por el ojo de una cámara sin manipulación previa, la probabilidad de que el encuadre resulte simétrico es nula. Por eso *ZOO* resulta una pesadilla: el espectador queda sofocado por la imposición de un orden que atenta contra la respiración y la libertad del cine. Al suprimir el azar, sólo queda la exposición de las manías y las obsesiones del director, actividad mucho más apropiada para las paredes de un baño público o el consultorio del psicoanalista que para la pantalla. *ZOO* es, hasta ahora, el mayor ejemplo de sadismo simétrico en el cine. Esta variedad abstracta es más siniestra que sus parientes concretos.

La lección de piano es, de otra manera, una película cargada de simetrías. A lo largo de todo el film se suceden acontecimientos duplicados, relaciones especulares y paralelismos que no obedecen a necesidades de la trama sino a la voluntad de la directora de imponer desde esa manía formal una tensión que rellene los baches narrativos y visuales. La obsesión, como en la película de Greenaway, está en la puesta en escena y no en los personajes. De ella deriva la opresión que transmite la película y no del relato ni de las imágenes. Algunos ejemplos de esta compulsión simétrica: 1) el relato se abre y se cierra con la voz inexistente de la muda. 2) Al comienzo, se llega por mar a la playa, al final se parte desde esa misma playa y se visita la playa en el medio del film. 3) La extracción de una tecla del piano será seguida por la mutilación de un dedo. 4) Una representación teatral mostrará una decapitación detrás de un lienzo. Otro lienzo ocultará la escena real del hacha cayendo sobre el dedo. 5) La hija espíará a los amantes. Poco después los espíará el marido. 6) Al hacerlo,

verá a Keitel practicando sexo oral con Hunter. Mientras tanto, un perro le lamerá la mano a él. 7) Keitel acariciará el piano como si fuera el cuerpo de la mujer. Hunter acariciará a su marido como si fuera el cuerpo de Keitel. 8) La nena anda con unas alas de ángel pegadas. Después de cortarle el dedo, Neill le dirá a Hunter: “pobre ángel con un ala rota”. 9) Hunter besa su propia boca en la imagen del espejo. 10) El punto culminante del film es la simetría hecha imagen: una “Y” mirada desde arriba, que marca una bifurcación del camino, define las alternativas de la nena que debe llevar el mensaje de la madre a su amante. Una vez (tras un amague destinado tramposamente a crear congoja en el espectador) llevará la tecla envuelta en un pañuelo al marido. Otra vez, tomará la otra dirección para llevarle al amante, envuelto en un pañuelo, el dedo seccionado.

Esta lista de forzados eventos simétricos constituye uno de los tantos caprichos con los que la directora construyó la película. Para no hablar del insólito dibujo animado que ilustra perfectamente la misma idea. Y el capricho es el lenguaje del sádico.

La lección de piano es, según la feliz expresión de Julian Cooper (su columna del *Buenos Aires Herald* de los sábados es una lectura estimulante que tiene un solo problema: está en inglés), un “clásico instantáneo”. Es decir, una de esas películas que los críticos, contagiándose entre sí, llevan irresponsablemente a la categoría de obra maestra mientras ignoran a los verdaderos clásicos que recién se impondrán con el correr del tiempo. Esta película tiene todos los ingredientes de la receta: transcurre en el pasado, tiene fotografía y música “de calidad”, una imprescindible cuota de morbo y la posibilidad de calificar de “genial” a una directora que sólo tiene tres películas pero puede imponerse con el furor de la novedad.

Posdata: Al riesgo de contribuir a la carga chocante de una revista que contiene un dossier sobre cine porno e insultos varios y al de ensuciar una prosa distinguida, no puedo evitar el siguiente chiste. Con menos pretensiones, un guión basado en un texto literario ajeno y las restricciones de la televisión, Jane Campion se las arregló muy bien con *Un ángel en mi mesa*. Con la simetría como horma, *La lección de piano* le salió como el culo, objeto simétrico por excelencia que casualmente aparece, exhibido por distintos propietarios, durante toda la película. ■

The Piano (*La lección de piano*). Francia, 1993, 115'. **Dirección y guión:** Jane Campion. **Producción:** Jan Chapman. **Fotografía:** Stuart Dryburgh. **Sonido:** Lee Smith. **Música:** Michael Nyman. **Montaje:** Veronika Jenet. **Intérpretes:** Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill, Anna Paquin, Kerry Walker. ■

El fin de la infancia

por Roberto Pagés

Los hermanos sean unidos. Durante los títulos se escucha una canción de cuna de Tanzania —bellísima— y se ven siameses en un cuadro. Las primeras imágenes nos dejan encerrados en la oscuridad de una casa de la que no sabemos nada. Quien cierra puertas y ventanas es una vieja dama enojada. Afuera de la casa, de la oscuridad, reina una campiña lujuriosa en formas y colores pero serena y plácida hasta la quietud. Se respira aire diáfano y se absorbe luz del mediodía francés. Sin embargo, una decisión de la vieja dama frente al auto que la espera, una desazón de la mujer cuarentona que le abre la puerta del vehículo, anuncian tormentas no precisamente de verano. En la oscuridad de esa casa hay secretos feroces que tienen más de tres décadas de silencio y ocultamiento.

Las revelaciones serán paulatinas y en otros ámbitos. La vieja mujer está en el umbral de la muerte, su hija (abogada, contenida y formal) no puede sola con ese hecho inevitable y también eludido. Su marido está preocupado por los negocios que comparte con su mujer. Queda el hermano, neurólogo neurótico y soltero que la espera —a su hermana— desde hace veinte años. El encuentro-enfrentamiento-reencuentro de los hermanos será el eje de una trama austera en las formas, con breves estallidos de violencia física o emocional, e intensos movimientos internos que descubren, por capas, los lazos que unen hasta el pegoteo a los distintos miembros de ese grupo de familia.

Santa viejecita. La abogada y el neurólogo tienen, descontada la capacidad intelectual de ambos, cinco años. Ella porque arrastra la intrusión de su hermano en el triángulo perfecto que recuerda de su infancia: papá y mamá a la vera del río, ella en el centro. El porque está enamorado de su hermana mayor y la persigue como un niño. Y ambos porque no han podido des-ligarse de esa madre que ha sentado su poder en el espacio —la casa— que considera tan propio como excluyente.

Obligada a dejar su casa —coto de caza de las voluntades de los demás—, la santa y férrea viejecita desparrama su modus operandi, consistente en sentirse molesta con cualquier actividad de los otros: su hija es molesta por la preocupación que pone en ella, el yerno no la quiere, la nieta es insostenible por la pasión pianística que la asalta, el nieto “terminará loco, en un manicomio o en la cárcel”.

Esta actitud —“me gusta hablar sola, discuto y es menos cansador que discutir con los demás”— ha dejado sus frutos: se adivinan los años en que la sexualidad de la hija está abandonada a la rutina, el hijo soltero y sin ninguna mujer (salvo su hermana), la nieta enamorada del padre y el nieto abandonado a un malestar que sólo cesa frente a la sexualidad dispuesta de la secretaria de sus padres. Su vida ha sido su casa y su casa el único lugar cómodo, con la leña ardiendo y las alacenas llenas de comida. Dos momentos de felicidad hacen contrapunto a este quehacer autoritario: la cena de Navidad, cuando su hijo habla de la familia, y el viaje en auto, con sus dos profesionales devenidos en felices chicos de ayer, recuperación de un tiempo feliz por el camino de la regresión.

Incesto en el cesto de las ciruelas familiares. El gran mérito de André Téchiné, quizás el mejor contador de



historias que le queda a Francia, es no hacer explícito nunca todo este entramado de pasiones ocultas. Su cámara indaga en gestos, miradas y actitudes, y un brillo en los ojos, una mueca o una sonrisa torva revelan más que las mil palabras que se amontonan en la banda de sonido. El diálogo, brillante, es un complemento del arte del escamoteo que practica Téchiné, nunca su resolución. Ejemplo: en todo el film jamás se nombra la palabra incesto y sin embargo siempre está allí, en juego, en el deseo o en la satisfacción simbólica: la hija abogada y contenida se entrega a un sexo desesperado con un desconocido, médico como su hermano, y el posterior enojo con éste es por causas conversadas ajenas a la realidad de lo que pasa.

Esta concepción artística, siempre presente en el cine de Téchiné, ofrece al espectador doble placer: el argumento que van contando los parlamentos, y la historia jamás contada que descubren las imágenes. La mirada enamorada de la madre sobre su hijo varón, la desnudez de éste frente a su hermana y frente a su madre (para cumplir un viejo sueño infantil), el strip-tease de la secretaria uniéndose con su cuerpo a los hermanos-nietos, la atención amorosa de la nieta a su padre, la ambigua relación —como hermanos, pero ya sabemos cómo son los hermanos en este film— entre secretaria y nieta, y por fin la cama que le ofrece el neurólogo a su hermana, son apenas muestras de una historia secreta que se desarrolla a la luz de la campiña francesa pero, también, del secreto arte de Téchiné, un hombre clásico, de mirada serena y pincelada fina, que esconde tormentas de todas las estaciones.

Todo el film, pasaje de la infancia a la madurez liberadora, es un canto al arte del cine, donde la cámara discreta nos entromete, incestuosamente, en la vida y en la muerte de unas personas desconocidas. En ese sentido, *Mi estación preferida* es un film obscuro. Por colocarnos con pudor pero sin contemplaciones en el centro de las tormentas emocionales de sus personajes. Después de todo, no tan ajenas a las de cualquiera de sus espectadores. De allí su familiaridad, de allí su luminosa inquietud. ■

Ma saison préférée (*Mi estación preferida*). Francia, 1993, 125'. **Dirección:** André Téchiné. **Producción:** Alain Sarde. **Guión:** A. Téchiné y P. Bonitzer. **Fotografía:** T. Arbogast. **Montaje:** M. Giordano. **Música:** P. Sarde. **Sonido:** R. Atal, J.-P. Mugel. **Intérpretes:** Catherine Deneuve, Daniel Auteuil, Marthe Villalonga, J.-P. Bouvier, C. Mastroianni, C. Chaplin. ■

AHORA VALE LA PENA ENCENDER LA VIDEOCASSETTERA

BLAKMAN

VIDEO NO CONVENCIONAL

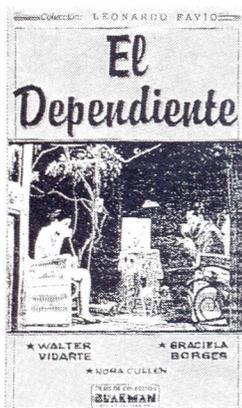
LE DA EL CARBURANTE DE 1º CALIDAD...

ESPECIAL

COLECCION
LEONARDO FAVIO



EL ROMANCE DEL
ANICETO y LA FRANCISCA



EL DEPENDIENTE

SUPER

TRILOGIA DE R.ROSSELLINI
NEORREALISMO ITALIANO



ROMA, CIUDAD ABIERTA



PAISA



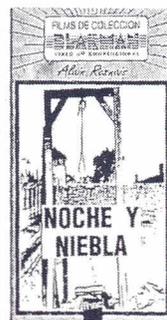
ALEMANIA AÑO CERO

GRAN POTENCIA

PEQUEÑOS
GRANDES

FILMS

JEAN
VIGO
CERO EN
CONDUCTA



ALAIN
RESNAIS
NOCHE Y
NIEBLA

NORMAN
McLAREN
UN INNOVADOR
EN ANIMACION

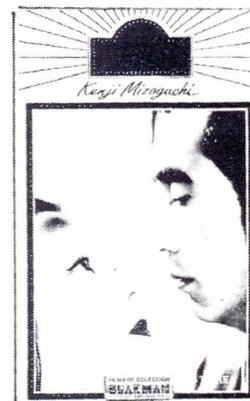


COMUN "PERO CON CALIDAD"

BLAKMAN
VIDEO NO CONVENCIONAL



"JULES y JIM"
- F. TRUFFAUT -



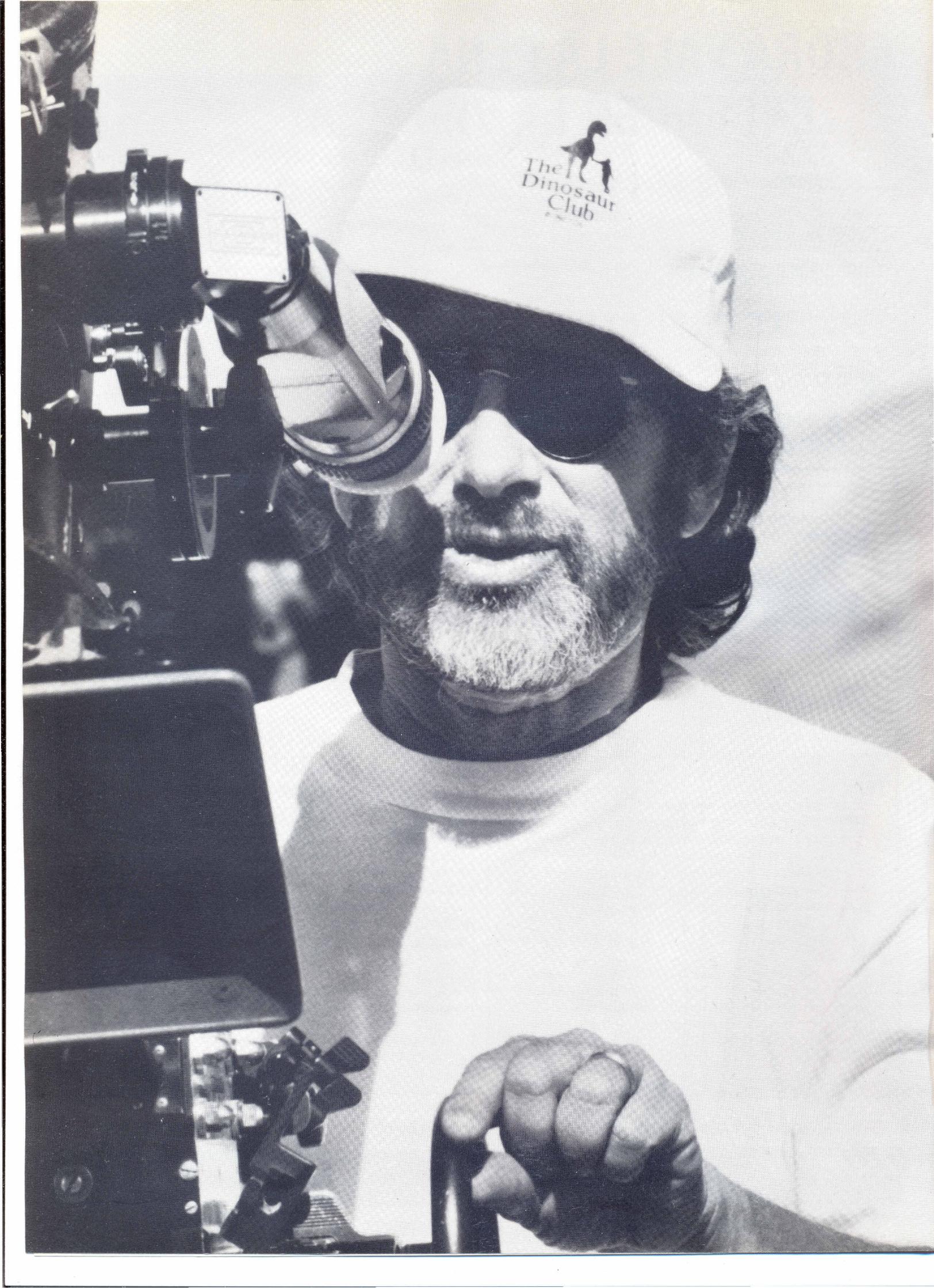
"CUENTOS DE LA LUNA
PALIDA DE AGOSTO."
- KENJI MIZOGUCHI -

ESTACION CENTRAL DE CARGAS:

AYACUCHO 509 - (1026) Bs.As. - Tel./Fax: 49-4895 / 49-4503
ENVIOS POR CONTRARREMBOLSO A TODO EL PAIS

ATENCION "MIMOSA" A LOS AMIGOS DE **EL AMANTE** C I N E

The
Dinosaur
Club



La niñez: tu ilusión y tu sustento

por Quintín

Cuando Steven Spielberg filmó *Tiburón* en 1975, no había nada en ella ni en sus largometrajes anteriores (*Duel* y *Loca evasión*) que permitiera intuir que se transformaría en el director que sería en las dos décadas siguientes. Pero no porque se tratara de películas mediocres. Más bien al contrario. El Spielberg de 1975 demostraba ser un gran narrador con un dominio de su oficio inusitado para su edad (había nacido en 1947), tanto en la técnica como en el conocimiento de las grandes tradiciones del cine americano. Apuntaba como un proyecto de gran director de género, o acaso como un gran productor de dinero, pero no parecía destinado a convertirse en el director de cine más popular de todos los tiempos después de Charles Chaplin y en una especie de heredero de Walt Disney. Su película siguiente, *Encuentros cercanos*, cambiaría las cosas. También cambiaría la historia del cine, inventando una nueva manera de lograr éxitos en la industria de Hollywood. Tres cosas sorprenden a la hora de revisar el film. Una es que es bastante aburrido. Otra, la presencia de Truffaut como actor importante en una película americana. Una línea de diálogo lo define como "la mayor autoridad en esta materia" y, aunque el actor que la pronuncia parece referirse a los OVNIS, se trata de un evidente homenaje cinéfilo. La tercera es la más obvia y, al mismo tiempo, la más compleja: el modo con el que presenta los platos voladores. Rompiendo con los antecedentes, la nave espacial extraterrestre no es una amenaza sino una esperanza de redención para la humanidad afligida. Una esperanza que tiene la forma de un juguete para chicos aburridos o solitarios, aunque en este caso estén disfrazados de adultos. Años más tarde, *ET* y los dinosaurios cumplirán la misma función: agregarle al mundo objetos cuya existencia es ficticia pero define una nueva categoría de realidad. No se trata de los personajes que el cine heredara de la literatura, la historieta y la leyenda (a este rubro pertenece *Indiana Jones*) ni de las criaturas fantásticas destiladas por el terror de las pesadillas (el tiburón, el camión asesino de *Duel*), sino de seres que imponen otro grado de cercanía que se aparta de la mera verosimilitud de la ficción. Estos seres marcan una diferencia radical con las creaciones de quien fuera un aparente antecesor y, en el fondo, un opuesto absoluto: Disney, cuyo universo encerró a los chicos y sus padres en una nueva función social: la de clientes más o menos resignados que aceptaron durante muchos años una mercadería que definió los alcances y los límites de la imaginación infantil. Los bichos de Spielberg comparten con los del dibujante el merchandising, pero le agregan una dimensión nueva. En lugar de una creación de adultos destinada a los chicos, son la materialización de lo que esos chicos consumidores han creado previamente. Como revelación mística (los OVNIS), como mascotas (*ET*), como curiosidad científica (los dinosaurios), los objetos spielberguianos son necesidades de la fantasía infantil, son compañía. Hay un solo caso de intersección de ambos mundos: la historia de Peter Pan. Se trata del chico que

viaja al territorio de la infancia permanente. Pero ésa es una fantasía adulta apoyada en un terror infantil (el miedo a crecer) y ésa no es la especialidad de la casa: *Hook* es una de las peores películas de Spielberg. Pero falta el producto por excelencia del niño solitario (todos los chicos lo son): el hermanito invisible. Y allí está *Siempre*, en la que la relación entre Holly Hunter y el fantasma de Richard Dreyfuss es mucho menos un romance que una amistad fraternal. De esa necesidad proviene la consistencia insuperable de estas criaturas, que no pertenecen al papel ni a la electrónica sino a un zoológico imaginario (ver nota de Russo). Ese zoológico no admitiría nunca a los animales de Disney que proceden de las fábulas y simulan (disimulan) la sociedad. Allí sólo se aceptan especies que le agregan algo al mundo y no imitaciones ni metáforas. (Esas reglas de admisión podrían extenderse al cine y, en particular, dejan a Spielberg del lado bueno y a Disney del malo de la reja.) Tampoco se aceptan humanoides del tipo nodriza mágica a lo *Mary Poppins* o *La novicia rebelde*, que abren la puerta para ir a jugar. Los chicos de Spielberg no creen en la liberación por la vía de la autoridad benévola: son autónomos y en su tristeza se adivina el coraje y la resignación por la pérdida definitiva de los padres. (*El imperio del sol* lo prueba y la apuntada presencia de Truffaut subraya la pertenencia de Spielberg al club de cineastas huérfanos.)

Hay otras fuentes infantiles en el resto de su obra: la historieta y los libros de aventuras para *Indiana Jones*, la vieja tradición americana de considerar a los negros como niños (*El color púrpura*), la pasión por los aviones que no dejan de aparecer. Queda la excéntrica y fallida *1941*, en la que cabe apreciar la secuencia del general mirando *Dumbo*, que homenajea a Disney al tiempo que muestra (acaso a propósito) que sus películas tienen como verdaderos destinatarios a ciertos adultos pueriles y siniestros más que a verdaderos chicos, lo que también ocurre en la terrorífica *Gremlins*, dirigida por Joe Dante y producida por Spielberg.

Alguna vez Coppola afirmó que la capacidad de Spielberg como cineasta estaba acotada porque lo único que le había pasado en su juventud era estar solo mirando televisión. Acaso se note en un cierto vacío que aparece imprevistamente en sus relatos, una sensación de que se les está practicando respiración artificial. En esa falta de densidad de su espacio cinematográfico es donde hay que buscar los defectos de un cineasta. No son los que les ha encontrado una crítica americana empeñada en que no gane ningún Oscar, confundiéndolo con un manipulador de efectos especiales. (Los efectos especiales han avanzado para adecuarse a la imaginación y las necesidades narrativas de Spielberg y no al revés.) Por el contrario, Spielberg es un director honesto, muy superior a los productores de mediocridades que Hollywood suele premiar. Autor de un cine que nunca necesitó de las estrellas y que se sostiene por su original y valiosa tenacidad. ■

Pochoclo sin sal

por Gustavo J. Castagna

Bienvenidos a los dramas sin efectos especiales de Steven Spielberg. Vamos a encontrarnos con más de treinta años en la vida de Celie (Whoopi Goldberg), una negra fea, dientuda y sometida por el *Señor*. Descubriremos Shangai antes de la invasión japonesa. Seguiremos con atención al niño Jim Graham (Christian Bale) por un campo de entrenamiento y compartiremos aviones de todas las formas posibles. El viaje dura cinco horas y el niño Spielberg guía a los visitantes, ruidosos, consecuentes y festivos pero no tan numerosos como en otras ocasiones. Un tema nos asegura el precoz empleado: vamos a reír, llorar y divertirnos.

Primer recorrido. Qué negro era mi valle. Celie es una nena de catorce años al comienzo de *El color púrpura* y una mujer de casi cincuenta al final de la película.

Spielberg mezcla los géneros como si fuera un inexperto. Pero sólo en apariencia: este chico sabe. Sujeta el relato a la emoción permanente. Golpeando fuerte y sacudiendo con las palizas y el maltrato del *Señor* a la pobre Celie. De forma imprevista, elige el camino de la comedia mostrando personajes secundarios, carismáticos y casi grotescos en su concepción. Spielberg controla la emoción del espectador. Sugiere con un brevísimo desplazamiento de la cámara el acercamiento entre Celie y la cantante Shug Avery. Desarrolla con breves apuntes la relación entre la gorda Sofía y el torpe Harpo (justamente, Harpo). Desplaza hasta cerca del final la reconciliación entre Sugh y su padre Pastor con una escena jugada en la iglesia donde todos los personajes cantan y bailan por el reencuentro. Spielberg quiere a los chicos (claro, él es uno de ellos) y los negritos de *El color púrpura* parecen salidos de un comercial de UNICEF. Spielberg nos vende África con la historia de Nettie, la hermana de Celie, otro de los tantos relatos paralelos de la película. Y nos ofrece un sol muy rojo, una jirafa, un elefante y un ritual de la tribu. Así es África para Spielberg: la postal conocida integrada por aquello que conocemos de antemano.

Muchas líneas se cruzan en *El color púrpura*. El paso del tiempo se limita al crecimiento de las canas, los arreglos y desarreglos de la casa del *Señor* y la repetición de las acciones. Caso contrario, un afiche que señala la actuación de Shug sirve para informarnos la pronta llegada del personaje, posteriormente mostrada con la tormenta nocturna. Spielberg narra sin problemas la primera parte tomando la mirada de Celie como centro, siempre muda, respetando las decisiones de los otros, afeitando al *Señor* y criando los hijos que no le pertenecen. Una decisión de Spielberg por articular el relato que, más tarde y por la peligrosa furia abarcativa que a veces perjudica su cine, deja espacio a otras vidas, otros ámbitos, otras visiones ajenas, ya distantes de la mirada de Celie. *El color púrpura* empieza a sufrir la acumulación de historias a partir del encarcelamiento de Sofía y la ambigua introducción de los blancos, como si Spielberg alumbrara la posibilidad de que estuvieran todos juntitos y de la mano. El drama de Celie se expande y la peor ideología del cine



norteamericano intranquiliza y trae el recuerdo de *Lo que el viento se llevó*. La visión contemplativa del blanco rico y dueño de un imperio cinematográfico limita una aceptación total del film. Steven cree en las imágenes y no necesita subrayar nada, escarba en el crecimiento dramático de la historia, estructura las emociones a su antojo y culmina con el perdón y la redención de los personajes. No hay malos al final de *El color púrpura*. No hay miserables en la visión de Spielberg. No hay individuos siniestros en el mundo de los chicos.

Segundo recorrido. Avioncitos de papel. Jim Graham o Shangai Jim anda en bicicleta, sueña con pilotear un avión y dirige el coro en un colegio aristocrático inglés. Igual que Celie, crecerá con el entorno y dejará de ser un chico en los campos de concentración nipones. Spielberg filma la primera hora de *El imperio del sol* con silencios. La mejor hora de su vida antes de los alambres de púas pertenecen a la mirada de Jim. Típica elección de Spielberg: sorprendernos, acosarnos y asustarnos con aquello que sabemos está por venir. En *El imperio del sol* hay una escena clave. En las afueras de una mansión, Jim juega con un avión de juguete, descubre otro en ruinas pero real y luego decide recoger el objeto de su infancia. Como siempre en Spielberg, se parte de un plano muy corto para abrir el espacio y dejar paso al desborde. En esta escena, Jim encuentra delante de sus ojos al ejército japonés a la espera de la batalla. Magnífica elección. Asombrosa por su grandeza y por su belleza. Jim admira a los malos porque son aviadores. El niño Jim respeta a los pilotos kamikazes porque van a dejar la vida. La guerra para Jim es un juego y el campo de concentración un lugar de aprendizaje. *El imperio del sol* es una tragedia revisada por la ingenuidad de Steven. El temible sargento Nagata es una decoración de la puesta hasta que entristece frente a la inminente pérdida en la guerra. "Me rindo", dice Jim más de una vez, después de separarse de sus padres. Jugar a la bolita, soñar con el avión tan deseado y conocer cómo el lugar de obligada estadía vuela en mil pedazos es lo mismo para Shangai Jim.

Pero Spielberg no anda con pequeñeces. Los personajes laterales vuelven a desvirtuar el relato, como sucedió en *El*

color púrpura. Los breves apuntes sobre Baise (John Malkovich) y su banda desarticulan otra vez el centro. Por momentos, Spielberg retorna al fresco idealizado, imponente, abarcativo, al borde de la omnipotencia. Y otra vez se pierde en historias sin desarrollo que no agregan demasiado. Igual que en *El color púrpura*, los apuntes dramáticos están tratados con una puesta de parque de diversiones. Jim conoce la muerte de cerca pero no se inquieta. La bomba atómica es una luz blanca por su lógico desconocimiento. En una escena clásica de Spielberg desde lo temático y formal, Jim observa un avión disparando bombas al campo. La mirada de Jim se detiene por unos segundos en el avión y vemos la figura del padre saludando a su hijo. Después, la máquina continúa devastando la región y apareciendo a espaldas de Jim, quien salta loco de alegría. No hay ejércitos malos en la visión de *El imperio del sol*. No hay personajes condenables en Spielberg. No hay guerra posible en el mundo de los chicos, salvo la imaginada por fuertes de miniatura y soldaditos de plomo. Final del viaje por los dramas sin efectos especiales pero de inmediato efecto de Steven Spielberg. Nos divertimos, lloramos y reímos como nos habían prometido. Sin embargo, cierto sabor amargo queda en los visitantes.



Como si a la travesía le hubieran sobrado un par de horas. El guía Spielberg mira, comprende la situación y nos explica algunas escenas sacando algunos papeles del bolsillo y armando avioncitos de papel. Nos convence. No fue un viaje perfecto, el mundo no es así, la guerra tampoco y los negros, seguramente, no entenderían sobre ciertas redenciones. Pero, ¿a quién le importa? Mejor que la vida sea como la muestra Steven Spielberg en sus películas. ■

Los Indiana Jones de Spielberg

Crónicas indianas

por Lic. R. I. Tarruella (pico, pala, cantimplora y brújula errática)

Hace (ya) una docena de años Spielberg y el ideólogo-escritor-*producer* George Lucas crearon el mito cinematográfico de Indiana Jones. La obra entera del joven Spielberg genera una visión pop(ular) americana, emparentada con Disney, Ray Bradbury, Rockwell Kent, etc. (ver número anterior, págs. 61-62). El relato fantástico, las *short-stories* de los *pulps*, los *comics* de los cincuentas, el arte de los ilustradores, muralistas y diseñadores gráficos, el dibujo animado, tienen que ver con él, tanto como las narraciones infantiles y juveniles de cualquier época. Así, antes de que se abriera la temporada de dinosaurios, Steven recalaba en Bradbury (*Encuentros cercanos*, *El imperio del sol*, la temprana *Duel / Reto a muerte*) o en una burda parodia de *MAD* (1941, un desastre). Los entrecruzamientos con la historieta, el dibujo animado y los films de colegas contemporáneos enriquecen la valoración/degradación de Spielberg. Si el Milton Caniff de *Terry & los piratas* nutría *El imperio* y segmentos de los *Indians* (sobre todo los 2 primeros) la visión POP de SS cruza con Carpenter, Joe Dante y Coppola. Recordemos que John Sayles, elogiado por Noriega en el número 14 (pág. 48), es, ante todo, un reconocido diseñador gráfico y que uno de los principales méritos de esa obra maestra absoluta llamada *Golpe al corazón* (Coppola-Waits-Storaro) le pertenecen al gran Dean Tavoularis, desde su cargo de diseñador-de-producción. Estas aparentes ramificaciones no lo son tanto: toda obra artística —y la de Spielberg tiene una coherencia como pocas— no es algo separado del “espíritu en común de

la época”. Una cultura similar nutre estas variaciones. Por supuesto usamos el término “cultura” en su sentido antropológico *inclusivo*. Spielberg & Lucas son creadores de mitos fílmicos, que van más allá del “ochentismo”. Lo mejor de Spielberg, como lo mejor de Disney o Bradbury (uno de los grandes escritores del XX), hay que rescatarlo tanto de sus detractores, como de sus seguidores indiscriminantes. Tanto unos como otros, son remanentes del casillero fácil y la grilla separatista.

“La época exigía” (Ezra Pound). La aventura clásica se ha vuelto casi imposible. Quizá se ha vuelto tan anacrónica como el western, el musical, el melodrama o el tango (me refiero a la producción, no al consumo). El melo y el tango corresponden a códigos de valores desplazados o

FX.

PRIMERA ESCUELA
ARGENTINA
DE
EFECTOS ESPECIALES
Y
CARACTERIZACIONES



INSTITUTO SUPERIOR DE AVANZADA AV. DONATO ALVAREZ 2094 TE. 581-3885

reemplazados. Los “tanguitos” de Gelman pertenecen al océano poético general, la joya del solitario Eastwood destella anacrónicamente *fuera de toda moda* revivalista.

Sólo la persistencia del veneciano Pratt (Corto Maltés) continúa la navegación aventurera. Indiana Jones llega en una era decadente de remakes y falta de ideas. *Cazadores del Arca perdida* reciclaba seriales de los 30-40-50 (esas joyas de Witney, English, Brannon, Bennett, Carr, el esquimal Yakima Canutt, etc.), junto con mucho cine de aventuras B, C o Z, exotismos selváticos, las películas de Jon Hall y Weissmuller, los *quickies* de Sam Katzman, el

folletín y el *comic*, después del redescubrimiento por vías diferentes: *POP-Art*, *camp*, cinéfilos, publicaciones francesas (algunas críticas, otras acróticas), *beatniks*, etc. *Raiders* se beneficiaba — en su éxito — de la ignorancia de los jóvenes espectadores que desconocían las referencias originales.

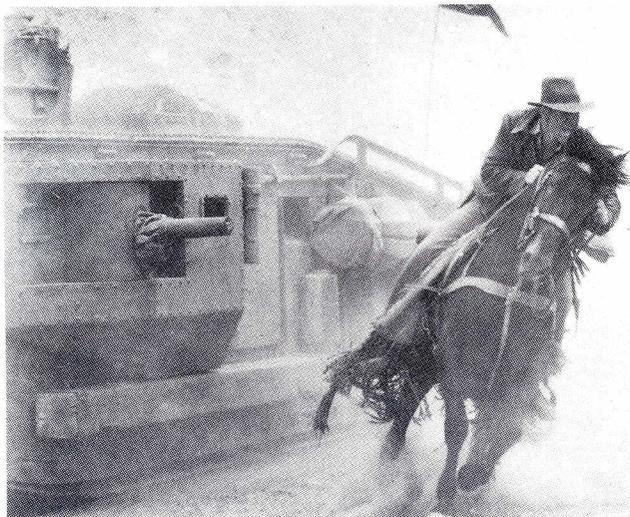
Vertiente también de los directores-cinéfilos, Spielberg vulgariza, sintetiza e invoca 3 décadas de aventuras del cine de Super-Acción berreta y popular, soñado por los artesanos del Imperio en sus años de expansión.

Este acto de reciclaje lleva a varios amores y algunas taxidermias. Por un lado, Spielberg imagina recordando

— una infancia cinéfila —; por otro, reciclaje, homenajes, citas, recuerdos, le permiten jugar la aventura de la, quizás, única manera posible en esta época de cierre de riesgos, terminal, catastrófica, bisagra, *impasse*. No hay posibilidad de aventura

sin la creencia de ciertos códigos a compartir. *Cazadores e Indiana Jones y el templo de la perdición* inventan la arqueología de la aventura cinematográfica, desarrollando un juego donde el arqueólogo-explorador investiga tiempos y espacios (ya *Encuentros* figuraba inspirarse en Einstein). Esta absoluta *recherche archéologique* incluye los mitos y leyendas de folletín, *comic* y cine, como ruinas de un verdadero Mundo Perdido (a lo Conan Doyle) a explorar y evocar. Es la pérdida de la aventura, justamente, lo que la impulsa. Como los ecólogos o los semiólogos, Indiana comparece con el naufragio cultural, entre ruinas y síntomas finales de la enfermedad planetaria. Descendiente de Ulises, Popeye, Langostino, Vito Nervio o los héroes de Pratt, convierte a la tarea de arqueólogo errante en último refugio y máquina del tiempo y de soñar. Quizás Indiana y el Corto Maltés sean los últimos *caballeros andantes*, en el sentido

épico con que Chandler creó a Marlowe. Merlín hace rato que se retiró al bosque.



Oh Dreamland / Río de Sueñera.

Con los *Indianas*, Spielberg hunde sus raíces en el fango de la “nueva ignorancia” sobre aventuras antiguas & clásicas. Las llamas de sus antorchas o teas procuran iluminar arcas *perdidas*, *últimas* cruzadas. Como Wenders — partiendo de Edward Hopper y la fotografía *black & white* —, Spielberg es un restaurador, un

conservador o *curator* del Museo de la Eterna, que gusta de jugar y entretenernos. Como Coppola, desciende de Big Orson.

En *El templo de la perdición* nuestro doctor deambula por Singapur e India circa 1935. En *La última cruzada*, Indiana busca el Santo Grial y a su padre, desaparecido anteriormente en igual misión. Un ceremonial nazi de libros quemados — el

Fahrenheit 451 de los tempranos treintas — toma toda una secuencia inolvidable. El final evoca folletines de Rider Haggard y Edgar Rice Burroughs: del primero (cuyas genialidades fueron redescubiertas por Henry Miller), retoma ambientes, obsesiones, situaciones — las minas del rey Salomón, Allan Quatermain — y el mito de la eterna



Juvenicia o inmortalidad relatado en *She* (más de diez versiones filmicas) y *Ayesha*. Dicha aspiración es mediatizada para la *teen-agers cult* global y muestra signos recurrentes en imperios obsesionados por THE END y “la vida eterna” (de Egipto a USA). Este miedo necesita de ruinas & arqueólogos. Como el demiurgo de Tarzán, *Last Crusade* explora un folletín — de selvas y templos — exótico/fantástico: dos de los tarzanes más delirantes fueron filmados por el propio ERB entre las ruinas mayas de América Central.

El mayor mérito de SS consiste en jugar y divertirse haciendo una película *en continuo movimiento*, donde confluyen la fábula, el humor, *fairy tales* y seriales. Hay bastante de Sherlock Holmes en la saga del Dr. Jones. El mundo se ha convertido en un gigantesco dibujo animado del cual somos sus personajes. ■

Los únicos privilegiados son los niños

por Flavia de la Fuente

ET nos hace tantas demostraciones de ternura que tendríamos que ser monstruos, nosotros también, para no amarlos... Se puede tratar de olvidar los grandes ojos de ET. Se puede, pero es duro.

Serge Daney

Diario de una desilusión

Hasta el comienzo de la revisión de estas películas de Spielberg me consideraba una fanática de su cine, a tal punto que lo puse entre los diez mejores cineastas de todos los tiempos. Moraleja: desconfiar de las listas. Al cabo de una hora suelen perder vigencia. Además, están condenadas a usarse para demostrar la inconsistencia de las personas: *Peledor*: ¿No te acordás de lo que pusiste en la lista del año 82? *Flavia*: Sí, pero cambié de opinión. De todos modos, ¡vivan las listas! Aunque su verdad sea casi efímera, por un instante condensan toda nuestra verdad. Hay pocas cosas tan apasionantes como leer listas, aun sabiendo que sólo reflejan una verdad pasada, pero que, al menos, alguna vez existió. Todos cambiamos sin cesar, lo que no implica inconsistencia sino evolución o involución (según el caso). Lo que hoy nos gusta tal vez nos parezca horrible al día siguiente. Esto suele ocurrir hasta en las mejores revistas. Por ejemplo, pregúntele a Truffaut qué opinaba de John Ford en la década del 50 y compárenlo con sus últimas opiniones. Todo cambia, por suerte. Toda esta cháchara no es más que para anunciar que hay que borrar a Spielberg de mi lista. No es que no me guste más, me encanta, pero... Me molesta que ninguna de sus películas sea verdaderamente "adultas", es decir, que siendo para adultos y niños haya que mirarlas desde el niño que todos llevamos dentro. ¿Adentro de qué?, ¿dónde?, ¿estaremos todos embarazados? Al niño no lo tenemos dentro, sino que nosotros *somos* los niños. Cada una de estas películas exige siempre algún tipo de complacencia por parte del espectador adulto que sonríe o se emociona pero con "cosas de chicos", de manera casi vergonzante. Lo extraño es que los temas y emociones que toca Spielberg no son patrimonio exclusivo de los niños, nos pertenecen a todos, y sus películas, por el tono y la estética excesivamente estilizada y calculada, tratan de apartarnos, de dejarnos afuera. Es como si uno percibiera los trucos constantes con los cuales Spielberg logra que no nos aburramos ni un instante y eso aburre. Aburre la certeza de que Spielberg no va a aburrir. Aburre que sea una máquina de hacer películas divertidas en las que todo está demasiado construido, lo que permite la gran emoción y que la película no pare un instante, pero, a su vez, deja una sensación final de frialdad, de que la película es un juguete mecánico. Un buen ejemplo es *ET*. Siguiendo a Daney y a todos los adultos que conozco, me animaría a afirmar que ningún ser humano normal dejó de llorar, enternecerse y reír con *ET*. Es una película como pocas. Sin embargo, uno se queda con la sensación de haber visto una gran película para chicos. Es

una lástima: *ET* debería ser percibida como una gran joya del cine de ciencia ficción de todos los tiempos, pero no es así. La culpa es exclusivamente del niño Steven que todo lo que toca —no sólo lo convierte en oro— lo infantiliza. *Qué bello es vivir* de Frank Capra (Spielberg es un ferviente admirador de este director) podría ser un buen ejemplo de película fantástica, que puede ser disfrutada por grandes y chicos y que es una verdadera obra de arte que se disfruta sin ningún tipo de complacencia.

Día 1: *ET*

Cuando vi *ET* en su estreno, en el cine, hace como diez años, lloré, sufrí y me divertí muchísimo. Hoy, en la versión en video doblada, me encontré nuevamente con el monstruito, mezcla de tortuga, lagarto y perro, de una manera distinta: no me hizo soltar ni una sola lágrima pero sí me hizo reír a carcajadas en algunas escenas como, por ejemplo, aquella en la que se hace el muñeco cuando entra la mamá de los chicos o cuando lo disfrazan de señora. En fin, disfruté mucho. Descubrí también la cinefilia de esta película. Una escena muy cinéfila (que la otra vez se me había pasado, porque nunca había visto *El hombre quieto*) es el montaje paralelo con *ET* en la casa mirando en la tele *El hombre quieto* y Elliott en la escuela: John Wayne ve a Maureen O'Hara y la besa y luego Elliott, que tiene los mismos sentimientos que *ET*, se sube a la espalda de otro niño y besa a la lunga de sus sueños. La cinefilia, un placer más.

Y por último debo decir que *ET* es uno de los seres más encantadores que he conocido (el único comparable es Eduardo Manos de Tijeras) y que es imposible olvidarse de sus enormes ojos celestes.

Día 2: *Siempre*, *La misión* y *El tren fantasma*

Siempre me gustó la primera vez y la revisión no hizo más que confirmar mi primera opinión. Bueno, la había visto el año pasado. Parece que no se cambia tan rápido. Spielberg cuenta una historia de amor y le sale bien. Richard Dreyfuss y Holly Hunter son dos enamorados de verdad. Es lindo ver a los distintos Dreyfuss revisando todas las películas de Spielberg: pasar del gordito joven de *Tiburón* y *Encuentros cercanos* al canoso y más nervioso de *Siempre*. Es muy reconfortante la visión de la muerte en *Siempre* y *El tren fantasma*: la gente querida nos acompañará siempre en nuestro pensamiento, nos ayudarán a continuar viviendo con lo que nos enseñaron. Spielberg no niega, ni le echa edulcorante a la muerte: sólo intenta hacerla menos insoportable. En *El tren fantasma*, Spielberg cuenta bien una historia dura sobre la muerte. Con respecto a *La misión*, la primera vez que la vi me pareció nada más que un ejercicio muy ingenioso, lo que habitualmente me produce furia. Esta vez me gustó más. Me divirtió el uso de la animación (nada impresionante comparándolo con los dinosaurios que han invadido hoy el planeta Tierra) y la idea de que la mística y la imaginación son poderes que generalmente desaprovechamos.



ET junto a su creador, Carlo Rambaldi

Emocionante, aunque un poco larga (no es un chiste).

Día 4: Encuentros cercanos del tercer tipo

Encuentros cercanos y *Hook* son las únicas que me resultan insoportablemente aburridas. Pienso en la parte final de *Encuentros cercanos* con toda esa multitud observando el lento descenso y el lento despegue de la nave espacial durante aproximadamente media hora y me da fiebre. También me da fiebre ver a François Truffaut actuando tan mal, pese a la buena intención de Spielberg de homenajearlo.

Día 5: Hook

Me aburrí en el cine, me aburrí en mi casa. Pienso en las multitudes de niños y piratas que pueblan el barco de Garfío y me duermo.

Una cosa que no me gusta de muchas películas de Spielberg es que trate de tarados a los adultos. Me cansa el estereotipo del adulto serio, ocupado. Hay adultos tarados y chicos tarados. Hay adultos inteligentes y sensibles y niños inteligentes y sensibles. En general, a un chico inteligente corresponde después un adulto inteligente. Me cansa el mito de que la fantasía y la imaginación quedaron archivadas en la lejana infancia. Ese clisé me tiene harta y *Hook* no es más que ese clisé. En *Hook*, creo que la película más aburrida e infantil de Spielberg, el amargo yuppie Peter Banning se convierte luego de su odisea en un adulto-niño retardado que lo único que desea es trepar por los caños, andar por los aires y moverse con mucho donaire. Déjelo solo. Siguiendo con las generalizaciones que me molestan, me cansa una cierta misoginia y su amor ciego por los abuelos. No tengo nada en contra de la vejez, pero nuevamente me parece el tipo de trivialización que arruina todo. Los nietos sólo se entienden

con los abuelos. Los padres son unos marmotas (ver *El tren fantasma*).

Todo esto sólo se explica claramente si se parte de que la mirada de Spielberg sobre el mundo no es la de un adulto sino la de un niño genial que tiene el don de hacer cine. Sólo los niños y los redactores de *El Amante* son tan burdos en las generalizaciones. ■

Filmografía Steven Spielberg (largometrajes)

| | | F | Q | C | P | N |
|------|-------------------------------------------|---|---|----|----|----|
| 1971 | Reto a muerte | 9 | 8 | 10 | 7 | 8 |
| 1974 | Loca evasión | 7 | 8 | 6 | - | 8 |
| 1975 | Tiburón | 9 | 9 | 9 | 9 | 10 |
| 1977 | Encuentros cercanos del tercer tipo | 5 | 5 | 5 | 5 | 10 |
| 1979 | 1941 | 4 | 4 | 4 | 3 | 7 |
| 1981 | Los cazadores del arca perdida | 8 | 6 | 8 | 7 | 8 |
| 1982 | ET | 9 | 8 | 6 | 7 | 9 |
| 1984 | Indiana Jones y el templo de la perdición | - | 7 | 10 | 9 | 8 |
| 1985 | El color púrpura | 8 | 8 | 7 | 7 | 7 |
| 1987 | El imperio del sol | 8 | 7 | 7 | 10 | 7 |
| 1989 | Indiana Jones y la última cruzada | 8 | 8 | 7 | 7 | 9 |
| 1989 | Siempre | 7 | 8 | - | - | 7 |
| 1991 | Hook | 4 | 4 | - | - | - |
| 1993 | Jurassic Park | 8 | 8 | 6 | 7 | 9 |

Todas disponibles en video menos Jurassic Park, pero ya llegará.

F: Flavia, Q: Quintín, C: Castagna, P: Pagés, N: Noriega

Las rutas del mal

por Roberto Pagés

En junio del 86, a propósito del reestreno de *Reto a muerte*, escribí: “La diferencia con la obra posterior de Spielberg es que la visión es menos edulcorada, el ojo no está tan puesto en la boletería y el resultado final es más riguroso”.

En verdad, Spielberg fue perfeccionando su talento para narrar y, en algunos casos, como en *El imperio del sol*, alcanzó la maestría. En *Reto a muerte (Duel)*, sin embargo, se intuía que casi nada del cine le es ajeno. El problema, en todo caso, es su alma navegante entre el puro juego infantil y el aporte que puede ofrecer a su obra la reflexión madura. Cuando ambas cosas se dan juntas estamos frente a sus mejores películas.

Curiosamente, *Duel* no sólo fue su primera película sino la que no desarrolló nada que tuviese que ver con la infancia, marca indeleble en sus películas posteriores. Quizá bajo el influjo de Richard Matheson (autor del guión sobre cuento propio), Spielberg construyó una fábula metafísica con tres únicos protagonistas: un hombre, su auto y un camión. Lo que al comienzo se insinúa como un juego vulgar deja lugar, rápidamente, a un juego perverso —gratuito— que elimina de cuajo toda referencia a las rutinas cotidianas del protagonista. En la lucha contra el camión monstruoso —encarnación mecánica del mal— el hombre queda a merced de las oscuras y terribles fuerzas incomprensibles —convertidas en leyes por inexplicables razones del universo—, y para sobrevivir debe abandonar toda explicación cultural, cualquier racionalismo. El plano final muestra al sobreviviente en medio de una naturaleza grandiosa, bella y atemorizante a la vez: no hay explicaciones para lo que sucedió,

todo es misterio y nada asegura que no vuelva a suceder. Dos películas más tarde, el camión deja el lugar al tiburón. Esta vez, la aparición del mal tiene sus razones: desmedido afán de lucro en las autoridades, chicos violentos, vecinos quejosos por nimiedades, interés general en negar la realidad, chistes y burlas cuando ha muerto gente, y, por fin, blandura en el jefe de policía. Blandura moral, que lo lleva a aceptar lo que impone el interés económico, incluidos flippers y fotos y objetos que la industria del espectáculo norteamericana siempre pone a disposición. Tres hombres van a la lucha: un veterano de guerra que la emprende como

una cuestión individual, un estudioso (parecido a Spielberg con barba) con alma de niño, y el policía. Ni los métodos anacrónicos del veterano, ni los chirimbolos modernos del científico valdrán nada a la hora de la verdad. El policía logrará destruir al tiburón y eso sólo porque tiene una culpa que lavar, la muerte inútil de un chico, producida luego de saberse la presencia del monstruo, y porque tiene hijos a quienes legarles una conducta (magnífica secuencia en que el hijo menor copia los gestos del padre).

Donde no hay dudas con Spielberg es, como quedó dicho, en el talento narrativo. Su capacidad para narrar con imágenes

abreva en la cultura cinematográfica norteamericana, y no pocas veces ha dejado constancia de ello en sus films (la más memorable, la secuencia de *El hombre quieto* de John Ford inmersa en la trama de *ET*, pero volver a *Reto a muerte* y, sobre todo —por la desvalorización crítica que sufrió en su momento—, a *Tiburón* es encontrarse con un arte y un placer olvidado: el arte de la narración y el placer de escucharla: verla, en este caso.

Las secuencias en la playa en *Tiburón*, casi documentales navegando entre el agua, la desaprensión y el miedo, la ya anotada secuencia con el hijo, la narración de Robert Shaw sobre los mil hombres devorados por los tiburones en un episodio de la Segunda Guerra Mundial, la camaradería borracha en la barca, la canción española pautando el brillo de otros momentos y la soledad del mar, son puntos altos del cine de los últimos años.

También, la confirmación de que Spielberg, más allá de su habilidad para hacer plata, es otro oficiante moderno de un rito olvidado: aquel que conservan las comunidades primitivas, cuando la sabiduría de vivir se iba aprendiendo a través de las narraciones de los mayores, envueltas en fábulas graciosas a veces, aterradoras otras, siempre misteriosas. Ese rito que las sociedades modernas han olvidado —los abuelos están en el geriátrico o luchando en las calles— Spielberg lo recupera, unas veces mejor que otras, con el brillo de su lámpara de Aladino moderna: la cámara cinematográfica. ■



Miscelánea

por Gustavo Noriega

El afán clasificatorio deja siempre jirones colgando. Más como un juego que como otra cosa, vamos a postular que las dos películas de Spielberg que se resisten a encasillarse junto con sus compañeras de filmografía —*Loca evasión* y

1941— tienen la particularidad de ser *bookends*, separadores de épocas marcando el comienzo o el fin de algo.

Loca evasión es la última de las películas con parejas de evasores de la ley, senda iniciada por *Bonnie and Clyde* en 1967. Con la única experiencia de *Duel*, rodada el año anterior para la televisión, Spielberg muestra uno de los posibles caminos que podría haber

tomado, el de la pintura social con tintes realistas. Su mirada sobre Texas —entre paternal y distante— no está muy alejada, con menos estilización, de la de *True Stories* de David Byrne. La simpatía ya no está puesta a pleno sobre los *outlaws*, como habitualmente, sino que se reparte entre ellos —atenuada por su gigantesca estupidez—, algunos funcionarios policiales y el pueblo que mira pasar la insólita caravana y toma partido por los pillos. El momento en que William Atherton —uno de los fugitivos— ve un episodio del Correcaminos y comprende su futuro es un logro de Spielberg.



1941 es un año anterior a la mucho más barata y exitosa *¿Y dónde está el piloto?* Del éxito de esta última se derivaría una larguísima serie de películas con la particularidad de ser una serie deshilvanada de gags con

referencias a otras películas. En el camino se fue de la parodia a la mera cita que reemplaza el chiste. La escena inicial de *1941* remeda con mucha gracia a la de *Tiburón*. *1941* es recordada como una película fallida en la carrera de Spielberg y sin embargo tiene varios momentos cómicos: el ya mencionado comienzo tiburonesco, el baile que termina en una pelea

descomunal, el personaje de Robert Stack (otro anticipo de *¿Y dónde está el piloto?*), la utilización de personajes conocidos de la TV, la arenga de Dan Aykroyd y la presencia siempre refinada de John Belushi. Un japonés trata de entrar una radio por la escotilla del submarino y no puede: “Hay que hacerlas más chicas”, comenta, renunciando a la llegada de los transistores. Arrollado por su propio frenesí, Spielberg se hizo a un lado y no retomó la comedia loca salvo en una de sus producciones: *Hogar, dulce hogar* (1986), que comparte la misma mezcla de momentos felices y excesos. ■

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



ESTUDIO DEL PICADERO

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:

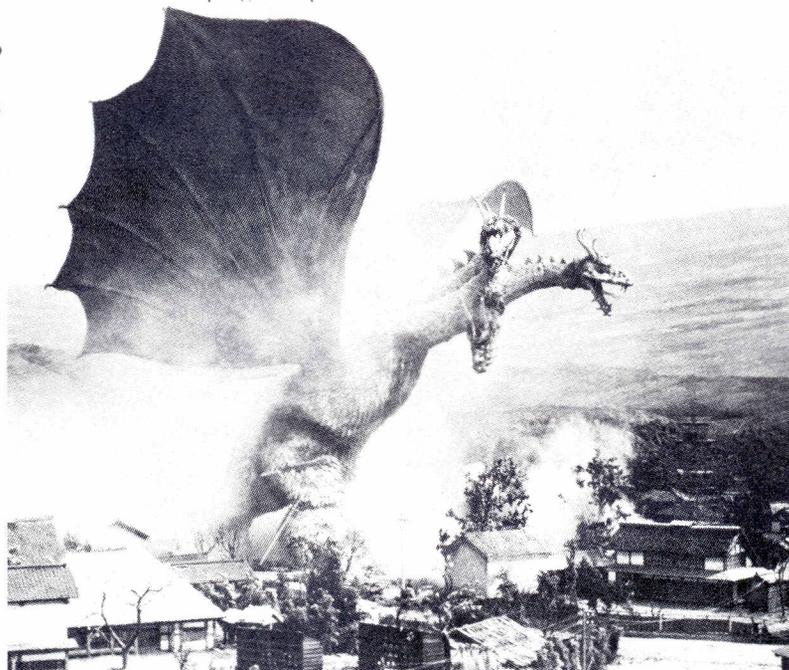
Librofilm, Corrientes 1145 • Prometeo, Corrientes 1920
La Crujía, Tucumán 1999 • Y en la mejores librerías.

Una expedición cinéfila

por Eduardo A. Russo

Los dinosaurios (el término significa *terribles lagartos*) ocupan un lugar privilegiado en las fantasías contemporáneas. Doscientos años atrás nadie sospechaba siquiera su existencia. Ciertos hallazgos de grandes huesos habían provocado curiosidad, pero sólo en la primera mitad del siglo pasado se hicieron las primeras reconstrucciones de estos reptiles desaparecidos hace unos 65 millones de años, que excitaron de inmediato la imaginación popular. Aunque las primeras restauraciones eran científicamente incorrectas (el cuerno que se colocaba en el hocico del *Iguanodon*, por ejemplo, pertenecía en realidad a uno de sus pulgares, y se representaba a la bestia como cuadrúpeda, cuando luego se estableció que caminaba sobre sus patas posteriores) el éxito en el público fue incuestionable. La conmoción se mantiene, por otros medios, hasta hoy: lo prueba *Jurassic Park*. Las razones de esta fascinación por los dinosaurios, terror y atracción principal de los museos de ciencias naturales, son oscuras. ¿Cómo aceptar sin inmutarse a estos saurios imaginados casi por completo, en su aspecto y hábitos, a partir de montones de huesos, o incluso de unos pocos?

Haga el experimento: trate de explicarle a su hijo, sobrino o hermanito —el que tenga a mano— que los fantasmas no existen, que Freddy tampoco, que los monstruos se inventan para asustar a la gente. La respuesta del pàrvulo será inmediata: pero los dinosaurios *sí existen*. Hay un pequeño detalle: no queda ninguno vivo, pero es una cuestión de tiempo: pertenecen, como nosotros, al mundo *natural*. Cuenta Michael Crichton que su nena de dos años, cuando la llevaron al zoológico, quería ver a los dinosaurios. Y el único inconveniente, en rigor, es que llegó un poco tarde. Estas especies dominaron el planeta unos 140 millones de años — algo así como 70 veces la duración de la especie humana— y (cosa ya divulgada suficientemente a partir de *Jurassic Park*) parece que no eran ni lentos ni torpes. Acaso la extrañeza y el temor que despiertan se deba a que son, como los insectos, una vida *otra*. Y si bien los últimos provocan, mientras se mantengan pequeños, un tal vez más simple y conjurable asco, los primeros estremecen. ¿Qué es un dinosaurio? Los especialistas nos indican que algunos descendientes directos llegan hasta hoy: son los cocodrilos. Otros parientes cercanos son unas extrañas criaturas que desarrollaron la capacidad de volar, y que



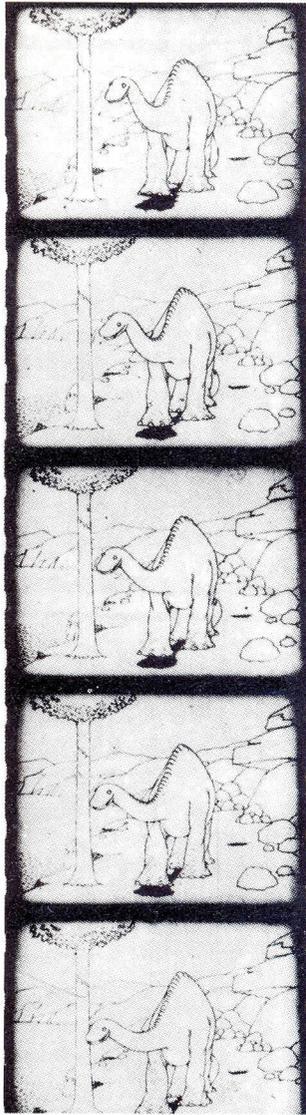
algunos audaces definen como dinosaurios con plumas, cuando nosotros nos empeñamos en llamarlas aves. El gran Hitch pareció contar con este costado siniestro cuando filmó *Los pájaros*.

Desde su comienzo, la historia del cine pareció ligada a la de los dinosaurios, aunque se permitió licencias poéticas que escandalizaron a los científicos. Ellos nos indicaron que un *pterodáctilo* no pasaba de las dimensiones de una paloma corpulenta, o que un *plesiosaurio* —reptil marino al que pertenecería *Nessie*, el mayor atractivo turístico del Loch Ness— no era un dinosaurio. Pero en el cine las diferencias se reducen, y la gran familia prehistórica brilla con todo su esplendor. La comprobación es inmediata, contundente: el cinéfilo siempre tiene un dinosaurio en un rincón del corazón.

Si uno no va al dinosaurio, el dinosaurio viene a uno. Cualquier film con dinosaurios opta por una de dos situaciones básicas. Uno va a donde ellos habitan —y se atiene a las consecuencias— o bien trae uno a nuestro medio —y también se atiene a ellas—. En el primer caso, predomina la

fatalidad del *encuentro*. Sólo es posible escapar o mantenerse a salvo de garras, dientes y coletazos en una gruta propicia, para luego huir a la mayor velocidad posible del territorio antediluviano. La otra variante suele ser más compleja: una intervención humana —o un desarreglo cósmico, a veces— incorpora un dinosaurio a nuestro entorno habitual. Si en el primer caso el encuentro con los dinosaurios se liga a la *aventura maravillosa*, en el segundo entra de lleno en el registro de lo *fantástico*, con la amenaza redoblada de destrucción de todo un orden: el de nuestra realidad. La imaginación popular ya distinguía, a principios de siglo, el tipo del saurio herbívoro, de largos cuello y cola, y temperamento pacífico, y el del reptil carnívoro, depredador feroz. Al primer grupo perteneció *Gertie: a Trained Dinosaur* (1909), de Winsor McCay, dibujo animado en el que Dino, el de los Picapiedras, encontraría su tatarabuelo. Pocos años después la compañía Edison produjo su *Dinosaurs and the Lost Link* (1914), donde ya se incurrió en el productivo anacronismo de mezclar los saurios con el hombre de las cavernas.

Fue *The Lost World*, de Harry Hoyt (1925), basado en un relato de Conan Doyle, toda una irrupción masiva de grandes



reptiles en pantalla. Su artifice fue Willis O'Brien, acaso el mayor *dinosaur-maker* de toda la historia del cine —seguido de cerca por Ray Harryhausen y Jim Danforth—. Hubo una remake de Irwin Allen en 1960, pero el mayor sedimento del film lo podemos encontrar en esa obra maestra absoluta de pocos años después que fue *King Kong*. En ellas nuestros contemporáneos encuentran una inesperada reserva natural. Pero hay otro modo de apreciar a los reptiles en acción. Si nos metemos en la máquina del tiempo arribaremos a *One Million Years B.C.* (Don Chaffey, 1966) de la Hammer, donde Raquel Welch esgrime lanzas y otras agresivas protuberancias contra tiranosaurios justificadamente carnívoros. Algo similar ocurre en *When Dinosaurs Ruled the Earth* (Val Guest, 1969), que se basa en un relato de J. G. Ballard, donde hay saurios amigos y enemigos, como las tribus humanas, distinguidas por la abundancia de abundantes rubias (tribu 1) o morochas (tribu 2). Al parecer, existe un eros dinosaurio.

La fuerza es el derecho de los dinosaurios. En el principio del gran monstruo asediado y, al fin y al cabo, justiciero, está el rey Kong. Como buenos mamíferos *King Kong* (Schoedsack & Cooper, 1933) y su hijo son enemigos a muerte de los grandes reptiles. Kong Jr. llega a inmolarse en plena batalla con saurios, mientras una isla se hunde, por defender al muy cuestionable género humano (*Son of Kong*, 1935). Todos estos enormes monstruos suelen ser, entre otras cosas, grandes sentimentales.

Si los paleontólogos arriesgan desde no hace mucho la hipótesis, el cine lo sabía desde mucho antes: el instinto maternal no está ausente en los grandes reptiles. En *Gorgo* (Eugene Lourie, 1961) el hallazgo de un *baby monster* marino provoca gran revuelo hasta que en plena y multitudinaria exhibición pública su madre —o padre, difícil comprobarlo— se lanza al rescate.

Así como hay gigantes bonachones, están los malignos, salvajes e insaciables dinosaurios carnívoros. El tiranosaurio y parientes cercanos, todos mandíbulas y voracidad, fueron desde siempre los villanos predilectos. *Valley of Gwangi* (James O'Connolly, 1969), se ambienta en Méjico, sobre historia original de Willis O'Brien. Reclutado como atracción circense, Gwangi combate contra varios elefantes en una plaza de toros mejicana, antes del destroz consabido entre la población y su sacrificio.

También de origen azteca es Q (Larry Cohen, 1982), serpiente alada que algunos chicanos desorientados

confunden con el dios Quetzalcoatl, que anidando en la cúpula del edificio Chrysler se dedica a almorzar bañistas de sol en las terrazas neoyorquinas. Lo abate David Carradine al frente de un equipo SWAT. Aunque no paga sus impuestos, Q se muestra mucho más respetuoso del patrimonio edilicio que su antecesor Kong. Hasta los monstruos se civilizan. Todo decae.

Los peligros de la ciencia. Muchos films de los 50 y 60 proponen variaciones sobre el modelo tiranosáurico, personificando en estos lagartos distintas amenazas. *The Beast from 20.000 Fathoms* (Lourie, 1953), inspirado en un cuento de Bradbury, se despierta de muy mal humor por una bomba atómica y es invitado de honor en cualquier antología dinosauria. Es un dinosaurio con moraleja. Pero también los hay extraterrestres. En *20.000 Million Miles from Earth* (Nathan Juran, 1957) un huevo como solitario aerolito, procedente de Venus, aterriza en las afueras de Roma. Otra vez la bestia amenaza el patrimonio cultural: en este caso, es abatido al pie mismo del Coliseo.

En *Reptilicus* (Sidney Pink, 1962), filmada en Dinamarca, se encuentra la cola en una excavación petrolífera y la fiera comienza a regenerarse desde el apéndice, amenazando la pulcra Copenhague. Siempre hay un científico que —como es de esperarse— se empeña en conservar viva a la bestia a pesar de la evidente y monumental amenaza colectiva. Algo similar ocurre en *Monster on the Campus* (1958, de Jack Arnold): otro científico se somete a un experimento a partir del hallazgo de un pez prehistórico, de cuya sangre pretende extraer algo así como el elixir de la eterna juventud. En una variante de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* vaga convertido en un cavernario por el campus, sin posibilidad de readaptación socioacadémica, hasta su violenta extinción.

Godzilla y sus amigos. Mezcla de monstruos lovecraftianos y émulos de Bruce Lee, los gigantes saurios nipones de los estudios Toho dirimen pleitos inmemoriales a fuerza de rayos y lenguas de fuego combinadas con golpes de karate y tomas de judo, preferentemente en medio de Tokio, derribando edificios a coletazos y aplastando autopistas con sus caídas. Hay monstruos buenos —Godzilla (*Godzilla*, 1956, de Inoshiro Honda), héroe nacional, es su líder— y malvados. Proviene de las entrañas de la Tierra, del fondo del mar o de galaxias lejanas. En un número hoy inhallable de la legendaria *Midi-Minuit Fantastique* supo publicarse un sesudo estudio sobre estos *rubber-monsters* (que escondían un hiperquinético japonés bajo la parafernalia de escamas, cuernos y garras) acompañado de un reportaje a su principal creador, el maestro Honda. El buenazo de Godzilla y su archienemigo Ghidrah parecen los más cercanos a los dinosaurios. Otros ejemplares de la fauna Toho poseen filiación más incierta: entre ellos destaca Mothra, una polilla gigante.

Los dinosaurios están entre nosotros. Dicen los científicos que nuestro país es uno de los más promisorios en cuanto a futuros hallazgos. En 1977 festejaron el descubrimiento en un yacimiento argentino de restos del *mussaurus* (del latín *mus*: ratón): una insólita bestezuela del tamaño de una laucha, que es hasta hoy el más pequeño de los dinosaurios conocidos. Otra especie —sin que haya en esto la menor alusión política— fue bautizada como *riojasaurus*. A buscar las palas, entonces.

Mientras tanto, en las películas argentinas parecen brillar por su ausencia, aunque algunos cinéfilos insidiosos creen haber visto galopar a uno en ciertos planos de la llanura en *La guerra gaucha* o chapotear despreocupadamente a otro, ajeno a los humanos conflictos, en alguna zona anegadiza de *Las aguas bajan turbias*. ■

Un adicto al millón de dólares

Richard Price es, además de escritor, uno de los guionistas más cotizados del cine americano. El color del dinero, Prohibida obsesión y la no estrenada Mad Dog and Glory figuran entre las películas que escribió para Hollywood. A su paso por Buenos Aires para presentar la edición en castellano de su último libro —Clockers—, concedió infinitas entrevistas. La infinito más uno fue para El Amante y contó con la participación de Eduardo Hojman, traductor de la novela. En ella se puede comprobar que Price es la clase de tipo que parece estar más allá de casi todo.

Contáanos brevemente tu carrera.

Tengo 43 años. Escribí cuatro novelas antes de trabajar en mi primer guión. Después trabajé ocho años como guionista en Nueva York. Volví a las novelas con *Clockers*. Ahora estoy escribiendo el guión de *Clockers* para el cine.

¿Te considerarás un hombre de letras o un hombre del cine?

Ambos. Crecí en una época, en los 50, en la que la televisión empezó a tener una gran influencia. Las películas de televisión y la literatura ejercieron una gran influencia en mi vida. Cuando empecé a contar historias reflexioné más sobre la escritura. Pero soy un escritor y no un cineasta. Mis influencias más específicas podrían ser los escritores de la generación beat, Hubert Selby, o los escritores del realismo social de los años 30. También Scorsese.

¿Cuál es tu autonomía como guionista?

Escribir guiones es una negociación permanente. Uno no tiene la libertad de escribir lo que quiere. Tiene que producir algo aceptable para la gente que maneja el negocio. Algo lo suficientemente tradicional como para que ellos sientan que hay los precedentes necesarios que les garanticen que van a ganar plata. Si uno escribe algo original, independientemente de que sea bueno o malo, se constituye en un riesgo inaceptable. Cuando escribí el primer borrador de *Prohibida obsesión* era más un estudio de personajes que un thriller. El estudio y el productor creyeron que para hacer de eso una película había que moldearlo hasta convertirlo en un producto de género para el que ya hubiera un mercado. En mi proyecto original el carácter femenino, que luego interpretó Ellen Barkin, no aparecía hasta los últimos veinte minutos de la película (lo que tampoco fue una actitud muy inteligente de mi parte). Y ellos me dijeron: "Mirá, tu personaje femenino no puede aparecer en la página 90 del guión (es, más o menos, una página de guión por minuto). Ninguna estrella femenina que se respete aceptaría ese papel. Si queremos a una actriz importante tiene que aparecer antes de la página 5". Les contesté que era esencial para la historia que apareciera más tarde. Les dije: "¿Qué tal si la pongo en la página 60?". "De ninguna manera: página 20". "¿Qué tal página 40?". "21", dijeron. Yo dije: "30", y ellos: "O.K.". Hay algunos elementos que tienen que estar donde ellos dicen. Si no, no te firman el cheque. Es su dinero. Mi única opción es mandarlos a la mierda. Pero, en ese caso, como ellos son los dueños de lo que ya escribí, se lo dan a otro. En el caso de

esta película, lo natural era que la mujer apareciera en la página 90 y tuve que introducirla artificialmente en la 30. Tuve que inventar qué hacer con ella en esas 60 páginas.

¿Te satisfizo el resultado final?

La película es demasiado forzada, demasiado desestructurada. Por un lado me alegré de que tuviera éxito, porque eso me aseguró más poder y más respeto en la industria. Pero cuando alguien me felicitaba por la película, yo pensaba: "¿Por qué me lo dicen a mí? Feliciten al estudio". La película me resultó bastante artificial y demasiado deudora de otras películas. Pero el tiempo todo lo cura. Cualquier mierda de 1955 es ahora un clásico y tal vez en unos años pase eso con *Prohibida obsesión*. Para mí, lo que en 1989 fue un sentimiento de enojo y humillación, en 1993 es un vago cariño. Tal vez en el 2000 me encante.

¿Qué técnicas tuviste que aprender para pasar de escritor a guionista?

Siempre quise evitar los cursos y los manuales. Ni siquiera leí guiones ajenos. Si uno se obsesiona con las reglas, se pone tenso en el momento en que tiene que ser creativo. Me imaginé que si uno escribe bien y cuenta buenas historias, el resto es fácil. Desde el punto de vista de los productores, es mejor tener una buena historia en un formato desprolijo que un guión perfectamente organizado y perfectamente cható. Lo único que hice para educarme fue ir al cine y tratar de imaginarme el guión a partir de las películas. Es una forma pasiva de aprender. Ni siquiera me esforzaba demasiado. Cuando la película era buena, me olvidaba de mi propósito y



la disfrutaba. Lo que trataba de ver era cuánto duraban las escenas, cuánto tardaban en desarrollarse los personajes, cuánto en establecerse el conflicto. Básicamente, la diferencia principal entre los libros y las películas es el uso del tiempo. Los libros son como el ajedrez, y el cine como el ajedrez ping-pong. En el guión, el impulso lo es todo. Lo que es noble y valioso en una novela puede ser mortal para un guión. El fluir de la conciencia, los diálogos entre el escritor y el lector, la historia pasada de los personajes, aun las palabras son irrelevantes. En un guión, todo debe ser bidimensional. Eso no quiere decir necesariamente superficial, pero sí externo. Y se tiene que mover rápido. Las conversaciones no se pueden mostrar desde el principio ni dejarlas llegar hasta el final. Es un salto permanente desde el medio de una cosa al medio de otra cosa. Es una carrera en la que la pista es un meandro en la oscuridad. Por supuesto, estamos hablando de los estándares de Hollywood, del mundo para el que trabajo.

Sin embargo, hay películas más literarias, con otro ritmo...

Sí, por ejemplo las de Ivory. Pero a mí no me interesa ese ritmo. Para hacer un trabajo de tanta profundidad, prefiero escribir un libro y no un guión, porque no querría que nadie me lo arruinara. Para mí, parte de la atracción de los guiones es su superficialidad. Me gusta escribir exigido por el ritmo. Es una especie de vacación de la literatura.

Habría una zona sagrada y otra profana en tu escritura.

No quiero compararme con Graham Greene, que dividía su obra en libros serios y libros de entretenimiento, porque me parece una forma poco sincera de protegerse. Pero es cierto que escribo guiones por diversión y dinero. No es que no me interese lo que escribo, porque está mi firma de por medio, pero no son cosas personales. Si pongo algo personal en un guión, lo van a modificar tanto que me van a volver loco. Tengo que protegerme. Soy muy cuidadoso al decidir qué tema voy a tratar en un guión y qué tema voy a tratar en una novela.

Tu habilidad como escritor te llevó a ser un buen guionista.

No fue mi habilidad, sino mi disponibilidad. No mi profundidad sino mi docilidad. Se hicieron películas sobre mis dos primeras novelas. Yo no tuve nada que ver. La primera, *The Wanderers*, de Phil Kaufman no era muy buena. Pero *Blood Brothers*, dirigida por Robert Mulligan y en la que Richard Gere hizo su primer papel importante, le da un nuevo brillo y dimensión a la palabra horrible. Quería que me tragara la tierra. A partir de ahí, tuve muchas ofertas de Hollywood, demasiado temprano en mi carrera de novelista. Cuando apareció mi tercera novela yo tenía veintinueve años. Sentí que si empezaba a trabajar para ellos, iba a perder mi identidad como escritor, que iba a caer preso del hechizo del trabajo de guionista y que jamás volvería a escribir novelas. Era peligroso. Pero mi cuarta novela (*The Breaks*) no es muy buena y me costó mucho escribirla. Empecé a tomar mucha cocaína, y el cerebro se me iba destruyendo. Entonces decidí aceptar las propuestas que tenía para hacer guiones, porque es un oficio para el que no se precisa un cerebro entero. Superé la adicción a la cocaína, pero cuando me di cuenta, tenía encima otra adicción, mucho más peligrosa: la de escribir guiones. Es decir, la adicción a ganar un millón de dólares por un trabajo poco exigente.

Con esta visión de Hollywood, ¿cómo es que de vez en cuando se hace alguna buena película?

La única razón por la que la gente piensa que antes se

hacían buenas películas es porque pasó el tiempo. Se pueden encontrar 30 buenas películas en los años cuarenta y concluir que en los cuarenta se hacía buen cine. Pero lo cierto es que cada diez años se hacen treinta buenas películas. Al cabo de un tiempo uno no recuerda la mierda que se hizo sino lo que se destacó. Dentro de cuarenta años se va a hablar de esta época como de un buen momento para el cine. De vez en cuando se logra esa química afortunada entre el guión, el director, los actores y el estudio. El dinero no puede comprarlo todo y, por cierto, no puede comprar una buena película. La trampa de Hollywood es que nadie tiene idea de qué es lo que va a funcionar. Nadie sabe qué carajo es lo que está haciendo y están todos aterrizados. Están cagados de miedo. Lo único en lo que piensan los productores es: "¿Si digo que sí, me puede costar el puesto?". Y eso es lo único que les preocupa. Tratan de copiar lo que tuvo éxito. Casi siempre dicen que no porque es mucho más seguro. Y siempre tienden a buscar una película que sea la hija de dos éxitos comerciales anteriores como se parodia en *Las reglas del juego* de Altman.

Siguiendo esta idea, ¿cómo venderías *Clockers* (risas).

Podría ser una combinación de *Malcolm X* (que no hizo demasiado dinero) con *La hoguera de las vanidades* (que fue un desastre financiero)... así que por ese lado estaría muerto. En cambio, si tuviera que venderle *El juego de las lágrimas* a Hollywood podría decir que es una mezcla de *Malcolm X* con *Tootsie*.

¿Qué pasa con las películas que escapan a esas fórmulas y les va bien?

Eso es lo que se llama un *dark horse*, un tapado, como *El juego de las lágrimas*, *Las reglas del juego*, *Sexo, mentiras y video* o *El mariachi*. Lo que hacen los productores ante una nueva fuente de éxito es agarrar al director, Jordan, Soderbergh o Rodríguez (Altman es un veterano) y atarlo a un gran presupuesto y a las reglas y restricciones del estudio. Así logran que haga la misma mierda que todos los demás. Ni siquiera saben cómo explotar un nuevo talento.

¿Es porque son cobardes o estúpidos?

No son cobardes ni estúpidos. Son hombres de negocios que están en un rubro muy riesgoso. La frescura y la originalidad son enemigas del negocio porque implican riesgos inaceptables. Los japoneses están entrando en el cine (Matsushita compró la Universal) porque creen que aplicando la disciplina a cualquier empresa se obtienen ganancias. Es un negocio imposible porque se trata de desentrañar el gusto americano. Cuando la pegan es de suerte y le agradecen a Dios. Muy de vez en cuando arman un paquete que no puede fallar como *Jurassic Park* (N. de la R.: esta entrevista fue anterior al estreno en EE.UU. de *J. P.*): Steven Spielberg, acción, suspenso, aventuras, un best seller, elementos sobre los que se puede elaborar una gran campaña de publicidad y de merchandising. Pero pueden terminar haciendo una película como *Hudson Hawk*, que es el resultado del ego sobredimensionado de Bruce Willis. Lo que demuestra que nadie caga oro.

¿Cuáles son los actores que tienen poder suficiente para cambiar los guiones?

Cualquier actor cuyas películas recauden en el primer fin de semana una cifra igual a la de sus honorarios. Lo más importante de hacer películas es quién tiene el poder. Muchas veces, las estrellas trabajan con directores mediocres porque saben que pueden controlarlos.

¿Y entre los directores?

Otra vez, depende de los números. Tiene poder el que para la olla ("who brings on the bacon") como Scorsese o Woody Allen y los que conocen el arte de la guerra de guerrillas como Spike Lee. A los que vienen de lograr un éxito se los deja bastante en paz.

¿Tim Burton?

Probablemente es socio del club de los elegidos. En mi opinión es uno de los pocos tipos de éxito comercial que tienen además una visión.

¿Cuál es entonces el cine que te gusta?

Las películas que me gustan son extranjeras o independientes. Siento que Hollywood no hace películas para mí porque no hace películas para adultos. Hace mucho tiempo que no veo una película de Hollywood en la que a los cinco minutos no sepa todo lo que va a pasar. Y siempre fue así.

¿O sea que el promedio de mierda permanece constante a lo largo del tiempo?

Por supuesto. Una película típica del cuarenta es más insípida que una película típica del noventa. En ese entonces, el melodrama era más aceptable mientras que ahora la gente exige aunque sea una pátina de realismo psicológico. Si alguien tratara de hacer hoy una película con la misma superficialidad de esa época, sería ultrajantemente insípida.

Pero, ¿cuándo empezó el reino del terror que describís?

Cuanto más caras las películas, mayor la posibilidad de que rueden cabezas. Aunque no soy un estudioso del tema. Vivo en Nueva York y Dios inventó Federal Express para que yo no tenga que ir a Hollywood. Pero me parece que se metieron en una trampa que consiste en que cada vez se hagan menos películas y más caras. Todos los veranos, cada estudio tiene una película de más de 50 millones de dólares. Son pura golosina visual. No hay literatura ni personajes. Son una gigantesca basura que todos van a ver porque no hay muchas alternativas. Son películas obligatorias para todos los que van al cine con el pochoclo. Si la tendencia continúa, va a haber una sola película por temporada. Para el año 2010 esas películas van a costar cinco mil millones de dólares. Luego, los estudios se van a fusionar para producir una única película de veinte mil millones. Todos la van a ver y va a recaudar veinticinco mil millones. Actualmente se reducen los presupuestos de todas las otras películas para producir algo como *Jurassic Park*. It's business, you know.

¿Qué opinás de los Oscars?

Me parecen increíblemente estúpidos, autoindulgentes y ojalá me dieran uno.

Tuviste una nominación por *El color del dinero*.

¿Cómo fue todo?

Yo estaba ahí con un smoking de 600 dólares, alojado en el hotel Bel Air, con champagne y ramos de flores para mi mujer para una ceremonia de cuatro horas. Me senté entre la audiencia y apareció una nave espacial de la que salió Shirley MacLaine y leyó el ganador del primer rubro, guión adaptado, que justo era el mío. Lo que oí fue: "Richard Price perdió". Recién habían pasado 45 segundos de ceremonia. Me tuve que quedar sentado durante tres horas, cincuenta y nueve minutos y quince segundos.

¿Qué esperanzas tenías?

Perder. Ser nominado y perder.

¿Y qué te pasó durante esos 45 segundos?

Estaba convertido en una gelatina. Es la experiencia de un viaje astral, de estar fuera del cuerpo. El corazón bombea



líquido refrigerante. Una especie de ameba.

¿Qué va a pasar con *Clockers*?

El libro se publicó en junio del 92 y un mes antes ya me habían ofrecido hacer la película. Desde entonces estoy trabajando en el guión. La compró la Universal con la idea de que la dirija Scorsese.

¿Cuáles son tus temores?

Mi principal miedo es que nunca se haga la película. El miedo a que me arruinen la novela es secundario. Hasta que la cámara no empieza a rodar, no hay película. No importa lo que se haya dicho, firmado, jurado o cantado. Mi otro temor es que por algún motivo no la dirija Scorsese y que caiga en manos de un director más vulnerable a las presiones del estudio. Que la conviertan en un thriller. O en un mensaje liberal barato sobre la tolerancia racial del tipo: "El policía blanco aprende que es malo ser racista". Lo van a hacer a menos que el director no se los permita. No me preocupa tanto quién va a actuar como quién va a proteger la película de la influencia del estudio.

¿Por qué te molesta que te pregunten sobre Scorsese?

Me viven preguntando sobre él, como si la gente se definiera por aquellos con los que trabaja. Las entrevistas suelen empezar diciendo: "Aquí está Richard Price. Háblenos de Scorsese". Me hace sentir como si no tuviera existencia propia. Hace poco me dijeron que peor la estaba pasando Arthur Miller, porque todos le preguntan sobre Marilyn Monroe. Pero yo ni siquiera me cogí a Scorsese, así que...

Tratando de que no te moleste, ¿cuál es la afinidad entre tu escritura y su cine?

En nuestras mejores obras, hablamos del mismo tipo de gente. Sus primeras películas, *Calles salvajes*, *Taxi Driver* y *El toro salvaje* inspiraron algunos de mis libros. Sentí una identificación muy poderosa. El arte que más aprecio es el que convalida mi propia experiencia personal como base de una forma artística. La fuerza más poderosa para inspirarme es la identificación. Hay algo intangible que es común a sus películas y mis novelas, una especie de metabolismo. Nos atraen los mismos personajes.

¿Le pasó lo mismo a Scorsese con tu libro?

No sé. El tuvo muchos problemas con el libro, porque es muy complejo y hay poca acción. La única manera justa de evaluar a un director es ver qué hace con el guión y no con una novela, porque de una novela se pueden hacer muchos guiones completamente diferentes. A él le gustó mucho más el guión que la novela. Yo traté de eliminar gran parte de la textura manteniendo el espíritu. Lo que quedó está muy concentrado y tiene más tensión. Gira más alrededor de los dos personajes principales. Pero para que un director como Scorsese acepte

filmar un guión, debe encontrar en él algo que tenga que ver con su propia vida. Lo que lo convenció a Scorsese para hacer la película fue que encontró una relación entre los personajes de *Clockers* y los personajes de *Buenos muchachos*. Me dijo que éstos eran gangsters, pero lo consideraban una elección vocacional: querían ser estrellas. En el universo de *Buenos muchachos*, la vida no era tan desesperada, se podía elegir. Los traficantes de *Clockers*, en cambio, no tienen elección. Es la ciudad en su nivel de máxima desesperación. Esa es la fórmula que él usó para interesarse por la película. Esa es su manera de ver las cosas y si lo hace feliz, está bien.

¿Dónde encontrás personajes parecidos a estos de *Clockers*?

En *Los chicos de la calle* y, si se me permite, Rocco, el policía blanco, remite al personaje de Al Pacino de *Prohibida obsesión*. Los policías funcionan como prototipos. Hay una fascinación eterna con los policías. En cambio, es más difícil convencer al público norteamericano de que vaya a ver una película sobre un narcotraficante. Ese es el miedo que tiene la Universal. Lo que me molesta de los guiones es que haya que hacer agradables a los personajes. Y lo que yo quiero es que sean comprensibles. Que la gente piense que harían lo mismo si hubieran tenido ese tipo de vida.

¿Cuándo empezó esa fascinación con los policías?

Cuando empecé a investigar para el protagonista de *Prohibida obsesión* me junté con policías de New Jersey. Me obsesionó lo que uno ve cuando mira por los ojos de la policía. No es que le quisiera chupar la pistola a ninguno, sino que la vida adquiere un ritmo febril. Conozco muchos tipos de policía. Algunos me gustan y otros no me sirven, a algunos habría que meterlos presos y algunos otros deberían estar trabajando de asistentes sociales. Hay demasiados policías. Para un escritor o para un periodista, meterse en la vida de los policías puede ser una adicción sin retorno.

¿Cambió algo en EE.UU. con la llegada de Clinton al gobierno?

Bill Clinton es un fanático de Elvis Presley. ¿Qué se puede esperar de un tipo así? De todos modos, en la era Reagan-Bush había un furor conservador que perjudicaba al arte. Por ejemplo, las fotografías de Robert Mapplethorpe eran consideradas blasfemas y le negaban subsidios. Pero no hay nada más conservador que los estudios que se mueven exclusivamente por el dinero. Si se pone de moda el abuso sexual de niños, van a hacer películas sobre eso. El estado de ánimo del país es importante sólo porque los estudios quieren saber cuál es para planear los films. Los estudios le dan a la gente lo que quiere, con un baño de azúcar.

Hablaste del estado de ánimo del país. ¿Cómo está ahora?

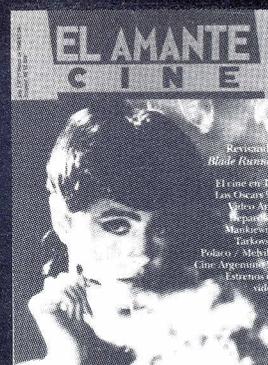
Está en un estado de animación suspendida. Estuvimos doce años gobernados por dos viejos de mierda. Tipos ricos y malos. Dos grandísimos hijos de puta ("Two rich, mean, big motherfuckers"). Hacían la política de club de golf y "jórdanse". Clinton puede ser también una basura. Ya renegó de muchas de sus promesas. Pero hay un estado de ansia esperanzada. Veremos. De todos modos, yo vivo en Nueva York: no sé lo que pasa en EE.UU. Yo no vivo en EE.UU.

¿Qué es eso de ser un neoyorquino?

Me encanta Nueva York. El problema de vivir en Nueva York es que cualquier otro lugar resulta insoportable. Pero, al mismo tiempo, la vida en Nueva York no se aguanta. ■

Entrevista de Eduardo Hojman y Quintín
Fotos de Nicolás Trovato

Los viejos *Amantes* aún están disponibles



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

Irse de mambo

por Horacio Bernades

Aparte de escribir en *El Amante*, uno la lee. Tarea riesgosa si las hay. Lo que escriben quienes están al lado —o arriba, según el caso— puede despertar goces, furias, envidias, admiración a veces, por qué no, indiferencia otras. Nunca antes quien suscribe había experimentado una mezcla tan explosiva de estupor, rechazo, horror en definitiva y una seria preocupación finalmente como ante la nota titulada “¡Ug, mambo! (y coda tanguera)”, firmada por Roberto Pagés y publicada en el número anterior de *El Amante*. Como es lógico, la “vuelta al nido” de Leonardo Favio —a quien la gran mayoría, si no todos, de quienes hacemos *El Amante* consideramos el nombre más alto de la historia de nuestro cine— provocó primero una enorme expectativa y más tarde, estrenada ya *Gatica, el Mono*, un inusual voltaje de alegría, una generalizada emoción que circuló como corriente eléctrica entre los pasillos de la redacción y que debía transmitirse, necesariamente, a las páginas de la revista. Si en algo coincidimos todos los que estamos en esto es en nuestra condición primera de pasionales espectadores, amantes del cine (por qué si no tendría esta revista el nombre que tiene), y en vivir el ejercicio de la crítica como una continuación de esa pasión primordial por otros medios. En el caso de *Gatica*, el contacto personal con su creador —para muchos de nosotros algo así como “el sueño del pibe”— reavivó la llama, agitada a su vez por otros vientos. La habitual cuota de mediocridad, miopía e incompetencia del *corpus* crítico oficial quedó expuesta —con las reconocidas excepciones, notoriamente la del colega Luciano Monteagudo desde *Página 12*— con mayor crudeza que de costumbre, para derivar en algún caso a la más pura y simple mala leche.

Hacer crítica cinematográfica conlleva una inevitable toma de posición, no sólo frente al hecho cinematográfico en sí sino también en relación con el conjunto de la crítica. *El Amante* nunca le esquivó el bulto a ese doble compromiso, *Gatica* no es una película más. Es, según creemos, un acontecimiento. De allí el lugar que se le dio en estas páginas, tanto en términos de espacio periodístico como de fervor crítico. Si la cuota de reflexión estuvo, o no, a la altura de las circunstancias, es materia de discusión. Lo que es seguro es que no se le hace ningún honor al film, no se aporta a la posibilidad de seguir pensándolo ni se colabora con el imprescindible crecimiento de una crítica independiente si se posterga el análisis cinematográfico en aras de una prédica extra-cinematográfica, si se trueca el juicio crítico por el mero prejuicio, si la intención polémica degenera en el insulto y la provocación patoteril, si se troncha la posibilidad de discusión levantando en su lugar una ciega intolerancia en pie de guerra, si se le endosa en definitiva al lector el incómodo, injusto papel de testigo en la pelea de un conventillo que no es el suyo.

Desde dónde se escribe. *El Amante* pretende ser —si pensáramos lo contrario no estaríamos aquí— una revista de cine en la que el cine se toma en serio. El desparpajo, el

espíritu polémico, la eventual virulencia y hasta una cierta dosis de insolencia no tienen por qué estar reñidas con la reflexión y el análisis. Una revista de cine. En su ofuscación, Pagés parece haberlo olvidado. Del generoso espacio de su nota (una página y media de revista) sólo el último tercio, precedido del subtítulo “La inteligencia y las tripas”, hace referencia a una película llamada *Gatica, el Mono* —la que, de acuerdo con la volanta que antecede al título, es el motivo de la nota—. Pagés renuncia, aun allí, al ejercicio crítico, para asumir en su lugar (léase por ejemplo el párrafo que comienza: “Leonardo Favio, el más grande artista del cine”) el tono y el modo de quien predica en alta voz, con desbordado énfasis afirmativo, las monocordes virtudes de una fe que está más allá de toda discusión. Estamos en el terreno de la apología, esa modalidad autoritaria del discurso oral. Al lector, convertido así en público, no le quedan más que dos alternativas, que el propio autor de la nota discierne unas líneas más arriba: la pertenencia, en carácter de feligrés, al obligado culto (los “partícipes-comulgantes”), o en caso contrario la exclusión, la condenable condición de apóstata o hereje (los “ajenos al álbum”). El crítico ha cedido su lugar al predicador febril; el discurso crítico, reemplazado por el panegírico; el pensamiento por la fe, el lector por el parroquiano.

Para qué se escribe. La renuncia a la crítica se hace explícita a través de una llamativa confesión de impotencia: “El arte cinematográfico de Favio —dice Pagés— no puede ser transmitido por el crítico”. Al no estar anclada con precisión en una determinada secuencia de sentido, la afirmación admite distintas lecturas. “El crítico” puede ser leído en sentido general, abarcativo: el número en representación de la clase, “el crítico” por “la crítica” o “los críticos”. Si lo que “el crítico” no puede “transmitir” del “arte de Favio” es su belleza, su particular armonía, el impacto de sus imágenes sobre el espectador —la propia condición, en suma, de obra artística—, lo que se está postulando es una tautología, ya que si una obra de arte *podiera* ser transmisible *tal como es* mediante cualquier otro discurso —el discurso crítico, en este caso— *no sería* obra de arte, sino un mensaje cualquiera, que no requeriría de un código específico que lo organice y le dé sentido. Si lo que se quiere decir es que *las palabras* no pueden dar cuenta del misterio que toda obra de arte encierra, estamos en presencia de Perogrullo. Esa imposibilidad es inherente a la condición del crítico. Este debe afrontar esa disociación básica e intentar, *a partir de ella*, alguna forma de traducción posible. Y ya sabemos: *traduttore, traditore*. Toda traducción es una traición. El *traductor* no puede más que aceptar esta condición, con trágica resignación, y cumplir su destino.

Quizá la confesión haya sido, sin embargo, de índole estrictamente personal, en cuyo caso la pregunta cae de madura: si es así, ¿para qué escribir? Aunque tal vez se

trate de una cuestión de roles. En cuyo caso, ante la defección del crítico, algún otro personaje (¿el apologista, el predicador, el catequista?) habría podido ocupar su lugar para dar cuenta, ahora sí y a su manera, del “arte cinematográfico de Favio”. Lo cual, finalmente, es una falacia: puede predicarse la fe, pero nunca el arte.

Un día de furia. A diferencia del ditirambo final, los dos tercios precedentes lanzan una diatriba de carácter más o menos ideológico, en la que se impone una furia alternativamente pugilística o escatológica, siempre ciega y en pie de guerra. “Deben ser los gorilas...”, sospecha Pagés, insinuando que la desfavorable acogida que ciertos medios dieron al film de Favio sería parte de un tácito boicot, actualización de viejos odios antiperonistas. Efectivamente, la cobertura del diario *La Nación* (darle nombre a las cosas es la mejor manera de hacerse entender) es altamente sospechable: la crítica de

estreno ostenta un titular que no sólo desalienta, tajantemente, a los eventuales candidatos a espectadores, sino que traiciona tan flagrantemente la verdad que el propio autor de la nota, aunque se empeña, no puede sostenerlo. Para reforzar el mensaje, en una hábil maniobra destinada a editorializar sin necesidad de firmar, las autoridades de dicho diario incluyen, junto a la crítica de estreno, declaraciones de Alfredo

Prada, eterno rival de Gatica, quien, despechado con la producción del film, cumple — como bien señala Pagés — “una vez más con la parte que el destino le ha deparado”. Hasta aquí, la invectiva es — en mi opinión personal, por supuesto — justa y hasta necesaria, como lo es toda “crítica de la crítica”. El problema es que Pagés no se detiene allí: ha encontrado un enemigo — al que convierte, tácitamente, en interlocutor de su nota —. De aquí en más, arrastrado por la propia dinámica bélica que no ha podido — o querido — detener, disparará contra quien se asome, con la misma, gruesa munición.

La estampida. Hay ciertas batallas que no pueden librarse en cualquier terreno, en cualquier momento, de cualquier manera, a riesgo de salir maltrecho y con más enemigos de los que se tenía al comenzar. Cuando desde una revista de cine se quiere bajar línea ideológica, sin pensarlo y a lo bruto, se termina hablando de “izquierdosos” que “darían risa si no

fuera que ya dan asco”. Más allá de la inoportunidad del comentario, de lo desubicado que resulta en el marco de una crítica (¿a quién le importan las opiniones personales de un crítico?, ¿el lector de *El Amante* busca conocer opiniones pseudo políticas cuando abre la revista?) y de la bajez del tono, ¿será consciente Pagés de las resonancias que su asco convoca en un país en el que se persiguió, se dio caza, se torturó y se asesinó a miles y miles de compatriotas, por el solo hecho de tener ideas de izquierda? Quiero creer que no. La caracterización que Pagés hace de esos “izquierdosos” es tan triste, tan vulgar y — en el mejor de los casos — prejuiciosa, que hasta como caricatura es grosera y grotesca. De allí en más, todo es una sucesión de burdas entelequias que se implican unas a otras con la lógica de un comunicado castrense de otrora: los “izquierdosos” mezclan psicoanálisis “de diván” con marxismo “de café”, van a la universidad, leen a los franceses, cosechan café en Nicaragua. Beatriz Sarlo es

“paradigma (...) de ese saber progre e intelectual”, heredera de los “pensadores” (aquí el entrecomillado es mío) de derecha que vieron en las masas populares un “aluvión zoológico” (¿?), y, finalmente, no más que “un choclo en el puchero gordo”.

De acuerdo: a Pagés nadie parece haberle advertido las diferencias entre Beatriz Sarlo y Victoria Ocampo, pero ni siquiera esta paradigmática representante de cierta *intelligentsia* vernácula en verdad tilinga y colonial

merecería un ataque tan calumnioso y ramplón. Es que en el campo de las ideas debe combatirse con ideas y no a puteada limpia. En caso contrario, se brinda un espectáculo como el que proporcionaría una estampida de elefantes en un bazar.

Hablando de elefantes y bazares, qué decir de las invitaciones de Pagés a un báquico ritual de Braguetas Desabrochadas, reunión de aquella otra manoseada bragueta, la de Forest Whitaker en *El juego de las lágrimas*, y de las “bolas puestas” con las que se ha supuesto pasaría a la eternidad Clint Eastwood. Viriles prominencias que parecen cobrar tamaño en los lugares y momentos menos indicados.

Un ring es un ring, un púlpito un púlpito, un corralón un corralón y un mingitorio un mingitorio. Una crítica de cine debería ser una crítica de cine. Papas con papas y cebollas con cebollas, si no queremos que la verdulería se nos vuelva un cambalache. ■



DISFRUTE, EN VIDEO, DEL MEJOR CINE DE TODAS LAS EPOCAS

Venta y alquiler de una cuidadosa selección de obras maestras del cine universal.

Con servicio opcional de entregas y cobros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10, of. 1006

Tel.: 342-2625 (directo y receptor de mensajes las 24 horas)

ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, de 11 a 19 hs., de lunes a viernes.



Poluciones nocturnas (o la rebelión de las hormonas)

por Roberto Pagés

Hay momentos tan tontos en la vida, yo no sé (paráfrasis de un verso de César Vallejo).

La Argentina, caja de Pandora inagotable, ha parido un “rojo” inesperado. Después de empacharnos en interminables notas con Scorsese y Coppola, haikus y “algo de zen” (inefable expresión aparecida en el número 14), Ford, Fuller y hasta John Woo (?) y Bo, Horacio Bernades se nos revela como camarada preocupado por las resonancias que mi asco por ciertas prácticas de un sector autotitulado “progresista o progre” (son mis palabras en la nota sobre *Gatica, el Mono*) pudiese despertar en las almas sensibles como la suya. La gente valiosa de izquierda (Horacio Verbitsky, Juan Gelman, por ejemplo) debería preocuparse por la defensa de Horacio, aunque más no sea por la memoria de los muertos queridos (Rodolfo Walsh, por ejemplo, y tantos otros de menor renombre). A mí me preocupa y al asco descrito en la nota anterior sumo el que me produce el niño Horacio con su análisis de medio pelo. Me apoyo en Gelman: “Recuerdo una nota firmada en la Argentina por Beatriz Sarlo, que hizo la crítica de las cartas de Rodolfo Walsh cuando se enteró de la muerte de su hija. Entonces Beatriz Sarlo las calificó de ‘voluntad de estetizar a la muerte’. Bueno, sería muy sencillo despachar el asunto diciendo que esta señora es una pelotuda; pero esta señora, digamos, no es ninguna pelotuda. Lo que hace en realidad es negar toda una situación social compleja, abstraerla de nuestro contexto político, sacar a Walsh de eso, sacar de eso a la muerte de su hija y plantear, en una especie de isla edénica, que se produce la muerte de la muchacha sin saber quién la mata ni por qué, ni cómo. Y, además, que Walsh, enamorado de la muerte, escribe un par de textos magníficos porque tiene la voluntad de idealizar a la muerte. *De este modo, la voluntad de abstracción de estos neonegadores de la utopía es casi cómplice de la matanza.* (...) Esa gente (...) *lo que quieren analizar es el texto en sí mismo y por sí solo, absolutamente y sin contexto* para hallar por fin que esas cartas de Walsh son un simple canto a la muerte” (el subrayado es mío). Lo mismo pide Bernades: “hacer crítica cinematográfica conlleva una inevitable toma de posición, no sólo frente al hecho cinematográfico en sí sino también en relación con el conjunto de la crítica”. Es decir: hablar de la película (“el hecho cinematográfico” lo llama exquisitamente Bernades) y de la relación con el resto de los críticos. También exige que no se postergue “el análisis cinematográfico en aras (al haras, Bernades) de una prédica extra-cinematográfica”. Contesto con Gelman para no hacerla lunga: “Te diría que esta gente, más que a reflexionar, se dedica a parcelar, a castrar la reflexión. Ellos están en su derecho, pero de ahí a que uno les dé bola, viejo...”. A otra cosa.

El que es boludo es boludo siempre (Leonardo Favio).

Bernades me acusa de autoritario, predicador febril, apologista, catequista, y de ceder el lugar del “pensamiento por la fe” (si así fuera, ¿por qué no?). Leámoslo a él: “Milagro de la fe: *Freaks* es una de las obras más puras, conmovedoras —digámoslo de una vez: una de las más sublimes— que el Cine haya dado jamás” (*El Amante* 9). Milagro de la incoherencia. Joder con el alumno Bernades. Acusa de lo que en él es una constante. La palabra Cine con mayúscula y la apología ditirámica visita sus notas con una frecuencia hartante por lo banal y por lo que implica: él señala el camino, el lector obedece. O desiste (ma si, andá a cagar). En el tumultuoso desorden hormonal que es su diatriba contra mí lo confirma. No sólo me indica qué debería haber hecho yo con *Gatica, el Mono*, sino que, además, nos indica —a los que hacemos *El Amante* y a los lectores— qué es una revista de cine, el lugar desde donde se escribe y hasta el para qué. Privilegia, desde la pedantería, el análisis, el pensamiento, las ideas (?) y lo que él llama “el discurso crítico” (ay, Bernades, en cualquier momento ingresás al diccionario del argentino exquisito de Bioy Casares). Para reforzar este “deber ser”, se pregunta: “¿a quién le importan las opiniones personales de un crítico?, ¿el lector de *El Amante* busca conocer opiniones pseudo-políticas cuando abre la revista?”. Esto es grave, al demostrar lo que ya algunos sospechábamos. Bernades no sabe en qué revista está. *El Amante* está hecha, casi toda, desde el lugar personal de cada uno de los que escriben. La bellísima nota de Quintín sobre *Gatica* y la divertida “El gordo, mi mujer y yo” (Nº 13), las discusiones teóricas de Noriega con su mujer en la caja seis de Disco para hablar de Eastwood y Altman (en el número anterior), la enternecedora humildad de Flavia para contarnos desde su alma de mujer, nos habilita (por ser ellos los directores) a una subjetividad siempre llena de pensamientos y emociones, de lágrimas y risas, de conocimientos y disparates, de análisis concienzudo y sangre y humores calientes. A esta mezcla de “papas y cebollas”, que Bernades quiere bien separadas y en la verdulería, *El Amante* le pone huevos y cocina: hace tortillas a la española (con longaniza o chorizo colorado), omelettes con perejil o estragón, o con rutinario jamón y queso, soufflés light a contramano de los deseos de los escribas, pero cocina, mete mano, se enchastra y se pelea, se divierte y se amarga, y obtiene —a veces más condimentada, otras con poca sal— el favor de los lectores que la mantienen en la calle desde hace más de un año y medio. Esta ignorancia del lugar nos lleva a otro tema, subyacente en la nota del camarada “Ber-poco y hablar mucho”, titulada “Irse de mambo”.

—A, a mí... *lo que me, me mata es la paja.*

—*Pero atáte la mano, hijo de puta* (en *Gatica, el Mono*).

Para no fatigar mi cuerpo ni mi inteligencia elegí, al azar,

cuatro notas de mi generoso contrincante (generoso por la tela que, contra su beneficio, ofrece para cortar).

Aparecieron en los números 10, 11, 12 y 15. Son cuatro páginas y media de revista en total. Su crónica de *El Killer*, comida china hecha por y con ratas, que no con pollo, nombra —en una página— 14 directores y 5 películas, desde el seguramente asombrado Pupi Avati hasta el seguramente desconsolado Douglas Sirk. No faltan Busby Berkeley, mítico coreógrafo de Hollywood, ni Fuller, Armando Bo y Glauber Rocha entre otros desconciertos. El nombre de los films saltan desde *La carne*, de Ferreri, hasta *Duelo al sol*, de King Vidor.

El esquema se repite en las otras tres notas, donde Renoir y Keaton (juntos) aparecen con Sartre y Camus (juntos) y hasta con Cukor, Mario Soffici y Marco Denevi (juntos). También hay —según asegura Bernades— encuadres “de índole welliesiano-eisensteiniana” (juntos) y los fragmentos musicales parafrasean a Prokofiev y Ravel (juntos). Para no cansar al lector les digo que por ahí andan, todos en el mismo barrio, el Quijote con el Decamerón, Age y Scarpelli con Ford y Pasolini y no faltan Jerry Lewis ni Godard. En el total de las cuatro notas suman 51 nombres y 13 películas.

Esto no será una verdulería y, quizá, ni siquiera un cambalache, pero de seguro es un quilombo. La promiscuidad es propia de los niños y de los perversos. Este tuteo pretensioso con nombres y obras, más la sanatera recurrencia al budismo, al zen (hasta lo vio en la primera película de Sean Penn) y al teatro Noh (No a la mentira, No a los “efluvios de Fidel Pintos”, como los calificó un inspirado compañero de redacción) es

privativa de los críticos serios, entre los que se enrolla y enrolla el niño Horacio contra la “cuota de mediocridad, miopía e incompetencia del corpus (guarda, Horacio, que se viene Bioy) crítico oficial”.

Estos críticos serios dan risa (cuando uno logra leerlos), a la vez que sostienen una tesis que albergo desde hace años: van al cine pero no les gusta el cine, escriben sobre películas y autores pero esta escritura es una escritura congelada. Me explico: y me desdigo. En realidad, escriben sobre lo que han leído, con otras voces, en otros ámbitos, otras personas sobre esas mismas películas. Atados a la estructura dominante del pensamiento, desgranar nombres, obras, discursos ininteligibles que sólo comprenden, y aceptan, los pertenecientes a la secta. Adolescentes deseantes de notoriedad revolean nombres y expresiones como reaseguro de un saber para ellos incierto, y como boleto de 35 centavos a un olimpo chiquito y pretensioso. Se sabe: la adolescencia, aun la tardía, es la edad del pavo. También la de la paja, en este caso mental. Escuchemos a Buñuel: “Soy invitado un día a visitar las instalaciones (se refiere a las del Centro de Capacitación Cinematográfica de Méjico). Me presentan a cuatro o cinco profesores. Entre ellos, un joven correctamente vestido y que enrojece de timidez. Le pregunto qué enseña. Me responde: ‘La semiología de la imagen clónica’. Lo hubiera asesinado. El pedantismo de las jergas, fenómeno típicamente parisiense, causa tristes estragos en los países subdesarrollados. Es un signo perfectamente claro de colonización cultural”.

Bernades, hombre progre (según parece, aunque a mí no me haga contacto con su adhesión a Fuller, Coppola y Scorsese, por citar algunos) adhiere con fervor a este pedantismo que Buñuel detesta.

Desde dónde escribí sobre *Gatica, el Mono*. Confesión para los lectores, no para Ber-nuncio (negador —aunque aparente lo contrario— como Monseñor Calabresi, y neonegador a la manera descrita por Gelman). Escribí sobre *Gatica, el Mono* desde mi condición de hijo de un peronista tipógrafo y linotipista, quien accedió a una vida más digna y más vital a partir del 45. También desde mi lugar de imbécil, cuando no supe comprender lo que para él significaba la muerte de ese hombre —Perón— en un lluvioso día de 1974, y me burlé. Su llanto a través del teléfono aún resuena en mí y ya no tengo cómo contarle mi arrepentimiento. Ese hecho y la parte familiar de medio pelo que con un Pequeño Larousse Ilustrado me daba clases de conocimiento mentiroso y fútil colaboraron para que la nota saliese como se publicó. La conciencia, más tarde, de

una realidad que está afuera de los cines y de los libros —desde mi adolescencia he recorrido librerías y cines de la Capital y del Gran Buenos Aires en colectivos y trenes, a pie y en tranvías, faltando a veces al cine para ir al colegio (como decía el hermano Truffaut)— hicieron el resto. Un resto al que no ha sido ajena mi propia vida, deambulante como la de otros parientes ajenos a —marginados de— la historia oficial: el tango,



esa música que siempre vuelve; Yupanqui, de quien escuché su *Payador perseguido* por primera vez, un inesperado mediodía en la Isla Maciel, cuando hacía la colimba (un obrero comía con su familia con el Winco al lado, y la guitarra y la voz inmortal engrandecía la pequeña habitación); Alberto Castillo, cantor oficial del peronismo, y Osvaldo Pugliese, preso por ese mismo peronismo; seguramente Borges, un tardío Bioy Casares, los poemas de Gelman y la voz del Tata Cedrón, la presencia de un Charlie Parker porteño y un Torito de Mataderos en las palabras de Cortázar, y un inevitable e inexplicable amor por esta ciudad herida, resumido en admirable síntesis de Jorge Gottling: “esa mágica Buenos Aires, que es siempre una tómbola, un palo enjabonado, un empecinamiento, acaso un error, siempre un café y una mina”.

Saber que hoy hay otros Gaticas, sin auto y sin voz, sin noches de gloria y, muchas veces, sin sopa calentita, pobladores —como apunté en mi nota— de calles, plazas y estaciones completaron el embarazo que parió mi crónica. Bernades todavía está leyendo las revistas y libros que le indicarán los próximos dislates. ¡Berp!

Adoro los disfraces (Luis Buñuel).

No he invitado a nadie a un “báquico ritual de Braguetas Desabrochadas”. Quizá sea un anhelo de Bernades, ya que no habla de las piernas abiertas de las mujeres que yo también nombré. Sí he invitado a ver *Gatica* con la sexualidad despierta (explicar esto llevaría páginas que ni la

revista ni los lectores se merecen). En cuanto a las "viriles prominencias que parecen cobrar tamaño en los lugares y momentos menos indicados", ignoro la fuente de información de mi sparring pero me hace acordar al cuento del gallego y del cura preocupado por los pecados de aquél. Frente a las reiteradas negativas del gallego, el cura inquiriere por los malos pensamientos. El gallego no entiende, hasta que el cura le explica: "Los malos pensamientos sexuales, hijo mío", dice el cura. "Ah no, Padre —dice el hombre—, yo a los malos pensamientos me los saco fornicando". No sé si Bernadine puede decir lo mismo, pero tampoco me interesa. La promiscuidad me es ajena.

Lamenté no estar armado (Buñuel, otra vez).

Por fin, Bernades me hace cómplice de la dictadura militar última. Lo hace a la manera de Aída Bortnik, del general Balza o del presidente Menem: yo actúo, según él, con "la lógica de un comunicado castrense de otrora" (como si el pensamiento militar de hoy, y de los grupos dominantes de ayer y de hoy, no fuese el mismo). Lo dicho: Bernades adora los disfraces, propios y ajenos. Supone, como el Poder, que las cosas han cambiado, y las difunde: otra vez los neonegadores de Gelman, con una diferencia. Sarlo —dice Gelman— no es ninguna pelotuda. Yo aseguro que Bernades sí.

Seré más claro, sin embargo, siguiendo su consejo de llamar a las cosas por su nombre. Los asesinos de ayer y los olvidadizos de hoy son unos hijos de puta. Y la película que más me gustó —por tener los ovarios bien puestos— sobre el tema de los desaparecidos, y la sombra que sobre ellos ha echado la sociedad, es *Un muro de silencio*, de Stantic-Maglie. Por no ser complaciente con los espectadores y por arrojarles a la cara la incomodidad de haber sabido y, aún, seguir haciéndose los otarios.

Tengo algo más, corto y no perteneciente al campo de las ideas, donde se esconde Bernades. No adhiero a Eastwood ni a Walter Hill solamente desde el pensamiento y el "discurso crítico", y además me sale del barrio: Horacito, vos también sos un hijo de puta y cuando vos elijas, cuando te venga cómodo, me avisás y te cago a trompadas. Los lectores —deseo y espero— sabrán disculpar. Buenas noches, buen provecho. ■



CINE CLUB LA MAGA

IFT - Boulogne Sur Mer 547
Tel. 962-9420 / 961-9562

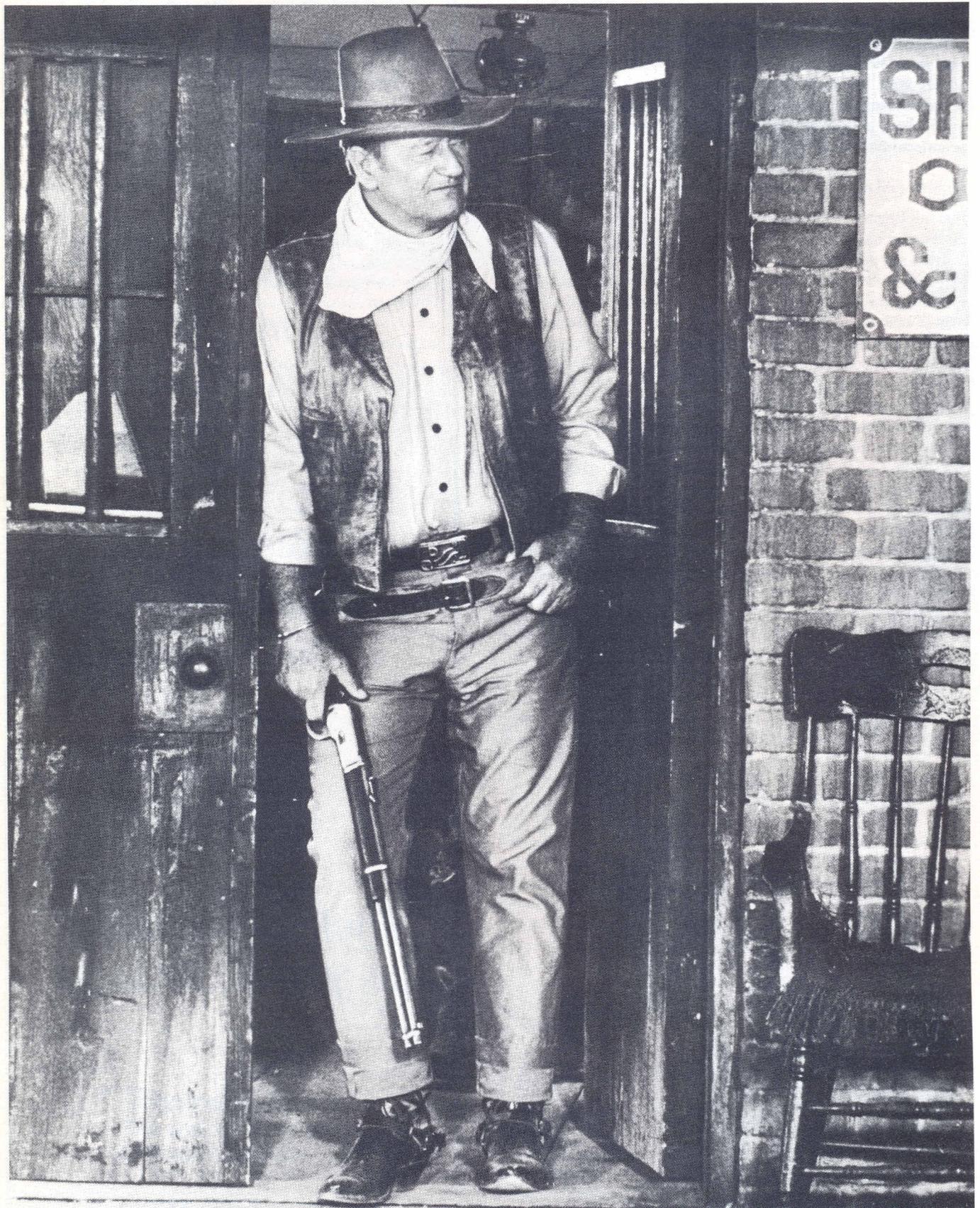
Asóciase al
Cine Club
LA MAGA

Preestrenos
todos los martes
en dos funciones
y
domingos
una función

Ciclos de revisión
los jueves, 19 horas

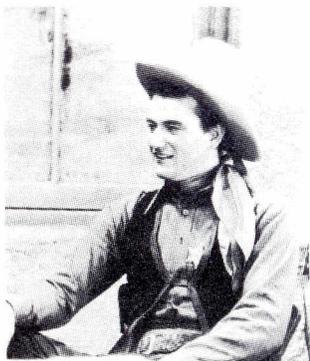
Informes e inscripción:
Boulogne Sur Mer 547
Tel. 962-9420 / 961-9562

Auspicia IFT



Feo, fuerte y formal

por Gustavo Noriega



No sabía que el hijo de puta podía actuar.

(John Ford sobre Wayne luego de ver *Río Rojo*. Ford ya lo había dirigido en diez películas.)

La descalificación de John Wayne como actor sobre la base de sus convicciones políticas es lo que los filósofos llaman un “error categorial”.

Es casi como hacerse oficialista

porque Carlitos es un gran deportista o rechazar la teoría de la relatividad porque Einstein era un violinista mediocre. La ideología de un actor y su efectividad ante las cámaras deberían ser dos fenómenos independientes.

Y sin embargo, no. John Wayne representó una cara de EE.UU. de una forma tal que quizás no podría haber sido otra cosa que un conservador patrioter. Su rostro, sus piernas chuecas, su voz arrastrada y gangosa, su andar pesado y contundente no podrían haber contado la historia de su país con la misma convicción con que lo hizo si el Duke hubiera sido un cínico liberal o un tolerante demócrata.

Wayne resumió en su imagen el apogeo y caída de su país y del género que relató su historia —el western—. De la misma manera en que John prestó su fresco rostro juvenil para simbolizar el futuro promisorio del sueño americano en *La diligencia*, cuya fue también la máscara que simbolizó las dudas en *The Searchers* y el cierre de la frontera en *Un tiro en la noche*. Su rostro fue el de EE.UU., en la grandeza imperial y —a su pesar o sin saberlo— en el atardecer.

Duke. Wayne recibió el sobrenombre Duke de su perro. Su nombre real es Marion Michael Morrison, lo que genera un equívoco espantoso: es como descubrir que el verdadero nombre de Federico Luppi es Dolores. A los veinte años (1927) John Ford lo descubre y lo rebautiza: John Wayne. A partir de ahí filmaría treinta y un películas con Ford y —entre otros— cinco con Howard Hawks. Lo que significa que Wayne participó de los mejores momentos de la historia del cine.

Se habla español. A pesar de ser más yanqui que el baseball y el *apple pie*, Wayne se casó con tres latinas —Josefina, Esperanza y Pilar— mostrando ser así un pionero en eso de las “relaciones carnales” entre EE. UU. y América Latina. De esos matrimonios salió con un par de juicios y chapurreando algo de español que aprovechaba en las películas cada vez que se topaba con un personaje mexicano. También incorporó una definición con tres eses con la que le gustaba definirse: *feo, fuerte y formal* (formal en el sentido de ser digno).

El rostro, el mismo. El saber común dice que el Duke era siempre igual a sí mismo. Bien, puede ser. Pero demostró

ser un excelente comediante en una película descomunal (*El hombre quieto*), representó al héroe promisorio (*La diligencia*), al héroe torturado (*The Searchers*), al héroe trágico (*Un tiro en la noche*), al héroe profesional (*El Dorado* y *Río Bravo*), y otros tantos héroes. Admitimos que nunca podría haber hecho Tennessee Williams o un biopic sobre Oscar Wilde pero, ¿a quién le importa? Y por otro lado, hagamos un experimento mental imaginando una remake de *The Searchers*. Una familia se conmociona porque viene un jinete solitario a la distancia. Al llegar vemos que en vez del andar cargado de historia de Wayne está el conjunto de tics de Dustin Hoffman; la historia se repite pero esta segunda vez no como tragedia sino a lo cómico. Es que, si un actor quiere interpretar a un ciego puede pasarse dos meses con los ojos vendados; irse a vivir un año a una villa miserica para poder hacer de pobre pero, ¿cómo se hace para encarnar un mito?

Bonjour tristesse. Contra todos los lugares comunes, los personajes de Wayne no siempre eran superhéroes invencibles. Quizás el más desolador de sus héroes trágicos sea el Tom Doniphon de *Un disparo en la noche*, la película más melancólica de la historia del cine. Wayne es el hombre que mató a Liberty Valance sin que nadie —salvo Jimmy Stewart— lo sepa. El hombre que destraba la rueda de la historia sin poder evitar que ésta le pase por encima y lo aplaste. Doniphon se queda sin el Oeste y sin Vera Miles. Sin embargo desde el triste final de un cajón de pino sin ornamentos irradia más grandeza que todo el resto junto. Sólo Ford pudo filmar semejante obra maestra pero ésta no hubiera sido tal sin la presencia de Wayne. Salud, héroe triste.

Dos potencias se saludan. En 1948 Hawks filma *Río Rojo*, con Wayne y la presentación de un actor nuevo con el rostro fresco y hermoso y un bullicio tormentoso en su interior: Montgomery Clift. John Ireland —otro miembro de aquel elenco— recuerda que las noches anteriores a los rodajes él y Clift estudiaban las escenas mientras el Duke y sus amigos iban a jugar naipes y emborracharse. “Era un mundo al cual no pertenecíamos”, confiesa.

Río Rojo funciona como una perfecta metáfora de lo que sucedería con los actores de allí en más. El personaje de Wayne, Tom Dunson, crea una enorme hacienda a partir de la nada. El joven Matthew Garth (Clift) es un protegido suyo desde niño. Abrirán la “ruta Chisholm” llevando diez mil cabezas de ganado desde Texas hasta Missouri. Wayne conduce despóticamente hasta que Clift produce un motín y cambia la ruta hasta Abilene, Kansas. En 1948 Wayne estaba en el pináculo de la fama y Clift debutaba. Tiempo después, de su mano y de la de Brando producirían un motín y cambiarían la historia de los actores. Vendrían otros con su misma carga de nervios y ansiedad pero sin su natural intensidad. Monty Clift y Brando serían una bisagra en la historia compartiendo lo mejor de ambos mundos. Wayne, que ingresaba en su etapa actoralmente más rica, se convertiría —mucho después— en un

dinosaurio, imponente y moribundo, sin dejar descendencia.

Habla Bogdanovich. “Sus performances en esas películas (*Río Grande*, *El hombre quieto*, *Más corazón que odio*, *The Wings of Eagles*, *Un tiro en la noche*) están a la par con los mejores ejemplos de actuación, y su valor para cada film es inconmensurable. Sin embargo, ninguno de ellos fue reconocido en su momento como algo más que “John Wayne y su habitual trabajo sólido” si es que lo elogiaban (más a menudo lo apaleaban). La Academia sólo lo nominó una vez, por *Arenas de Iwo Jima*, una película arquetípica de Wayne sin la dimensión de los Hawks o los Ford, pero por supuesto no fue hasta que se puso un parche en un ojo y se hizo el borracho parodiándose a sí mismo en *True Grit* que lo tomaron en serio. La cualidad de una estrella de hacer

que el público suspenda su incredulidad —algo que hombres como Wayne, Stewart o Fonda lograban naturalmente al hacer una escena— es desafortunadamente un logro que normalmente pasa tan desapercibido que la mayoría de la gente no lo piensa como actuación. Muchos creen que actuar es acento fingido y narices falsas. Paul Muni realizó su mejor actuación en *Scarface*, pero no fue hasta las posturas teatrales de la serie *Pasteur-Zola-Juarez* que se convirtió en Mr. Paul Muni. Bogart era inimitablemente Bogart y a menudo algo más en una cantidad de films que van de *Sierra alta* a *The Harder They Fall*, pero los académicos insisten en recordar sus

actuaciones más débiles —por lo obvias—: *El tesoro de Sierra Madre*, *La reina africana* y *El motín del Caine*. Si hubiera hecho su carrera con papeles como éstos, habría habido más premios pero no un culto Bogart. Cuando brilla el artificio, mucho del arte desaparece. John Wayne, por lo tanto, está en su salsa precisamente cuando hace lo que se ha dado en llamar *John Wayne*.” Peter Bogdanovich (*Pieces of Time - Peter Bogdanovich on the Movies*)

Coraje. Los personajes de Wayne fueron —en cualquiera de sus etapas, en el viejo Oeste o en la guerra, luchando contra los indios o contra los comunistas— valientes. El personaje John Wayne siempre hizo lo que se debía hacer y de la mejor forma posible. El menos profesional de ellos — el teniente Rusty Ryan de *Fuimos los sacrificados* — perdía control y disciplina por su deseo de pelear contra los japoneses antes que volver al cómodo refugio del hogar. No se puede imaginar a Wayne arrugando.



Cita con la muerte. Cuando un actor está tan pegado a su personaje, cuando su personaje tiene una característica tan constante, como en este caso la valentía, uno no puede dejarse de preguntar, ¿será tan valiente la persona John Wayne como el personaje John Wayne? ¿Cómo saberlo? La civilización —siempre puntual, como un tren que trae del Este a Jimmy Stewart— nos ha dejado sin duelos. Aquel momento de la verdad, en la polvorienta calle principal del pueblo, mano a mano con el pistolero de turno cuando el héroe sabía —como quería ese otro corajudo, Borges— si era o no era valiente, no existe más. Pero siempre hay un momento.

En 1964 al Duke —fumador empedernido— le detectaron un cáncer. Le quitaron un pulmón y siguió filmando. Hizo diecinueve películas más, algunas ayudado por una

mascarilla de oxígeno. En 1975 filmó su última película, *El tirador*, donde representaba a un viejo pistolero al que le quedan pocos días de vida debido al mismo mal que sufría el actor. Película crepuscular por excelencia donde la muerte de una persona real —John Wayne— ejemplifica la muerte de un personaje —J. B. Books— para representar la muerte de un género —el western— acompañando en su caída un ideal —el sueño americano—. En abril de 1979 se lo vio en público por última vez en la ceremonia de entrega de Oscars. Flaco, demacrado y habiendo perdido el estómago dos meses

atrás, se paró ante el público que lo ovacionaba de pie en la forma en que se pensó idealmente a sí mismo: *feo, fuerte y formal*. Un valiente.

Despedida. A esta altura ya no me importa si un tal Marion Michael Morrison alguna vez delató políticamente a sus compañeros de trabajo; si su pensamiento político era el de un mono; si era un gran actor, un ícono o un muñeco de madera. La mediocridad de la realidad desaparece bajo el peso de la pantalla luminosa, la sala oscura, el desierto, los picos del Monument Valley, el caballo y el sombrero y me quedo con aquel personaje que resumía su filosofía de vida con un *never complain, never explain*. No quejarse ni dar explicaciones y ahora que recuerdo esta frase me doy cuenta que todo este homenaje es, en realidad, para quien solía repetirla, ese otro cowboy solitario, mi hermano, a quien también el cáncer se lo llevó como en un duelo rápido. Salud, héroe triste. ■

Apuntes sobre un festival

por Fredy Friedlander

Anualmente, durante unos 12 días del mes de mayo, el Festival Internacional de Cine en Cannes brinda la oportunidad del reencuentro con lo mejor (y peor) de la cinematografía mundial.

La posibilidad de ver hasta 28 films de la selección oficial, 15 de la muestra "Quincena de realizadores", 20 de "Un certain regard", 7 de la "Semana internacional de la crítica", 5 de "Cinémas en France", además de más de 400 films que se presentan en el mercado, plantea un dilema de difícil resolución.

Diariamente, se exhiben en unas 30 salas alrededor de 150 películas, muchas de las cuales se presentan básicamente para posibles compradores (distribuidores) del mundo entero. De hecho, sería casi imposible armar un listado completo de todas las películas presentes, dado que algunas sólo se pueden ver en video, pero su número total oscila entre 500 y 600 títulos.

Durante 8 días, tuve oportunidad de asistir a la proyección de unos 30 films así como de recoger comentarios y opiniones sobre estas y otras obras cinematográficas. Lo que sigue intenta ser una reseña de los aspectos salientes del festival.

La visión de unos 15 films de la selección oficial, en un proceso de elección de títulos que resultó ser afortunadamente satisfactorio, me permite realizar un adecuado balance de dicha muestra. Considero muy justa la atribución de la Palma de Oro ex aequo a *La lección de piano* (*The Piano*) de Jane Campion y a *Adiós mi concubina* de Chen Kaige. Ambos films fueron además los preferidos de la crítica mundial reunida en Cannes. Acaso sorprenda el origen de los mismos: Australia y China respectivamente, pero este resultado puede estar indicando el agotamiento y la falta de originalidad de las cinematografías tradicionales de Estados Unidos y Europa. En ese sentido, debe señalarse que este 46° Festival Internacional dio un vuelco sorprendente al romper con 10 años de hegemonía del cine de Europa y más recientemente Estados Unidos (*Sexo, mentiras y video*; *Corazón salvaje*, *Barton Fink*).

De *La lección de piano* sólo diré (dado su reciente, muy rápido y oportuno estreno en Argentina) que me sorprendió la notable calidad artística de sus imágenes y la excepcional interpretación del trío de actores: Holly Hunter (justamente premiada como mejor actriz), Harvey Keitel (para regocijo de Quintín y otros miembros del staff de *El Amante* y de quien espero se estrene otra obra vista en Cannes 1992: *Reservoir Dogs*) y Sam Neill, quien parece predestinado a sufrir situaciones angustiosas (*Terror a bordo*, *Jurassic Park*, *Un grito en la oscuridad*, *La caza del Octubre Rojo*, *La última profecía*, *Mi brillante carrera*, etc., etc.).

En cuanto a *Adiós mi concubina*, se trata de un extenso y magnífico fresco histórico que recrea la evolución política de China a lo largo de más de 50 años. Cuenta con la participación de la muy bella Gong Li, dirigida en esta oportunidad por Chen Kaige, aún desconocido en estas tierras pese a haber dado múltiples muestras de su talento en obras anteriores. Estas incluyen las 2 presentadas en

anteriores festivales de Cannes: *El maestro de los niños* y *La vida en un hilo*.

Además de *La lección de piano*, Australia compitió este año (hecho inédito en Cannes) con otras dos películas: *Frauds*, con un Phil Collins poco convincente, y *Broken Highway*, que lamentablemente defraudaron.

Gran Bretaña sobresalió netamente entre las cinematografías europeas, al competir este año con 4 films, de los cuales pude ver 3. En primer lugar, destaco el excelente *Raining Stones* de Ken Loach (sobre el tema del desempleo en GB), que por suerte ha sido adquirida para su estreno en Argentina. *Raining Stones* fue, en mi opinión, injustamente relegado tanto por haber sido proyectado una única vez y en el penúltimo día del festival, como por haber obtenido apenas un premio especial del jurado. Al finalizar la proyección tuve oportunidad de asistir a una verdadera ovación del público, saludando al director y a los actores principales, los desconocidos Bruce Jones y Julie Brown.

Italia presentó 3 films en la selección oficial, de los cuales se pueden recomendar: *Fiorile* de los Taviani, muy superior a sus obras más recientes y *La escolta* de Ricky Tognazzi, sobre un tema de actualidad: los asesinatos de jueces en Italia. Resultó, en cambio, muy decepcionante (me fui a la mitad del film) el *Magnificat* de Pupi Avati, un director que sigo con gran atención, pero que en este caso desarrolló una historia sin interés que transcurre hace casi 1000 años.

Francia y Estados Unidos, pese a tener el mayor número de films en la selección oficial (5 cada uno), aportaron muy poco. La excepción quizá sea la nueva realización de Steven Soderbergh: *King of the Hill*, que capta con talento la década del 60 en la visión muy personal de un adolescente. De Francia se salva la ya estrenada *Mi estación preferida* de André Téchiné. Lapidarias fueron las críticas de *Toxic Affair*, el regreso luego de 5 años de ausencia de Isabelle Adjani, y que afortunadamente (¿intuición quizá?) evité ver.

Mi mayor frustración fue el nuevo film de Wim Wenders: *Tan lejos, tan cerca*, que a lo largo de 2 h 45' no agrega nada nuevo y al que le fuera atribuido injustamente el Gran Premio Especial del Jurado que debió ser para la obra de Ken Loach.

Argentina estuvo indirectamente presente en el festival, al presentar por Holanda y en una muestra paralela *El acto en cuestión* del muy talentoso Alejandro Agresti. Filmada en maravilloso blanco y negro, esta obra, muy elogiada por la crítica, es en mi opinión de lo mejor visto en Cannes. Finalmente, una mención al cine español, inexplicable ausente de la selección oficial, pero ampliamente representado en las demás muestras. Decepcionó el nuevo film de Pilar Miró (*El pájaro de la felicidad*), pero no así *Sombras en una batalla*, film político de Mario Camus con excelente actuación de Carmen Maura. Sin embargo, lo mejor fue la segunda obra de Julio Medem: *La ardilla roja*, película llena de magia y originalidad, que fuera justamente galardonada en Cannes con el Premio de la Juventud al mejor film extranjero. ■

La discreta ferocidad adolescente

por Alejandro Ricagno (un thirtynager)

Aclaración necesaria. Sin intención de entrar en el campo de una pseudopsicología periodística, el motivo de esta nota fue la curiosidad por buscar *algunas* respuestas sobre las razones del furor juvenil que desató la película de Marcelo Piñeyro. Sólo se entrevistó a aquellos jóvenes menores de 20 años que dijeron que la película les había gustado. Quedaron afuera los que excedían esa edad y los que la detestan (cuyas opiniones coinciden en general con las de esta revista). Se trató de ver cuáles fueron los factores personales de adhesión al film, que en algunos casos fueron de adhesión crítica. No se empleó un formulario tipo; las preguntas variaron de acuerdo a las sucesivas respuestas, las ganas de charlar y el ingenio de los entrevistados. Se inició cada charla con las preguntas: ¿qué fue lo que te gustó de *Tango feroz*?, ¿qué escenas te impactaron más emocionalmente? y de allí en más, tratar de averiguar identificaciones, motivos mayormente ligados a una recepción personal del film y a una visión personal de las razones del éxito masivo. Las respuestas se agruparon por tema y no siempre se refirieron a la película, derivando al personaje Tanguito separado del personaje del film, al mundo del rock, a la represión, con algunos datos adicionales sobre gustos filmicos, musicales y otras yerbas. Si alguna sorpresa arroja el resultado, es el de la diversidad de las respuestas. Las entrevistas se hicieron en bares y adyacencias del universo juvenil porteño. Desde ya a todos los que aparecen y a los que no por falta de espacio, muchas gracias.

La historia, la época

Está contada con un vocabulario entendible. (Natalia)

Es muy light todo. (Andrés)

Me gustó cómo pinta la época. (Augusto)

La época la refleja más o menos. (Hernán)

Sé que la verdadera historia de Tanguito y de los años 60 argentinos son otra cosa. (Fernando)

La película bate la justa. Te muestra cómo la cana trata a los pendejos, y cómo te comés el garrón. (Ricardo)

No creo que sea la verdadera historia, pero me gusta por lo que muestra. Cómo se perseguía a los que no eran buchones. Si éstos eran los ideales de los 60 se podrían parecer a los de ahora. Porque la cana fue y es como la que aparece en la película. O peor. (Matías)

Si tus viejos te hablan de los 60 y de los 70, te gusta casi como una cuestión de tradición familiar. Porque ellos vivieron la represión y eso en la película está bien retratado. Lo relacionás con la dictadura que viene después. (Federico)

Lo que me gusta es el mensaje que deja, ya que nadie cuenta bien lo que pasó en esa época. (Sergio)

Está el reflejo de la época. Eran todos rebeldes. Como el sentimiento del rock and roll puro. Lo que más me impacta es el sentimiento de rebeldía, y en eso también se relaciona



con los pibes de ahora, aunque no haya manifestaciones como las de antes. (Leonardo)

La historia de amor

Lo que más me gustó fue la historia de amor. (Augusto)

La historia de amor es central. Se podría haber llamado *Tanguito y Mariana*. (Fernando)

La historia de amor pasa muy rápido. Me gusta que ella no lo abandonó. (Natalia)

La minita al final lo deja en banda. (Nicolás)

Me gusta la escena cuando bailan desnudos, que muestra ese amor como algo platónico. (Hernán)

La música

Es el 80% de la película y la razón de su éxito. (Augusto)

La música está buenísima y tiene que ver con la música de ahora también. (Ricardo)

La música es execrable, ese sonido no tiene nada que ver con la guitarrita de Tanguito. (Federico)

La música es bien de los 60, 70, no tiene que ver con la música de ahora, pero es buena. (Natalia)

Musicalmente es muy buena. En las letras lo podés relacionar con algunos temas de Charly o de Los Redondos, tipos que cuentan lo que está pasando. (Matías)

La música es buena y si lo tengo que comparar con algo de ahora, tiene una onda a Fito Páez. (Rodrigo)

Me gustaron los arreglos a los verdaderos temas de Tanguito y otros como "Me gusta ese tajo" y no "El amor es más fuerte". (Fernando)

El tema musical está bueno. (Martín)

El tema "El amor es más fuerte" no lo soporto. (Federico)

Cuando canta "El amor es más fuerte" se caía el cine. (Leonardo)

El tema que compusieron para la película lo pasan a toda hora en la radio, en la tele, en todas las disquerías. Y los temas reales de Tanguito te los quieren vender como si él fuera Mozart. No exageremos, no era un buen músico.

(Hernán)

Musicalmente la protesta de las letras está buena. (Sergio)
Lo que más me gusta es la letra de "Tango feroz". (Nicolás)

El personaje Tanguito

Me copa cómo era el chabón. Que le importaba la libertad, la música. No importaba si ganaba guita o no. Cómo era el quía moralmente. Que no fuera buchón. (Nicolás)

Ningún pibe se puede creer a ese Tanguito, pero uno se engancha porque es una imagen idealizada. A cualquiera le gustaría tener ese coraje para defender sus convicciones.

(Augusto)

Es una leyenda y entonces es como cualquier leyenda. De la gente que conozco no creo que nadie se identifique con el personaje. Lo de la locura y eso. Nadie es tan rebelde.

(Martín)

Tanguito en la película es casi un santo. Y se sabe que no era así. Lo que cuentan de Tanguito no era así. (Hernán)

El chabón es un ídolo. (Leonardo)

El grupo y el rebelde

Los perseguían por hacer rock. (Nicolás)

Si había que protestar saltaban todos. Me gustaron las escenas del grupo en "La cueva". (Sergio)

Me alucinó que el chabón tuviera ese sentimiento de rebeldía. Y que cuando los amigos lo cagan, él siga igual. Que quiera cantar en castellano cuando le piden que haga rock en inglés. (Leonardo)

A Tanguito te lo muestran como "el rebelde" del grupo. (Fernando)

A mí me identifica la cuestión de estar en un grupo y los riesgos que implica ser vos mismo dentro de un grupo.

(Augusto)

Yo quisiera ver a muchos de esos que dicen que lo importante es tocar lo que sienten y que grabar un disco es transar con las empresas. Quisiera ver qué hacen cuando ven la guita. Y si esos ideales de pureza no se les van a la mierda. (Hernán)

Morrison / The Doors

Tanguito es el Jim Morrison argentino. (Nicolás)

Eso de venderte a Tanguito ("el que no se vende") como al Jim Morrison del tercer mundo es nefasto. (Federico)

Es mucho más light que la película de los Doors. (Andrés)

Héroes y mártires

El personaje resume todo un montón de virtudes de "el joven heroico" que uno quisiera tener. Aunque sabés que no es así, y que la leyenda tampoco. (Federico)

A los adolescentes les/nos gusta tener mártires. En cualquier momento te hacen una película con la vida de Luca. (Fernando)

El preso español

Las escenas que me gustan son las de la relación con Imanol Arias. (Federico)

Me conmovieron las escenas con Imanol Arias. La carta que le deja a Tanguito. (Andrés)

A mí me gustó la escena con Imanol en la cárcel. No me acuerdo por qué está en la cárcel, porque había matado a un tipo, creo. (Martín)

El personaje de Imanol es muy secundario, no importa tanto. (Leonardo)

No entiendo / No me gusta

La escena del subte es detestable. (Federico)

No explican bien qué representa el personaje de Imanol Arias. (Rodrigo)

No sé qué es eso del dibujo en el piso y, como del Tanguito real no conozco la historia, no me queda claro cómo murió. (Martín)

Por qué el gallego está en la cárcel, aparentemente por razones políticas, pero no queda claro si mató por eso o no. Y que no quede claro, es la idea. Lo hace más digerible. (Romina)

Si tengo que criticarle algo es que no sé cómo es realmente la historia de Tanguito. No creo que fuera tan conocido como para que aparezcan esos carteles en el subte cuando lo dejan tirado. Eso es para la película. No es lo que cuentan de él. (Matías)

El final no me gustó. Muchos se quedaron afuera. Merecía un final mejor. (Nicolás)

¿Qué te pega de la película? ¿Y a los demás?

A cualquier adolescente le tiene que gustar, hasta a mí que no tendría que gustarme. Además de las campañas publicitarias, es la primera película argentina con un héroe adolescente. Podría haber sido el Karate Kid del rock, y era lo mismo. (Federico)

Está bien para los pibes. (Andrés)

La película está hecha para que los chicos de los 90 nos enganchemos con lo más idílico de la juventud. Un modelo idealizado, parcializado. Te la vende bien. (Romina)

Creo que pega porque el tema es la juventud, cómo piensa, o pensaba en esa época. (Martín)

Creo que la mayoría de los pendejos que se enganchan son los mismos que hace dos o tres años escuchaban marcha y no escuchaban a Fito Páez, y ahora están todo el día "Con el amor después del amor" y con que Fito es lo más.

(Fernando)

Pega mucho en la pendejada principalmente por la publicidad. Y por los actores protagonistas. Fijáte la edad de la gran mayoría que va a ver la película. Tienen 12, 13, 14 años y muchos que no saben nada ni de la historia de los principios del rock argentino, ni de cómo es la cosa de tocar en una banda que graba. Quiero pensar que los pendejos discuten la película, más allá de la moda, y de la visión de la rebeldía juvenil, y de lo fuerte que está la mina. (Hernán)

A mí me identifica Tanguito porque yo quiero ser músico y hacer la música que quiero sin que me rompan las pelotas. (Ricardo)

No me identifico con ningún personaje. (Rodrigo)

Yo me identifiqué con el diálogo que tiene la Mariana con su madre cuando ésta la acusa de salir con "ese negrito".

Ese tipo de cosas que son de cualquier época. (Romina)

Está buena la película, pero creo que los chabones van en masa porque la minita está refuerte. (Sergio) ■

Reperto:

Fernando, 18 años, 5° año, Monserrat.

Augusto, 18 años, Ciencias de la comunicación.

Andrés, 18 años, 6° año.

Ricardo, 15 años, 2° año.

Nicolás, 15 años, 2° año.

Natalia, 17 años, 4° año, Paternal.

Martín, 17 años, 4° año, Floresta.

Rodrigo, 14 años, 2° año.

Romina, 17 años, 5° año.

Federico, 18 años, 5° año, lector de *El Amante*.

Sergio, 17 años, 5° año.

Matías, 19 años, CBC.

Leonardo, 17 años, 4° año.

Hernán, 20 años, 6° año.

Tango atroz

por Quintín

Cuando se estrenó *La novicia rebelde*, Pauline Kael escribió en *The New Yorker*: "El éxito de una película como ésta hace aun más difícil para cualquiera intentar algo que valga la pena, algo importante para el mundo moderno, algo inventivo o expresivo". Miss Kael es famosa en la historia de la crítica por burradas tales como cuestionar la autoría de *El ciudadano* por parte de Orson Welles, pero también por haber practicado a lo largo de los años la autonomía de esta frecuentemente ingrata tarea de crítico. Trato de imaginarla en ese lejano 1965, en el que nadie había oído hablar de *Tango feroz*, frente a la máquina de escribir, golpeando el escritorio con el puño, el vaso de whisky en la otra mano y gritando furiosa: "¿Cómo puede ser que el público aclame semejante bodrio?". Trato de imaginarme también a los productores de la película, leyendo la reseña con una enorme sonrisa de desdén mientras contaban los dólares de la recaudación. Y, desgraciadamente, me imagino a mí mismo en otra revista, en otro país y otro tiempo, sin whisky y tratando de explicarme por qué una película argentina tan mediocre y tan tramposa es el furor de los adolescentes en este Buenos Aires 1993. Me imagino también otras sonrisas de desdén...

A esta pesadilla se agrega otra que se me ocurre de algún modo relacionada: la de padecer las transmisiones por televisión de Marcelo Araujo alentando a los jugadores de la selección argentina de fútbol a ganar de cualquier manera, acompañando su relato con exabruptos chauvinistas que recuerdan al finado José Gómez Fuentes durante el largo otoño de 1982. Aquel otoño en el que estábamos ganando.

No es de la calidad cinematográfica de *Tango feroz* de lo que quiero ocuparme. Coincido con lo publicado por Gustavo Castagna en el número 15 de *El Amante*. Tampoco de la vida de Tanguito sobre la que todo el mundillo del rock nacional ha tenido algo que decir. Por otra parte, las estadísticas publicadas en otros medios dan cuenta de la fervorosa adhesión al film, mientras que las respuestas obtenidas por Alejandro Ricagno (ver pág. 34) indican que esa adhesión responde a razones absolutamente divergentes. De modo que no aspiro a saber por qué *Tango feroz* es un objeto de culto. Apenas intento preguntarme por qué me molesta que lo sea.

Quisiera centrarme en una escena. Aquella en la que el protagonista se dedica a promover la solidaridad y el amor en el subterráneo hasta que es brutalmente apaleado por unos tipos que le enseñan una esvástica. Esta confrontación tan extemporánea tiene el valor de caracterizar la ideología que propone la película. Queda

claro que todo se trata de la lucha entre dos bandos: el de los inocentes pasajeros cuya conciencia política y social encarna el músico joven y rebelde contra los malvados nazis que representan a todos los malditos del film, desde el siniestro comisario hasta los empresarios inescrupulosos, pasando por los misteriosos enemigos del preso vasco. Este maniqueísmo rabioso, la diferencia descomunal entre el reino de la luz y las fuerzas de las tinieblas es mucho más que una torpeza narrativa de Piñeyro-Bortnik. Es una invitación deshonestamente irresponsable a conjugar un *nosotros* que libera a los convocados de toda vacilación y toda culpa. Una invitación imposible de rechazar: ser joven, ser del pueblo, ser argentino. Es decir, ser inocente, ser mayoría, ser puro. Los que quedan del otro lado son tan fantasmagóricos que casi no existen. Todo se reduce a elegir el bando correcto, pero este bando es tan correcto y tan universal que sólo un monstruo puede elegir el otro lado. En el fondo, no hay nada que elegir: basta ser lo que uno es, joven y argentino. La música es distinta pero la canción sigue siendo la misma. Una convocatoria al joven argentino. ¿Para qué? Para quedarse tranquilo con su identidad. Hasta que otro general borracho decida que ha llegado la hora de darle un uso a esa categoría humana, para cantar en un recital o para morir en una isla. Mientras tanto, se puede comprar la revista que junta a Maradona con Fito Páez bajo un manto de rebeldía. Tal vez pronto llegue la hora del manto de neblina. Y curiosamente, los muchachos de la esvástica estarán del mismo lado que *nosotros*.

Hace unos diez años, Aída Bortnik propuso a la sociedad argentina, con *La historia oficial*, otra apología de la ignorancia debida. Hace unos treinta, un poco antes de los tiempos de Tanguito, surgía uno de los grupos míticos y longevos del rock and roll: los Kinks, liderados por Ray Davies, infatigable poeta de costumbres y personajes ingleses. De su reciente entrevista en *Les inrockuptibles* vienen al caso dos respuestas. "Tengo los teléfonos de varios artistas de rock. Pero nunca los llamé: no me gusta la vida de las estrellas. Prefiero tomarme una cerveza en el pub." "Me interesa lo inglés, pero jamás el nacionalismo." El rock (y el fútbol y el cine) no son necesariamente el circo y la bandera. Charly García lo supo alguna vez y pidió que no bombardearan Buenos Aires. También pronosticó que los dinosaurios iban a desaparecer. Steven Spielberg acaba de anunciar lo contrario. Pero, sobre todo, recordó que si se trata de dinosaurios, los hay de varias especies. *Tango feroz* es de una de las especies peligrosas.

No creo poder evitar ciertas sonrisas, pero estoy más tranquilo. ■

dossier **PORN**

El cine pornográfico de la actualidad no es cine porno sino video condicionado. La inclusión de este informe sobre la oferta y estética de este producto tan despreciado como consumido extrañará a los lectores que saben que ésta es una revista seria. Los que saben que no lo es pueden disfrutar clandestinamente con la maratón a la que alegremente se sometió Ravaschino, con el pasado pecaminoso de Castagna y el esforzado presente de Marcelo Briano.

Tócala otra vez, ¿sí?

por Guillermo Ravaschino

Abejas, hormigas y ornitorrincos han dado excusa para innumerables páginas etológicas acerca de la *civilización animal* y de la asombrosa capacidad de organización social de organismos carentes de raciocinio. Pocos sociólogos, sin embargo, repararon en la ominosa animalidad de una cultura de masas que sepulta su humano carácter bajo la producción seriada de valores de cambio culturales con patrones inalterables. El clásico melodrama hollywoodense (para remontar este vasto árbol por la rama que nos ocupa) no es tan pernicioso por sus cualidades contenidistas —románticas justificadoras del valle de lágrimas existencial, sentenciadoras maniqueas de santidad y perversión— como por su naturaleza social de engranaje de una rutina cultural de asimilación indiferenciada, inserta en la sesera del buen receptor a fuerza de repetición machacona. El primer melodrama, hace décadas, enfrentó al primer espectador *como hombre* con una visión del drama vital. El último melodrama se sirve pérfidamente de las convenciones impuestas por todos los precedentes para congelar en millones de espectadores esa mezquina composición del mundo. Lo que antes era esencia, manifestación (retrógrada o no), ahora es ambientación y contexto, y ya nada ocupa el sitio de la personalidad autoral. La obra se ha travestido en *producto* (nadie se inquieta hoy

en día por la diferencia) y la otrora humana experiencia de ver un film se parece cada vez más a un ejercicio animal. Por eso, quizá, la inextricable nostalgia de revisar algunas obras ingenuas del blanco y negro (*¡El rata!*), cuya franca inocencia global goza de más salud que la cristalización de aquellos parámetros infantiles en infinitos relatos actuales, muy aggiornados en su apariencia visual y supuestamente plétóricos de crueldad y cinismo (*Batman*, sin ir más lejos, es una ofensa al coraje intelectual y moral de cualquier destetado contemporáneo).

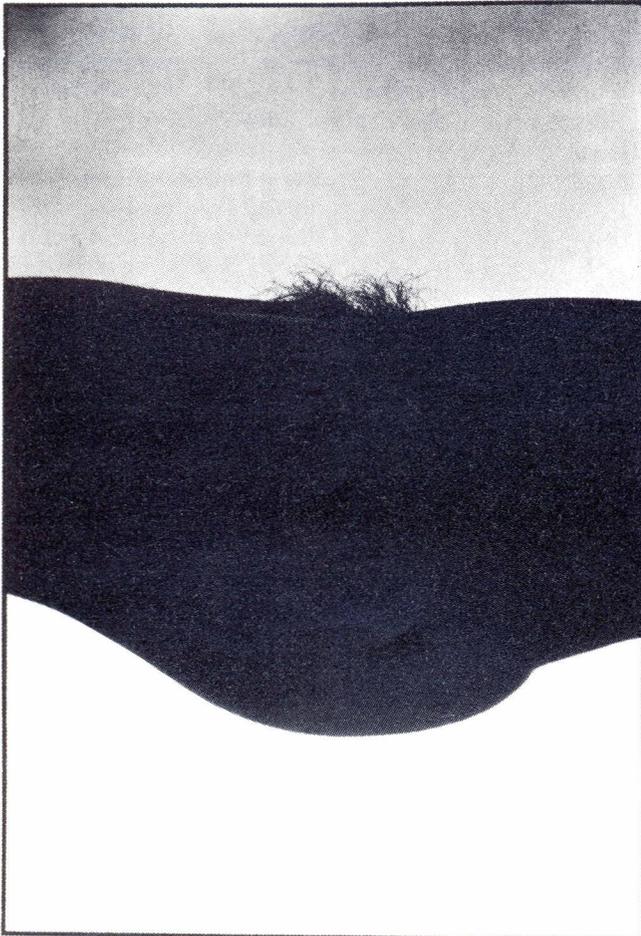
El “mientras se venda, dale que va”, ni más ni menos burgués que el Mercado mismísimo, ha dado por tierra con la primera Gran Racha de cine argentino masivo (años 33 al 42) bajo la forma de comedietas insulsas y funestos seriales “de teléfono blanco”. Actualmente, y en mayor medida de lo que atribuyen muchos al embate estructural del video, la reiteración esquemática está jaqueando la supervivencia mundial de las salas oscuras y las perlas pantallas grandes (la desesperación por la renovación de guionistas en Beverly Hills da cuenta de la enorme anticipación con que manejan los grandes magnates el negocio cinematográfico). Ni hablar de la defensa corporativa que encaran numerosos gacznates a santo del *abuelito* y otras sinvergüencías criollas, que si no apuran la agonía del celuloide es sólo por causa de su minúscula repercusión.



¿Qué tiene que hacer este guiso al lado de culos, pitos y conchas? Pues lo siguiente: si la industria del cine convencional ha degradado el planteamiento de tantas cuestiones sociales, los

patrones de la pornografía industrial han contribuido a degenerar el sexo, que de las cuestiones terrenas parece ser la más natural. Este descargo puede tomarse, también, como la queja sentida del que fatigó numerosas películas en breve lapso para acometer este escrito con la debida solvencia, y acusa la terrorífica abolición (¿momentánea?) del sacrosanto impulso carnal. Treinta y cinco condicionadas al hilo, con ese aluvión de mecánico mete-y-saca, truecan la concepción excitada del acto sexual en la imagen abstracta de un cilindro geométrico en continuo vaivén hacia una cavidad que —menos que nunca— le sirve de abrigo. Profusión de jadeos y rostros sudantes, escindidos del plano-modelo anterior, se convierten en la expresión de un *cansancio genérico*, ajeno a la genuina excitación genital. Fatiga indiferenciada, deshumanización, rutina industrial. Esos son los colores del hartazgo que sobrevive al inicial estertor pajeiril, al cabo de una profunda sesión de pornovideos. Afortunadamente, la mirada comprometida, los aportes parciales de dos o tres films y el hallazgo excepcional y fortuito de la *obra maestra* del género inspiraron algunas ideas fértiles para un terreno tan yermo. A fin de cuentas, las claves del jovencísimo audiovisual pornográfico (sus inicios ciertos pueden rastrearse tres lustros atrás) aún permanecen vírgenes. A ver si las desfloram.

Suspense sexual. Todas las claves del Porno como Dios manda nos pintan al género como un sub-rubro del cine de



suspense. A poco de desbrozar esta conjetura, se nos aparece Alfred Hitchcock como el director ideal, y Vincent Price-Pola Negri para encabezar el elenco. No es broma. “El problema con el sexo es que la gente está muy apurada hoy en día”, dice el simpático Buddy Love a una Rachel Ryan desesperada por franquear la frontera bragueteril (*French Kiss*). *Hay que meterla despacio* sería una conclusión muy guaranga. Está refrendada, no obstante, por el celeberrimo Wilhelm Reich —antes de enloquecer definitivamente— en su libro de recomendaciones sexuales para jóvenes y adolescentes: la velocidad es amiga del nerviosismo, según el teutón, y conspira contra la calentura. El trámite lento, en cambio, es la base del gran suspense. Como en los clásicos de ese género, el tiempo lerdito de la pantalla acelera el ritmo mental; la cadencia pasmosa de las imágenes tensiona al observador y espolea las ansias de que se desencadene lo que todavía no sucedió. El paralelo es notable: el mejor suspense convencional monta la puesta de una tensión que crece geométricamente hasta el clímax, estalla entonces y luego viene la resolución (a veces, como en el insuperable paneo postrero de *Citizen Kane*, el estallido *conlleva* el clímax y la resolución). También hay pasajes de relajación transitoria, dispuestos para dar aire y volver a la carga. El *suspense pornográfico* es la doble preparación del orgasmo: en la pantalla y en casa del espectador. El problema consiste en organizarlo de modo tal que este último no anticipe su propio clímax al clímax propio del film: como en el acto sexual real, es importante la sincronización. A diferencia de *Vértigo* o *Repulsión* (¿han notado la gran asimilación de *Kane* en el final de esta última?), el pornofilm no puede esconder su destino; en el orgasmo está la resolución y eso se sabe desde el comienzo (gran desafío sería hilar un relato completo sin derramar una sola gota...). Pero el suspense pasa por imponer la certeza de que lo que viene será mejor, más caliente que lo que se vio. Es la única forma de “demorar” al espectador y, a la vez, mantener su *tensión*. El recetario posible que a tal efecto viene a la mente resulta opuesto a lo que suelen mostrar los cassettes. Nada de extensas faenas mecánicas grabadas en tiempo real. En cambio, coitos, fellatios y cunnilingus abandonados por la cámara a mitad de camino. Entre medio, simples escenas de enlace. Para plantearlas con seriedad debe contarse con un argumento, cosa que nunca hay.

Es esencial una buena banda sonora. La consabida *música saltarina* peca de total nulidad. Se impone una ajustada post-sonorización para exagerar levemente los sonidos propios de cada acción; un buen sincronismo garantiza la credibilidad, y la exageración aporta la *dramatización de la realidad*, siempre más eficaz que el realismo llano. La partitura, cuando la hay, debe ser de suspense. Lenta y envolvente, si es posible firmada por Bernard Herrmann. Pero las más de las veces se impone el *silencio orgánico* (silencio determinado y *obligado* por la situación). Como en el más exquisito Bergman, en el mejor —y peor— Antonioni, el mutismo y los ruiditos ad hoc hacen un cóctel insuperable.

Cuestión de tamaño. Volvamos a Bergman. Decía el sueco que la duración abrumadoramente excesiva de un plano instauraba una nueva dimensión temporal signada por el misterio. Hay “algo más”, no visible, en ese tiempo suplementario. Cosa parecida sucede en el Porno con el *tamaño* del plano, cuando se trata de los PD (planos detalle). El acercamiento profundo a una fellatio o un cunnilingus crea una nueva dimensión espacial, que permite asociar a los órganos sexuales, más o menos

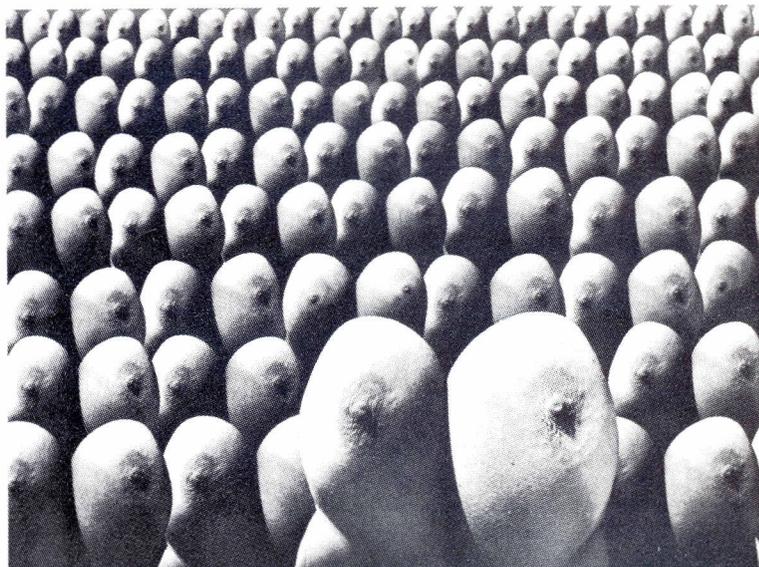
conscientemente, con objetos muy otros (ejemplo del primer caso sería el tronco de un árbol, y por qué no un ramaje para el segundo). Poética o no (depende de su utilización), esta cualidad es propicia para distender la emoción puramente sexual, “distrayendo” al espectador de lo que está viendo sin necesidad de panear o cortar. Esta función del PD halla sustento en diversos asertos de la psicoterapia moderna que, para evitar el orgasmo precoz, recomiendan sustraer la conciencia del coito para ocuparla con pensamientos o imágenes ajenas al acto sexual. Hablo de PDs extremos, no de los tímidos acercamientos usuales, que no implican chiquitez ni grandeza. Hay unos pocos buenos ejemplos sobre el comienzo de *French Kiss (Oral Majority III)*, título-yapa que viene al final de la abominable *Robofox II*. Las diligencias orales duraderas, tomadas *sin variar* el PD, potencian la inexistencia del rostro del pornointérprete “receptor”, lo que exagera la identificación del espectador (o la espectadora) del mismo sexo (*that is really hot!*).

En el terreno del *hard-core* importan poco las apariencias corporales, y a veces aun las faciales. Lejos del *cine erótico* (esa aventura de la moderación, también llamada *soft-core*, que mostrando nada o bastante tiene por regla la ausencia de excitación), aquí cuentan la fragmentación y los múltiples yeites, como sucede en la vida real.

Paradójicamente, no funciona el PD pito-cachi (¡qué fineza!), demasiado abstracto por carecer de los rasgos faciales o corporales que aporten un mínimo marco referencial (por eso esta clase de imágenes es manipulada usualmente por los creativos publicitarios para el entramado *subliminal*: se hizo famoso en ese mundillo el coito invertido fletado en un viejo reclame gráfico de *Tía María*; bastaba dar vuelta la imagen para descubrir a la botellita en plena faena *non-sancta* con ese par de brazos “brindantes”).

El Porno tiene su *masterpiece*. Serge Daney, citado por de la Fuente en algún número de esta revista, decía que no era Hitchcock un maestro del cine de suspenso sino del cine en general. *Las colegialas II* (penoso título para *Little Girls II-A Touch of Blue*) puede considerarse, por lejos, la mejor película pornográfica, pero su primera secuencia es una joya del cine de todos los rubros y tiempos. Véanla aquí: los títulos funden a blanco, arranca la música de suspenso. Plano detalle de pie y pantorrilla de perfil, balanceándose rítmicamente sobre el aire. Los zapatos son del tipo *botanguita* (¿recuerda ud.?). las medias, zoquetes estilo infantil; el fondo es blanco y el vaivén está ralentado muy levemente. Primer plano, por corte, de empelucada rubia despampanante. Labios muy rojos, restallantes destellos del contraluz sobre la cabellera, ojos insolentemente semicerrados, “halo” tras la cabeza por fondo blanco iluminado con reflector. Párpados celestes, melena aflequillada sobre la frente. Hecha y derecha, la fría star del Hollywood de los 40. Marianne, que así se llama, mira a cámara para derramar su primer parlamento: *Are you coming?* (“¿Vas a venir?” / “¿Vas a acabar?”, en inglés). “Quedáte sentada si querés... yo quiero su pija”. (Notable siembra de información en la 2ª persona del *femenino*, veremos luego que ella se habla a sí misma.) Plano-bragueta de un hombre cuyo rostro no se verá. Entra en cuadro Marianne desde atrás, misteriosamente, pela baraja y comienza a tallar. No es un beso grosero,

convencional. No es un hombre que fornicia un boca, oficiante de receptáculo vaginal. No. Es un apasionado beso del Hollywood de los 40, es una boca que personifica al objeto de su atención. No recorre el rosario habitual de recursos para donar placer; abreva en el manantial de las almas enamoradas cinematográficamente, como las divas del *starsystem* engeguedidas por el amor en una entrega fría y fatal. De cuando en cuando, las palabritas gruesas a cámara: “¿Cómo podés resistir? ¿No querés una probadita?”, etc. Matizan la toma anterior tres nuevos *inserts* de la pantorrilla colgante. Luego del último, vuelve un primer plano de Marianne idéntico al del principio. Suena un chasquido de dedos en off, y Marianne mira hacia la derecha, algo sorprendida. Plano-bragueta. El hombre sale de cuadro. Atrás. Por “destape”, aparece Marianne. La distancia nos la da en plano entero, sentada desnudamente sobre una mesa, mirando hacia cámara... balanceando con indiferencia su pantorrilla, coronada por el zapatito de marras. Funde sobre esa imagen un primer plano de Marianne, profundamente ensoñada. Viste ropas de colegiala, ostenta la más inocente expresión. El zoom se retira para completar el cuadro de la *ingenua virgen* que habrá de hilar el relato. Burlonamente, entran en pantalla dos compañeras: “No podés seguir así; no es lo mismo soñar que te coje a que te coja, estás poseída...”. “No sean absurdas —repone Marianne—, estaba pensando en mi



mamá.” Recoge los libros y sale por la derecha. Son tres minutos inigualables. Sátira, falso *raccord*, la mejor herencia de Griffith, suspenso, una chupada imborrable. La mejor *fellatio* (inconclusa, por cierto) que se haya filmado jamás impone múltiples revisiones. A poco de andarlas, el goce cinematográfico se impone al otro por varios cuerpos; de cualquier modo, empuñar la Manuela con esta secuencia equivale a ensayarla frente al mejor Jean Renoir, por lo menos. La historia de Marianne Kester prosigue con altibajos. Algunos de ellos la arrastran a las lastimosas constantes de la pornografía tradicional. Lo más rescatable es el esbozo firme de una estructura argumental muy sugestiva: una Marianne pura y casta todo a lo largo de su realidad; otra, muy diferente, realizada como devoradora sexual mientras duran sus propios sueños. Conflicto entre ambas. Resolución final en el acto de amor *real* con un compañero de estudios (aquí Marianne no la chupa ni se maquilla; es lamida por él

y ya no es puta ni virgen: debuta *naturalmente*, casi en un plano erótico, con leños ardientes detrás, media luz y tutti li fiochi). *Little Girls II* (1983) es cine de culto con todas las letras. El

cassette ya no se encuentra casi en ninguna parte, nada se supo de reincidencias de la estupenda Barbara Klouds en protagónicos de esta índole (o de otra) ni de nuevas películas dirigidas por Joanna Williams. *Las colegialas I*, si es que existe, tampoco se pudo rastrear.

Porno argentino. La pornografía vernácula presenta un modestísimo panorama expresivo, aparentemente ascendente en lo que hace a su consolidación comercial. Es una pésima combinación (y acaso no exista otra). El más prolífico director ha elegido llamarse Víctor Maitland, y tras un bochornoso rejunte de afanos al *hard-core* yanqui (*Anuario*) compró una camcorder para grabar *Los pinjapiedras*, *Las tortugas pinja* y *Los porno sin-son*. Las deficiencias del pornovideo criollo tributan a un amplio abanico de confusiones. Encabeza la lista, invariablemente, un infamante trabajo de post-sonorización. Si el mayor gancho del rubro era ofrecer imagen y voz argentinas (el público de nuestras pampas no sólo aspira —por suerte— a reconocerse en *El lado oscuro del corazón*), se ha desperdiciado esta veta con un doblaje completamente fuera de sincronismo, a cargo de locutores que, encima, aportan un tono de voz que no se pega ni por asomo con los atorrantes que se ven en pantalla. *Los pinjapiedras* es la que llevó más lejos este recurso, y al mismo tiempo la que mejor trabajó los diálogos para el lado de la comicidad. El resultado es, por momentos, una buena pieza de humor radiofónico, jamás a tono con el sustento visual. Abusiva música cumbianchera, sombras de cámara, subexposiciones completan un estadio de producción típicamente hogareño. Se ha ahorrado cinta en todos los casos, con la consecuente edición de largas tomas con pájaros blandos, que ameritan recomendarlas al público recluido en los establecimientos geriátricos. Lo último, en todo sentido, es la profusión de eyaculaciones *a mano propia*, enfrente mismo de las ¿actrices? que presencian como quien no quiere la cosa el triste final de la acción.

Grandes mitos. Entre los grandes mitos del Porno figura uno argentino, *Juegos de verano*, sin duda el primer producto de la categoría de producción nacional. El otro se llama *Detrás de la puerta verde*, es yanqui y ha sido mentado por muchos como una realización perdurable. Veremos que no es tan así. Filmada en 35 milímetros en plena década del 70, *Juegos...* permite apreciar a unas cuantas figuritas de nuestro medio

en plena faena chancha, mucho antes de ganar fama y dinero gracias a la televisión. Lo que se hace difícil es distinguir todo el tiempo a unos de otros, ya que la definición de la copia es desastrosa. En los pasajes de mayor nitidez se dejan ver Alberto Massini (posterior partenaire del gordo Porcel), Virginia Faiad (hermana de Zulma), Linda Péretz (cónyuge actual de Carlitos Rottenberg, el *producer* de Chiquita Legrand) y Alberto Morán. En fin.

Se trata de un grupo de jóvenes que, de escapada en una casona del Tigre, dan rienda suelta a los bajos instintos. La textura de las imágenes remeda los films de Sandro y Palito que pone en el aire la tele algunas tardes de sábado. Claro que hay chupadas y coitos también.

Los hallazgos de la cinta no tocan la vena sexual pero sí la humorística: hay dos o tres “escenas de culto” para reír. En una aparecen Linda Péretz y Massini, muy cariñosos los dos, al lado de una conejera. Un par de conejos, citados por Linda, fornican en off: “Nunca los había visto hacer el amor”, dice mientras se va contagiando ese furor. “¿No les molestará?” “No creo”, repone Massini lanzándose sobre la fémina. En pleno trance amoroso, la Péretz disipa su calentura tomándose de un roedor.

Detrás de la puerta verde acusa recibo de la época en que se filmó. Estrenada en los cines yanquis en el año 73, se distingue del aluvión de pornografía videística posterior de un modo no muy feliz.

Cierto es que hay exteriores, despliegue de escenografía y una puesta en escena que no son frecuentes en las inescrupulosas piezas actuales. Toda la producción, sin embargo, se endereza tras un planteo confuso, setentista en el peor sentido, que ha sido seguramente el motor de tanto rumor posterior. Marilyn Chambers (muy zarandeada en este tipo de roles después) encarna a una muy bella rubia, rapta por unos maniáticos que la fuerzan a participar de sus ritos en una suerte de templo de perdición. Este sucucho estrambótico es escenario de un preámbulo aburridísimo, que remite a ese producto incalificable que se llamó *La lección de anatomía* y deambuló 20 años por nuestra cartelera teatral. Hay muchos trajes stretch, mimos estilo Marcel Marceau, desenfoques “artísticos” y unas cuantas erecciones en poses sacrificadas.

Algo se puede elogiar, y es un apasionado beso francés prodigado por Chambers. Es un trámite lento y enamorado (pionero en el arte que fatigó después *Little Girls*), fundido con las vistas nocturnas de una ciudad imponente, al ritmo de unos evocativos rasgueos *folk*. Acto seguido, contrapuntea un muy poético cunnilingus, que infortunadamente no fue fundido con la fellatio anterior. Lo mejor, quizás, es una larga secuencia de acto sexual en off: ella y él se aman en primer plano, morosamente, con el solo sonido de sus alientos y el eco leve de la procesión inferior. ■



Gombrowicz
G.Rocha
Zaffaroni
A.Camus
T.Abraham
C.Ferrer

REVISTA DEL ENSAYO NEGRO

ABURRIMIENTO
Y LIBERACION
O DEUS E O DIABO
EL HOMBRE
REBELDE
CONTRA EL ROCK

4

Tirando manteca al techo

por Gustavo J. Castagna

Es verdad, la mayoría de las películas pornos son iguales, cuentan lo mismo y muestran aquello que el interesado espera que suceda. El sexo. Sin erotismo, inmediato, sin escenas de transición, sexo duro, primeros planos, eyaculaciones. La estética pornográfica — existe y punto — nos señala que una secuencia termina con un orgasmo simulado o no y con una eyaculación nunca a destiempo y, por supuesto, que la siguiente acabará de manera similar y en la última ocurrirá lo ya sabido por las reglas. También, que a los diez minutos de película los actores (¿personajes?) dejarán de memorizar los textos mínimos que requiere el género y ya estarán respetando cada uno de los pasos que señala la obviedad, la reiteración y el desgano. Sexo en pareja, sexo grupal, sexo con aparatos (*dildos* sería el término adecuado), sexo oral, anal-sex, un rato de sexo entre mujeres — siempre hay una escena entre lesbianas en el porno —, vuelta al sexo en pareja, al sexo oral, al sexo grupal y punto. Eso es un film porno. La cámara está ahí, tomando en primeros planos los cuerpos y en primerísimos planos los genitales. El porno es la antítesis de la ilusión a descifrar, todo está ahí para que espiemos desde el ojo de la cerradura. ¿Cómo saber si los actores fingen? Imposible. Bueno, ahí va la confesión. Durante año y medio gané buena plata trabajando como jefe de prensa de una editora dedicada a lanzar videos “condicionados”. Conocimiento de causa, bah. Más de cien películas de origen norteamericano de los últimos tres años que, pasado el tiempo, se confunden entre títulos, culos, tetas y vaginas. Más de cien títulos vistos que resumen un mercado que exhibe 400 películas por año. Un cine de la acumulación en lo numérico y en lo formal. Con estrellas femeninas, revistas especializadas, festivales internacionales y directores reconocidos. ¿Un cine de autor? ¡Ja! Un cine amoral, destinado en un principio a la excitación y al posterior hastío. Algunas informaciones para este boletín.

Mujeres: Imposible encontrar rollos, caras desagradables y minas posibles en una película porno. Jamie Summers, Barbara Dare, Tori Welles, Tracy Lords, Ginger Lynn, Christy Canyon o cualquier otra parecen salidas de *Play Boy*. Cuerpos perfectos, caras hermosas, insinuantes, lejanas, inaccesibles. Con estas mujeres el cine porno actual apunta al más allá, al deseo imposible. Lejos quedó el recuerdo de Linda Lovelace, su rostro pálido, sus tetas caídas y sus interminables fellatios en *Garganta profunda*. Hoy el porno presenta sus estrellas desde sus carátulas sugestivas, propiciando la invitación a la fiesta. Actrices que viven en Beverly Hills y refugiadas en mansiones, algunas con sus parejas y en la confortabilidad del dinero



ganado por su trabajo. Una tarea que no pasa de los diez años por poner el cuerpo con demasiada asiduidad. Algunas, retiradas como Tracy Lords (la estrellita precoz), que filmara su primera película a los 14 años y hace poco se la viera en *Cry Baby* de John Waters. Otras, como Tori Welles, llegando a directoras después de tres películas por año. Has recorrido un largo camino, Tori. Figuras de recambio siempre preparadas por las productoras, rostros bellos y cuerpos de gimnasio y horas de entrenamiento para deleite de los admiradores. Eso es el porno hoy: una industria que produce películas y estrellas como una picadora de carne. Carne de primera.

Gustos. Largas charlas con mis ex jefes para vender mejor el producto. Preferencias, placeres ocultos y desconocidos de los destinatarios, encuestas y gacetillas para ofrecer algo distinto, distinguido, diferente de la película anterior. Vemos mucho cine porno. De eso no hay duda. Y nos gustan los culos. El anal-sex desvive al consumidor de videos “condicionados”. La serie *Anal Intruder*, hasta ahora, llega

a la parte quince. El sexo anal inquieta, preocupa y emociona al videófilo voyeur. También los films con lesbianas. En *Donde no hay muchachos I y II*, Jamie Summers y Barbara Dare volaron

la cabeza de más de uno. Además, están las películas con abundancia de escenas de masturbación con los *dildos* ya citados (siempre están ahí, en cualquier cajón), de todos los tamaños, formas y gustos. Cuanto más profunda la escena, mejor. Y están las llamadas "variantes", el mercado menor, el rincón escondido de la pornografía. Películas con homosexuales, gordos y gordas y sadomasoquismo, que también tienen sus adherentes incondicionales. Tuve oportunidad de asustarme con *Fatliners*, un video protagonizado por una tal Teightaylor, una masa de 250 kilos deseosa de que se la cojan de una vez. Una isla de carne arrojada en la cama esperando su merecido y aguardando que alguien se sacrifique por ella. Hasta que un cerdo peludo (Ron Jeremy) decide inmolarse, mira a cámara y confiesa su temor a perderla. Después viene el anal-sex y la gorda grita de placer. 2000 copias vendió *Fatliners* en dos meses, ¿qué tal? Tuve ocasión de sorprenderme con *En la cima*, un video gay con actores-contorsionistas que se satisfacen con autofellatios. Decisión extraña pero el porno lo puede mostrar. Combinaciones entre negros y blancas o entre blancos y negras que también tienen sus seguidores. Sexo interracial, le dicen los entendidos. Invasión oriental con algunas japonesas para comprobar aquello que nos decían de chicos: nada nuevo hay bajo el Sol Naciente.

Directo al grano. En la pornografía no hay besos, no existen la impaciencia y los climas previos a la relación sexual ni tampoco las bombachas y los slips. La seducción se reemplaza por el choque de labios y lenguas y por la urgencia en bajarse los pantalones. No es que los actores del porno estén calientes, están programados por la estructura rígida del género. Todo está calculado en una película pornográfica. Los decorados son escasos, los exteriores casi no existen, la música se parece en todas las películas (tilín, tilín) y la palabra más escuchada, obviamente, es *fuck* y sus numerosas derivaciones y agregados. Por lo general, cuatro o cinco días de filmación son suficientes para las "historias" escritas la noche previa. Cuando ocurre lo contrario, el porno de los últimos años cae en la parodia. Títulos como *Edward Penishands*, *Batimocosas*, *Cyrano* y *Dr. Jekyll & Miss Hyde*, copian el modelo conocido y lo trasladan a la inversión berreta del género. Es fácil imaginar qué tiene en la nariz el *Cyrano* porno y por qué Edward eyacula tres veces sin cansarse demasiado. Escasas ideas del género que ya derivan en el modelo de una película estándar (como los representantes de la industria suelen llamar a lo no pornográfico). Algo está pasando.

Un cine excesivo. Un productor de comedias slapstick declaró que a mayor número de patadas en el trasero, porrazos y caídas en una película, más risas y carcajadas provocaba en el espectador. En el cine porno ocurre lo contrario: el exceso conduce a la abulia, al momento ya visto, a la repetición por fórmula. Mientras más polvos se muestran más alejado está el placer. La pornografía tendrá sus defensores incondicionales pero, con el paso del tiempo, la tecla del flash-forward arremete sin asco. Un último consejo de un ex jefe de prensa: jamás sueñe con la mujer de una película porno. Disfrute de la que tiene al lado y si no la tiene, salga rápido a buscarla. ■



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



Pasen y vean

por Marcelo Briano

Lo que se ve. Un tipo elegante, con teléfono celular y al que sólo le falta brillar, un muchacho de lentes enormes con un grueso volumen de Lacan bajo el brazo, un hombre más empeñado en ser mujer que en respirar, una pareja que aparenta no haber conseguido entrada en el teatro, otra que parece haber venido de Ciudad Oculta, longevos señores que tardan media hora en subir a la sala, pibes que cumplieron los 18 ayer, abogados, policías, conscriptos y médicos son los habituales clientes de un cine para adultos, pero me temo que también lo sean de un cine "normal". Así es, todo el mito creador de las más zafadas fantasías y de las más sugestivas miradas de parte de quien se entera de que soy boleterero en un cine para adultos es algo romántico y generador de ideas a pobres cerebros (Dios nos libre de las notas "de color" sobre cines para adultos de los suplementos dominicales de los diarios), pero tiene poco fundamento. Con esto no pretendo negar que, a veces, se debe atender a personajes cuando menos descolocados, pero tampoco creo ser el único boleterero (y hablo de cine en general) al cual le toca venderle la entrada a alguien que parece haber salido de las películas "de planetas" que le gustan a Flavia de la Fuente. Quiero decir, lo más raro que se puede observar en los espectadores de un CPA no es, precisamente, su apariencia.

Lo gracioso. Si se trata de hablar de aquellos clientes que, en ocasiones, se las arreglan para alimentar el anecdotario y de paso no hacer tan rutinario nuestro trabajo, bastan estos dos ejemplos:

- 1) El Travis Bickle vernáculo. Creyó tener tanto encanto como para comprarle flores a una dama, traerla al cine del modo más gentil, sacar dos entradas, darle una buena propina al acomodador y sospechar que al primer fotograma la muchacha lo estaría abrazando, al segundo besando y después de la primera escena le estaría pidiendo que la lleve al albergue transitorio más cercano, cuando lo que en realidad le sucedió fue lo mismo que al personaje de De Niro pero con el agravante de haber recibido un ramazo en la cara y de haber perdido, intuyo que para siempre, a una mujer mucho más cercana a Mónica Villa que a Cybill Shepherd.
- 2) La tarde en que, por circunstancial ausencia del acomodador, tuve que acompañar al cliente a la sala y, al

escuchar su requerimiento de información sobre las películas programadas para la próxima semana, reconocí aquella voz que rezaba ante el micrófono, todas las mañanas, las oraciones de rigor que antecedían al comienzo de las clases en el colegio religioso donde cursé el secundario. Sí, lector, su percepción es buena, el tipo es un cura.

Lo extraño. Despreocupación por pagar 10 pesos la entrada. Parejas que terminan de formarse a la media cuadra (sobre todo de clientes de la sala de películas gay que funciona en este local). Multitudes cuando se proyectan películas de zoofilia, Cicciolina o sadomasoquismo. Estadías de media hora en el baño. Fotos (personales) de mujeres. Bragas. Revistas para hombres. El afán por saber si hay mucha gente en la sala gay. Salas que, al final del día, quedan alfombradas con preservativos y pañuelos que podrían quebrarse de un pisotón.

Lo que es. Estas cosas, estas situaciones que acabo de enumerar, tienen una relación directa con la gente que describí al comienzo de esta nota. Entonces, como ingenuamente creemos en la apariencia, lo que está detrás, lo que no se ve es lo verdaderamente revelador. Cómo y por qué estas personas (muchos clientes diarios) se despegan de su identidad para transformar las salas en grandes basureros o para reclamar al boleterero que la sala está "aburrida", forma parte del misterio que comienza detrás de las cortinas de entrada a las salas y que yo no puedo revelar porque tengo acceso solamente a una parte de la historia, y que es la más superficial. Es decir, yo vendo los tickets pero al baile nunca entré.

The End. Cuando supo que de las cosas escandalosas que seguramente pasaban en un CPA yo, nada menos que el boleterero, no era espectador "de lujo", el amigo Quintín me confió la redacción de esta nota no sin antes sentenciar que saldría "una cosa un poco fría". No le faltó razón. Pero no sé más nada. Y estoy seguro de que quien no sea espectador de un CPA, poca cosa pueda agregar. Que queda entonces como simpática paradoja, y como única cosa rescatable por cierto, el hecho de haber logrado una fría nota refiriéndose a un lugar en el que, por motivos lamentablemente no revelados aquí, siempre hace calor. ■

LA LUZ DEL CINE

APRENDER A MIRAR DETRAS DE LO QUE SE VE

- Lenguaje cinematográfico
- Mitos, ritos y símbolos
- Estructuras narrativas
- Funciones de los personajes
- Puesta en escena
- Imagen y sonido

• Arquetipos

SEMINARIOS DE INVESTIGACION Y REFLEXION

802-8207

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

FM La Calle
88.1 MHz Bahía Blanca

¡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*
Colaboran: *Juan Carlos Valerio y Eduardo Graillat*

También estamos todos los **jueves a las 20**
por el **Canal 33 de Multicanal**

Nos acompañan: *Transeuropa Video / Transmundo Home Video*
Tauro Video / El Toboso-Restaurante / Shopping Liniers
Cinetécnica Video Profesional / Video Business / Video Coleccion /
Secretaría de Programación para prevención de la drogadicción y lucha
contra el narcotráfico / Pinar Video Home

ASOCIADOS en medios de comunicación
Ayacucho 467 - 6º P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. 952-8255

Videoc cuadernos

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

Una publicación de Nueva Librería.

En venta en la redacción de *El Amante*

LA LEY DE LA CALLE

Es escuchar **Después de hora**

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

Viernes 22 hs. • Alfa 106.9

Videos
C y M
LABREA 1239
84 84 88

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

Lunes a viernes de 11 a 12 hs.

RADIO CULTURA FM 97,9 MHz

ESCVLPIENDO MILAGROS

REVISTA DE MUSICA

2

ROBERT FRIPP

Pixies - Legendary pink Dots - Roxy Music
John Coltrane - George Crumb - Julian Cope

David Mamet - Neil Jordan

Arrested Development - Butthole Surfers

• 4 cursos para pensar el cine •

- El cine y la mirada
- Introducción a una historia crítica del cine

por **Eduardo A. Russo**

- Historia estética del cine argentino
- Taller de crítica cinematográfica

por **Gustavo J. Castagna**

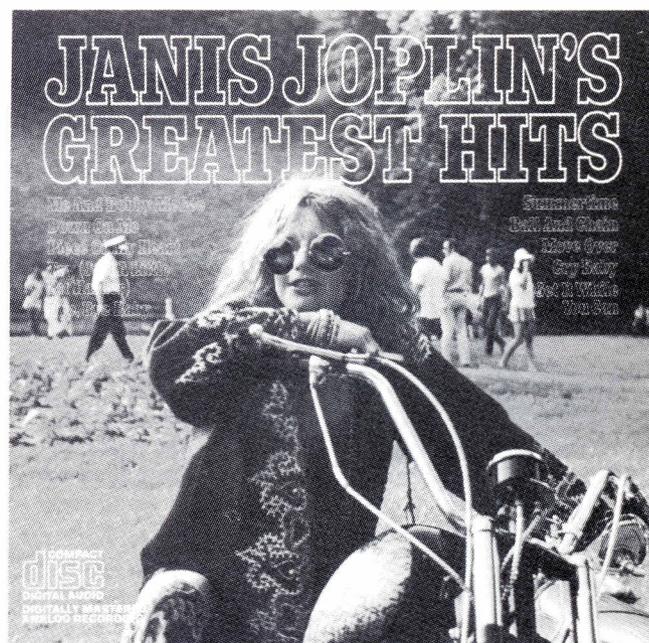
organiza EIKON • solicitar entrevista al 961 4617

El sonido de la bestia

por Gustavo J. Castagna

Janis transpirada, Janis descalza, Janis cantando, Janis gritando, Janis llorando, Janis alegre, Janis dejando la vida. Por ahí viene el documental de Alk y Findlay: la captación de un volcán humano pleno de ademanes, gestos y patadas que superó la frontera de la música y quedó incorporado al recuerdo con su presencia y su voz. Pero como se trata de un trabajo de montaje y recopilación de actuaciones y reportajes, la elección parte de los mismos directores. *Janis*, el doc, recorre presentaciones en San Francisco, Londres, Toronto y Frankfurt y las inmolationes físicas en los míticos festivales de Monterrey y Woodstock. La cámara invade el cuerpo desaliñado de Janis y no la abandona un minuto, propone los primeros planos con la intención de desentrañar el mito y descubre, una y otra vez, la felicidad y el ardor de la diosa blanca del blues. Marcas típicas del cine de los 70 y visibles desprolijidades formales que, más allá de los impedimentos técnicos, expresan la incapacidad de la cámara por seguir a la bestia en escena.

Aun así, *Janis* está mejor filmada que *Woodstock* y *Monterrey Pop*, especialmente en la participación de Janis en un estudio de televisión cantando "Move Over" en una versión similar al original del vinilo y en el final, con "Piece of Heart", compartiendo el tema con quien quisiera estar junto a ella. Este momento es casi el único donde la presencia del público adquiere importancia junto al deterioro físico de Janis. El eterno ofrecimiento a la gente de Janis, quien una y otra vez vuelve a resurgir sacando fuerzas desde donde nadie sabía. Como decía Quintín en el N° 2, *The Last Waltz* de Scorsese registraba el velorio del rock, con el desfile de los mejores y la despedida de The Band. *Janis* está realizada a poco más de un año de la muerte, es decir, propone la resurrección inmediata desde la tumba, como si se hubiese detenido ese momento de la historia. En oposición, revisar hoy *Woodstock* y *Monterrey Pop* obliga a instalarse en la nostalgia de la época, en la documentación de los 70 y en el furor social, por supuesto, siempre acompañado por los solistas y grupos de los documentales. Son ejemplos de una transición histórica hacia la nada, que a pesar de los comentarios de la misma Janis Joplin en la película, quedaron en las intenciones de una generación. Por eso, *Janis* puede verse desde hoy descartando la perfección auditiva y desde la emoción que en estos días no aparece en la mayoría de los grupos. Muy lejos estaba Janis de creer que hoy el sudor estaría controlado en el escenario y que algunos tangos atroces y conservadores ocuparían su lugar. El trabajo de Alk y Findlay sirve, entre otras cosas, para demostrar que en aquellos años cuando alguien subía a cantar se mataba y dejaba la vida. La cara sorprendida de la gorda de The Mamas and The Papas reitera la sorpresa y admiración por la reina. Sin embargo, el documental tiene algunos costados oscuros. Alk y Findlay autorizan una biografía "blanca" y sin riesgo, como si relataran la vida de la mejor alumna de un colegio primario. Salvo cuando a Janis le preguntan sobre su ciudad natal, Port Arthur, la mayoría de los reportajes no tienen



credibilidad, como si se observara a una adolescente rebelde pero incorporada al sistema y se estuviera ante una yuppie de anticipación, despeinada, con el auto rosa con mariposas y flores y con ropas de brillantes colores. No es una crítica al documental, pero sí molesta cierta confusión al intuir que bastantes cosas quedaron afuera que no se desarrollan ni se comentan, aun superficialmente, debido al punto de vista desmenuzado por los directores. Aun el discreto acercamiento de *La rosa* de Mark Rydell profundizaba más en la reventada vida de Janis. Aun con las limitaciones del director, compensadas por Bette Midler en el papel de su vida. En ese sentido, *Janis* revierte el concepto anterior: la cercanía de la muerte expone la edición de un material similar a las pasteurizadas propuestas literarias y cinematográficas (véase el video *Sinatra*, por ejemplo) de estos días, contempladas desde la vigilancia del interesado y sugeridas desde el respeto y la complacencia. Seguramente, Janis no era la mejor del colegio. Apostaría que si no era la peor le pegaba en el palo.

Pero queda la música y los 15 temas que se disfrutaron, sin sumar las varias versiones de "Cry Baby" y "Ball and Chain". Permanecen las corridas y los bailes desafortunados de Janis en escena. Resulta imborrable el solo de guitarra en "Try-Just a Little Bit Harder", acompañado por su mirada que estaba ahí pero también estaba en otro lado. Y el tiempo nuevamente se detiene en las fotos fijas con los créditos finales mientras se escucha "Bobby Mc Gee" y la sonrisa de felicidad de Janis vuelve a transmitirse por encima de modas, música de ocasión, tiempos modernos y revivals sin vida con impecable sonorización. El sonido de la bestia, y esto es lo que vale, sobrevive al paso del tiempo. ■

Janis. EE.UU., 1975. **Dirección:** Howard Alk y Seaton Findlay. **Producción:** F. R. Crowley. **Fotografía:** J. Desmond, N. Proferes, A. Maysles, R. Leacock y D. A. Pennebaker. **Edición:** H. Alk y S. Findlay. **Duración:** 96 minutos. **Emitirá TNT el martes 20 de julio a las 7 horas.**

Play Epistrophy for Me

por Horacio Bernades

—¿Quién empieza, Thelonious? ¿Vos o la banda?

—Eh... La banda.

—...

—Es decir... Yo toco la introducción, después hacemos dos o tres compases a dúo con el saxo, y recién después entra la banda.

—No va a funcionar, Thelonious. Harían falta más trompetas para eso.

—Eh... Bueno... Elijan un lugar que les parezca apropiado, y ahí soplen.

(“Sacando” un tema durante un ensayo, horas antes de una importante presentación.)

El hombre blanco lee en el grueso volumen, presumiblemente un diccionario o enciclopedia: “Monk, Thelonious Sphere. Nacido en 1917. Luego hay un guión”, y sonríe mirando al hombre negro que, arrellanado en un sillón, lo escucha, entre divertido y abstraído. “Pianista y compositor de jazz norteamericano —sigue leyendo, y apunta—: creo que sos famoso, Thelonious”. “¿Eso es lo que significa?”, farfulla el otro desde la lejanía. “Sí. Aquí sólo mencionan a papas y presidentes”. “¿Cuándo sos famoso te incluyen ahí?” “Así es.” “Entonces soy famoso —parece salir de su ensimismamiento el hombre negro—. ¿No es una maravilla?”

Producida por Clint Eastwood para su compañía, la Malpaso, y presentada en 1988, casi simultáneamente al estreno de *Bird*, *Thelonious Monk: Straight No Chaser* constituye, junto a aquélla, el otro gran homenaje al jazz (y, al mismo tiempo, al jazz como emblema de un tiempo de pérdida gloria) del hombre de cine cuya filmografía se abre ya con un título que cita a Erroll Garner: *Play Misty for Me*. Dirigida por una desconocida Charlotte Zwerin, la mano de Eastwood puede adivinarse detrás del sobrio clasicismo de un documental que intercala entrevistas a quienes conocieron a Monk con el material filmado por un extraordinario documentalista, Christian Blackwood, capaz de seguir al músico adonde vaya: giras, aeropuertos, vuelos, caminatas, hoteles, clubes de jazz y estudios de grabación. El cine, cuando es verdadero, es siempre una ventana abierta a otras voces y otros ámbitos, y *Thelonious Monk: Straight No Chaser* no es la excepción.

Be-bop a-luh-lah. *Straight No Chaser* hace foco en Thelonious a partir del momento en que comienza a ser Thelonious: un pianista “raro”, con fama de excéntrico, que a principios de los 40 se trenza en las largas, desconcertantes *jam-sessions* o “zapadas” que noche a noche tienen lugar, como un rito oscuro, marginal y todavía sin nombre, en Minton’s Playhouse, el antro neoyorquino de la calle 52. Allí, unos tipos como de otro planeta encienden las primeras chispas de un incendio que más tarde se llamará be-bop. Entre el humo y la espesa neblina, por detrás de las risas y el entrechocarse de las copas, es posible divisar a unos morochones que soplan y soplan como locos. Los habitués conocen sus nombres. Se llaman Parker, Gillespie, Charlie Christian, Kenny Clarke, y el que está siempre al piano, un tipo introvertido, como ausente, que dicen se llama Monk. ¿Cómo dice? Monk, como

monje. El jazz siempre tuvo su realeza: un Rey llamado Satchmo, el duque Ellington, un conde, Basie. Incluso una autoridad democrática, *the Pres*, el “Presi” tácitamente elegido por sus colegas, ese saxofonista de sonido de terciopelo y solos largos y hondos, Lester Young. Allí, en esa cueva, está naciendo el poder detrás del trono, el que se esconde tras la capucha de sus escalas anguladas y disonantes, el que se enclaustra entre las cuatro paredes de sus solos-como-para-sí-mismo, el monje de clausura del jazz. Monk. Y será Coleman Hawkins, el “padre” del saxo tenor, “El poroto” para las amigas, quien lo rescate de la relativa oscuridad de Minton’s (“Thelonious era una figura *under*”, señala Harry Colomby, su *personal manager*) para integrar a su banda esas armonías “extrañas, chinas, egipcias o algo así, cualquier cosa menos jazz” (Satchmo dixit). Un pianista *moderno*, como le gustaba que lo consideraran.

Fea belleza. “Ugly Beauty” se llama un tema de Monk. Fea belleza la de esas melodías originalmente dulces que la jerga jazzera llama *standards*, temas “de repertorio” que el hombre parece empeñado en despanzurrar como si fuera un *serial killer*, el abuelito lírico de Henry ensayando una cirugía radical por disonancia. Opera desde la punta de sus dedos finos, delicados y derechos como cañamos. La versión solista de “Just a Gigoló” incluida en el documental es buen ejemplo de esa muerte y transfiguración de una melodía que fue.

Thelonious transpira, sentado al piano, un calor que no se ve, apenas se presiente. Transpira lentos chorros entrecortados de notas densas y húmedas. Fea belleza, transpirar elegantísimos trajes de seda cortados a medida. Cortados a medida de sí mismo y de nadie más, esos solos divididos a destiempo, esos arreglos que comprometen a sus acompañantes. También transpiraba su manager, preocupadísimo y nervioso antes de la primera presentación en TV, sabiendo que la cosa iba en vivo y que su pupilo era un personaje impredecible, difícil de hacer calzar en ese formato cuadrado, en esos tiempos rígidamente cronometrados de la tele. “Pero por qué me preocupaba tanto, si al fin y al cabo era él el que estaría allí. No cualquiera: Thelonious.” El manager como primer *fan* de su representado: cómo ha cambiado el negocio de la música en estos años. Como el del cine, más o menos. En el estudio de TV, vemos a Monk haciendo lo suyo ante un invitado-sorpresa. Es el mismísimo Basie, que lo escucha con una sonrisa feliz. Podría pensarse que se trata de un encuentro único, impensado: el *swing* en persona dándole la bienvenida a su sucesor, mister *bop*. Se trata en verdad de un espectacular des-encuentro. Oigan a Monk: “Basie me observaba todo el tiempo, y eso me molestó. La próxima vez, cuando él toque, seré yo quien observe”. Oh divina rivalidad, echa sobre nosotros tu manto, pobres mortales.

Trinkle tinkle. ¿Excéntrico Thelonious? Si la cabeza de nuestro Leonardo Favio es algo así como el soporte que

sostiene un incesante desfile de pañuelos floridos (¿quizá como forma de contener tanto bullicio de geniales ideas?), Thelonious parece haber sido el cliente favorito del Sombrero loco. Una innúmera gama de gorritos de todo tipo, sombreritos *alla* Billy Wilder, tocados cardenalicios, viseras para prevenir vaya a saber qué soles nocturnos, feces de jeque, y hasta turbantes miliunanochescos y labrados *kippá* como para un *barmitzva* de lujo, aparecen depositados sobre la testa theloniana, tal vez todos parte de un hábito que sí hace al Monje. El hábito se completa con los ya señalados, sedosos ambos de *dandy*, zapatos de gamuza no-azul —Elvis era de otra tribu—, y para rematar el conjunto es indispensable contar con una amplia colección de anteojitos ora redondos ora cuadrados, para sol o no (y dale con el sol; ¿qué otro sol habrá padecido Thelonious que no fuera el de los focos de los clubes?), la mayoría de ellos provistos de unas preciosas patillas que parecen de hueso, o quizá de colmillo de elefante, ya que estamos en tren de extravagancias.

Según se recuerda en algún momento desde el *off* de *Straight No Chaser*, en los 50 los “polis” yanquis se entretenían persiguiendo músicos de jazz (hay que recordar que aún no existían los roqueros, ni Jim Morrison, que sólo más tarde pasarían a ser el plato favorito de la dieta policial). Monk no fue la excepción: 90 días a la sombra por posesión de drogas que en realidad —según su representante, al menos— no poseía él sino su amigo, el reventadísimo y genial pianista Bud Powell (quien habría sido, por otra parte, uno de los modelos que inspiraron el personaje de Dexter Gordon en *Round Midnight* de Bertrand Tavernier. Ya que estoy, aprovecho el paréntesis para desagrar a este film maravilloso y jazzero a más no poder, injustamente desvalorizado por algunos compañeros de redacción. A no asustarse, ortodoxos de la sintaxis, que ya cierro el paréntesis).

El planeta Monk. Algunos jazzófilos amigos confirman la versión del representante con respecto a la inmaculada abstinencia de Monk. Habrá que atribuir a la acción de la Madre Naturaleza, entonces —o a la rareza propia de todo genio—, que el hombre parezca siempre colgado de una nube, que se lo oiga definitivamente incapaz de pronunciar una sola consonante, expresándose en un inarticulado, arrastrado, farfuleo —curiosamente idéntico al de Dexter Gordon en la citada *Round Midnight*— o que algunos de sus pasatiempos favoritos pasen por bailotear extrañamente en lugares públicos, o dar infinitos giros en trompo, como un chamán morocho o un chico cachador. “Lo hago siempre que puedo —pregona Monk las ventajas de dar vueltas en círculo—. Es un gusto que me doy. A cualquier otro, por una cosa así, lo meterían en una camisa de fuerza.”

Girar en círculos sobre sí mismo: según confiesa su representante, cada tanto Thelonious entraba en períodos en los que su ánimo se volvía hosco e impenetrable, “como si estuviera en otro planeta”. En más de un momento del film

es posible encontrarse con esa mirada ausente, esos bruscos silencios, esa aparente disociación de cuanto lo rodea, como si quisiera recordarnos que en la base del jazz están siempre los *blues*. Recuerda su hijo, Thelonious Jr.: “Como era un tipo tan introvertido, no reaccionaba en el momento ante las cosas que le hacían daño. Pero todo eso se iba acumulando, hasta que entraba en hondos pozos depresivos de los que no había cómo sacarlo. Pasaba de estallidos de euforia a profundos bajones. En esos momentos la gente que estaba cerca le huía. Era algo muy duro para los que lo queríamos. ¿Sabés lo que es mirar a tu propio padre a los ojos, y darte cuenta de que el tipo ni siquiera te reconoce? Al final tuvimos que hospitalizarlo, a mediados de los años 60”.

Crepúsculo con Nellie. Monk, Parker, Bud Powell, el propio Lester Young, el trompetista Chet Baker, ni qué hablar de la sublime Billie Holiday, que tuvo, la pobre, una vida de mierda, y que de esa vida hizo pura luz, pura belleza. La desgracia, el sufrimiento, la tortura interior persiguieron a varios de los más grandes músicos de jazz. Tal vez por negros, quizá por *bluesmen*, seguramente porque tuvieron el coraje de ir hasta el fondo. Así como Parker tuvo a Chan para sostenerse (como bien lo muestra *Bird*, film que también aprovecho para exaltar, en contra de la opinión de otros de mis compañeros. Diane Venora es una Chan imborrable. Benditos sean los paréntesis de esa nota, que me permiten hacer montones de acotaciones, como en un solo de be-bop), Monk tuvo a Nellie, de la que Thelonious Jr. nos transmite la que parece haber sido su canción de batalla: “Nuestra responsabilidad es cuidar de él”. Y vaya si lo cuidaba: en una escena vemos cómo lo viste, como a un chico, en una habitación de hotel, antes de una presentación (¿cómo carajo hacía el camarógrafo Christian Blackwood para estar *justo ahí*, en ese preciso instante?); en otra escena Thelonious come despreocupadamente una hogaza de pan en el hall de un aeropuerto, mientras Nellie cuenta la guita que les queda (el increíble Blackwood sale de Monk, va en travelling hasta Nellie, y vuelve después a Monk, en un plano-secuencia circular por el que Brian De Palma sería capaz de vender su alma al diablo). “Crepúsculo con Nellie” se llama uno de los temas más renombrados de Monk. ¿Hace falta decir que es también uno de los más bellos?

En algún momento a fines de los años 70, cuando se hallaba en plena forma artística, Thelonious decidió renunciar a la música, sin motivo aparente. Al fin y al cabo, nunca nadie —con la posible excepción de Nellie— pudo penetrar el secreto de quien compuso un tema llamado “Misterioso”. Tras sufrir una hemorragia cerebral, Thelonious Sphere Monk, que había nacido un 10 de octubre de 1917, falleció el 17 de febrero de 1982. Lo sobreviven su música y su misterio. ■

Thelonious Monk: Straight No Chaser. EE.UU., 1988. **Dirección:** Charlotte Zwerin, incluyendo material filmado por Christian Blackwood. **Producción:** Clint Eastwood para Malpas Co. Distribuida por Warner Bros.

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, JC, 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 Uruguaya, Archivos de Filmoteca, Videolínea, Newline Report, Millimeter.

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

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

CRÓNICAS CATÓDICAS

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

Sedução: Sandra Kogut en Bs. As.

por Jorge La Ferla

Crónicas de Valdez. Ir todos los mediodías hasta Harlem desde su oficina en las Twin Towers por esa morena infernal que había conocido en el rodaje de Do the Right Thing era una rutina muy placentera. Nunca iba a imaginar que después, el escándalo iba a ser tan grande, que el otro iba a plagiar detalles para el argumento de Jungle Fever. Uno de esos mediodías me detuve en Times Square al ver una mujer con un equipo de video que hacía pasar a los transeúntes a una cabina donde se les daba 30 segundos para hacer lo que desearan frente a una cámara. Una vez frente a la Sony tuve que hacer un esfuerzo para llorar frente a cámara pero resultó, pues fue fácil trabar conversación con la rubia de rasgos mestizos que parecía dirigir todo. Así fue como en la Primavera de 1991 conocí y me aficioné a Sandra Kogut cuando estaba en plena grabación de lo que se iba a constituir en uno de los videos más controvertidos e importantes de los años 90: Parabolic People. R. K. V.

El mes pasado estuvo en Bs. As. Sandra Kogut, carioca de 27 años, con

varios records en su haber: ser una de las videastas más precoces y talentosas del Brasil, tener un CLIO ganado con su clip *Juliette*, haber sido elegida para realizar el gran proyecto fundacional del Centro Internacional de Video de Montbéliard, Francia. Además recibió en el año 92 un financiamiento del gobierno francés para desarrollar un proyecto sobre interactividad entre el video y la computadora. Este año también fue la ganadora del premio de la Fundación Rockefeller para la realización de un cortometraje en 35 mm. Actualmente está a cargo de Globo Graph, que forma parte de la megaemisora brasileña donde se producen y realizan las publicidades y presentaciones de uno de los canales más grandes del mundo. Sandra Kogut había estado presente en 1990 en Buenos Aires junto a Pierre Bongiovanni, director del C.I.C.V. (Centro Internacional de Video de Creación de Montbéliard). En sus presentaciones en el I.C.I. (Instituto de Cooperación Iberoamericana) y en el Espacio Giesso se refirió al proyecto de lo que luego se convertiría en *Parabolic People*, continuación del proceso iniciado con su video: *Las videocabinas son cajas negras*, 9', 1990, que fue la primera experiencia de grabación de peatones en un box pequeño ubicado en la calle. Aquí ya no intermediaban preguntas sino que directamente el personaje-ciudadano estaba solo con el aparato de registro para hacer lo que deseara dentro de un límite de tiempo, menos de un minuto, en que se produce una esencia o síntesis expresiva de discursos, gestos, miradas y actitudes que, a pesar de aparecer como Talking Heads por su encuadre y mirada a cámara, son muy diferentes por la actitud y contexto de las representaciones del flujo televisivo. *Parabolic People*, 11 x 3', 1991, video producido por el C.I.C.V., amplía esta idea a un periplo por Dakar, Río de Janeiro, Moscú, Japón, Nueva York y París, del que resultarían más de un centenar de horas grabadas de seres mirando a cámara en primer plano con un fondo neutro haciendo y diciendo todo tipo de cosas. A partir de este material de base es que empieza realmente el concierto de la Kogut, diseñando el armado de la estructura final del video en base a una extrema fragmentación y manipulación de las imágenes y sonidos obtenidos. A nivel operativo este trabajo era un desafío sólo si se

considera la capacidad mental de trabajar con 260 cassettes de video sobre una mesa, tomando mínimos fragmentos de imagen y sonidos del material original en la elaboración de una nueva estructura. Es decir, que se reelabora la continuidad lineal del registro de cámara del cual quedan enteros apenas segundos. También se puede hablar del cambio radical que se ha operado en el proceso de la postproducción en que se expande y subvierte el trabajo clásico de montaje-edición, ordenar tomas y darles una duración, pues con el recurso de la tecnología digital se inaugura una nueva forma de combinación múltiple dentro de los cortes, de las tomas o de los mismos encuadres a través de la superposición de imágenes. En esta puesta en escena en capas, las imágenes se incrustan en ellas mismas con control y autonomía de movimiento. Este collage dinámico revierte la noción de profundidad de campo y los parámetros analógicos de la relación figura-fondo del *chromakey televisivo*. Otra consecuencia fundamental es que como resultado de la utilización de estas nuevas técnicas digitales desaparece la noción de *master de edición*. Ya es posible volver a cualquier momento del material compaginado y seguir modificándolo sin necesidad de hacer copias y perder generaciones. Conceptualmente el original de edición nunca está terminado, siempre se puede volver a él. En el principio la Kogut concibe *Parabolic People* para ser editado en una isla de edición analógica y posteriormente decide transferir el diseño a la utilización del digital. Paradoja importante, pues es a partir de esta decisión que se produce una importante modificación en las posibilidades expresivas del trabajo, pero que en esencia es una ampliación de la concepción de sus videos anteriores recreando lo que antes hacía de manera más artesanal, pues en definitiva sigue explotando nuevas confluencias de imágenes y sonidos que deambulan autónomamente por el cuadro. *Parabolic* continúa una nueva línea de trabajo con el reportaje y el documental: uso del testimonio directo en la etapa de registro y procesamiento del material en la edición desde la operación de las máquinas hasta el nivel de realización conceptual, en que rompe con pretensiones pseudorrealistas o verosímiles (a través del uso del plano secuencia, la cámara al hombro, el

uso del sonido directo, entre otros procedimientos recurrentes del género).

Cuando se ve *Parabolic People* varias veces, va surgiendo la intensidad de un trabajo que en una primera visión puede aparecer como producto de la parafernalia aleatoria de las imágenes del flujo televisivo, que en estos momentos fluye extremizado en clips, copetes, viñetas y presentaciones no sólo de los programas sino como imagen de los mismos canales (ver MTV, CNN o el nuevo canal de noticias de cable Todo Noticias). Pero entre la fastuosidad de una edición cautivante, masajeadora de retinas, surge intensa la estructura más profunda que trata sobre una antropología del acto de ver, la relación mundo-TV, y las transfiguraciones del hombre frente a una cámara de video.

La Kogut compone, dirige, pero también toca la partitura, similar por ejemplo al caso del talento local Fabián Hofman, y este contacto directo con las máquinas le da una relación más intensa con la concepción final del trabajo. Esta ambivalencia está implicada en el recurso al ritmo frenético en toda su obra, difícil de concebir si no se conocen a fondo las posibilidades de las máquinas. Antonioni me confiaba en la Bienal de Venecia de 1980 de su frustración al hacer su primer largometraje (sic) en video, *El misterio de Oberwald*, Italia, 1980, pues no solamente no tenía control directo sobre el montaje del material sino que además éste era únicamente visible y "palpable" a través de los monitores de televisión.

Nao e video, nao e cinema, nao tem nome, e alguma coisa com som e imagen en movimento. Por ejemplo el proyecto que va a desarrollar con el financiamiento de la Fundación Rockefeller es indicativo del proceso de hibridación creativa en el que participa el laboratorio de Los Angeles. La Kogut no realiza únicamente esta mezcla de medios como trabajo alimenticio sino que es una extensión de su praxis como realizadora de video y cine experimental.

Sandra Kogut es importante como referencia porque demuestra sus habilidades creativas y profesionales en uno de los campos más competitivos y vampiros de la TV comercial mundial. En el control central de la nave espacial del Globo Graph, su trabajo no se limita a la realización de proyectos en video y en

imagen electrónica sino que realiza un diseño de imagen en movimiento y sonido a partir de diferentes ideas y proyectos, diseñados directamente en una pantalla interactiva de computadora que en un origen puede consistir en la realización de un bosquejo, un concept, un story board o un guión técnico, para pasar luego a la elaboración y registro que puede ser realizado en video digital, en 16 ó 35 mm. Además cuenta con un equipo de ingenieros y técnicos que diseñan software a pedido de los creativos para lograr efectos que no estén en la grilla de los sets de trabajo. De más está decir de la actitud nada ingenua ni filantrópica de la empresa al contratar a una realizadora proveniente del video independiente que demuestra gran creatividad y funcionalidad en relación con la realización de los proyectos establecidos por la empresa. Créase o no, lo insólito es que O Globo se involucra directamente en la obra independiente de la Kogut participando de su proyecto de corto en 35 mm, financiando por ejemplo los transferts de filmico a digital y viceversa, poniendo a disposición de la S. K. en sus horas ociosas una moviola digital. El elemento fundamental a tener en cuenta en esta experiencia es la hibridación total del paso entre el soporte filmico y el electrónico, videográfico o digital. Por otro lado, la empresa amplía las potencialidades de sus equipos dando facilidades a la Kogut para que pueda desarrollar proyectos propios. En definitiva el método Kogut es su permanente contacto y pasión perpetua por jugar y armar obras con cualquier tipo de cámara, S. 8, 16, 35 mm o en cualquier formato de video desde el Hi 8 y el S-VHS hasta el Betacam digital, llegando a combinarlos en un mismo trabajo. Ninguna tecnología es impedimento por más básicos que sean los "fierros" disponibles. Por el contrario, el aparato de registro o de edición que se tiene a mano es siempre la herramienta justa para construir un permanente discurso de concepción muy trabajada sobre representaciones con la imagen en movimiento fotoquímica, electrónica, videográfica y virtual. La Kogut es la pasión por la búsqueda de un decir a través de las posibilidades expresivas del medio electrónico y sobre todo por ese entusiasmo avasallador por buscar alternativas de expresión que desbordan la uniformidad y clasificación del audiovisual. ■

Video menú

El Plan explota de nuevo. La célula multimedia liderada por Ricardo Visentini y Marcelo de la Fuente presentan su nuevo producto 1.265, que es la recuperación artística de los ensayos que permitieron con pleno éxito en el país en 1951 "la liberación controlada de la energía atómica". Instalación, Video-Instalación y Video Performance (en el área video arte nuclear crea y participa la atómica Omara Barra) para dar forma a un simulacro de tal experiencia "con materiales convencionales y totalmente argentinos". Inauguración el 27 de julio de 1993, a las 19.30 hs. en el Casal de Catalunya, Chacabuco 863, y luego de lunes a sábados de 15 a 20 hs hasta el 17/8/93.

Gran Estreno Gran. El día 30 de julio a las 19 horas en el Instituto Goethe la SAVI, Sociedad Argentina de Videastas, va a exhibir en carácter de estrenos absolutos los siguientes videos: *Imágenes alteradas* de Sara Fried, *La caída de Tebas* de Flavio Nardini; *El pibe* de Pablo Rodríguez Jáuregui, *Alfredo Casero - Retrato* de Oscar Cuervo, *La mujer de mis sueños*, de Marcos Carnevale, *Pista de baile* de Jorge Rocca, *Voyeur* de Gustavo Lenarduzzi y *Luz como peces en el paisaje* de Javier de Silvio. El coordinador de todo esto es el eficiente Fabio Guzmán.

Video Espacios. Video Creación todos los domingos a las 19 horas en Cochabamba 370. El 25 de julio *Imagen virtual y video*, con una retrospectiva de los últimos trabajos de Diego Lascano, *Tut Ank Game On*, *Arde Gardel y Flight 101 to Mane Land*.

Concurso de video. Entre el 1° y el 30 de julio se reciben en la Subsecretaría de Medio Ambiente de la Municipalidad de General Pueyrredón (Mar del Plata) los videos que deseen participar en el Primer Concurso Nacional de Video sobre Medio Ambiente Eco-Visión 93. Se puede presentar cualquier trabajo realizado con posterioridad al 1/1/89. El jurado se expedirá a fines de agosto. Para mayor información, Hipólito Yrigoyen 1627 (7600). Mar del Plata, Fax (023) 48456.

Ultimas imágenes catódicas del milenio. El 1er. Certamen de Televisión y Video de las Provincias, *Imágenes de fin de un milenio*, tendrá lugar del 8 al 18 de julio en el Centro Cultural Recoleta. Con una convocatoria muy amplia de profesionales de todas las áreas de nuestra sagrada e hiperpresente Madre Eterna TV se realizarán debates, charlas y talleres, seminarios y una exposición. Organiza CICCUS, Av. Corrientes 1904/1910.

El Instituto de la Juventud de la Ciudad de Buenos Aires (INJUBA) y MUSIC 21 informan el lanzamiento de "CLIP 93", Primer Concurso de Videos Musicales Argentinos Realizados por Jóvenes.

Es para realizadores argentinos (nativos o por opción), extranjeros con dos años de residencia en el país, de hasta 30 años de edad (cumplidos hasta el 31 de octubre de 1993). Inscripción: Los postulantes podrán retirar el reglamento en la sede del INJUBA, Florida 165, p. 2, of. 200, Cap. Fed. (1333). Tel.: 343-1722, a partir del lunes 2 de agosto de 1993, de 9.30 a 16.00 hs. ■

El cine en pantuflas

por Jorge García

El reloj (*The Clock*), 1945, dirigida por Vincente Minnelli, con Judy Garland y Robert Walker.

El talento de Minnelli le otorga una inusual profundidad a la sencilla historia de un soldado que regresa por dos días a Nueva York y se enamora de una oficinista. Sus entrañables personajes, la capacidad de observación para enriquecer cada detalle y el delicado tratamiento, convierten a la película en una auténtica gema filmada en riguroso blanco y negro, justamente por Minnelli, uno de los maestros en el uso del color. Imperdible.
TNT 27/7, 12 hs.; 28/7, 3 hs.

Cuando huye el día (*Smultronstallet*), 1957, dirigida por Ingmar Bergman, con Victor Sjöström y Bibi Andersson.

Auténtica cima en la obra bergmaniana, con su compleja estructura *Cuando huye el día* se constituye en uno de los grandes films de los 50. Afortunadamente alejada de todo trascendentalismo teológico y sin la sobrecarga psicoanalítica que abruma algunas de sus últimas obras, la película es una profunda reflexión sobre la relación familiar, la vejez y el sentido de la vida con una intensidad emocional no siempre presente en la carrera del autor.
VCC 24 22/7, 19, 21 y 23 hs.

El gato (*Le Chat*), 1971, dirigida por Pierre Granier-Deferre, con Jean Gabin y Simone Signoret.

El artesano Granier-Deferre es un especialista en adaptaciones de la obra de Simenon. En *El gato*, sobre la convivencia de una pareja madura y sin amor, es donde logra captar el sórdido mundo del escritor con su minuciosa acumulación de soledad y desencanto. Las extraordinarias composiciones de Signoret y Gabin ayudan.
Space 29/7, 7.30 hs.

Duelo al sol (*Duel in the Sun*), 1946, dirigida por King Vidor, con Jennifer Jones y Gregory Peck.

El irregular y talentoso King Vidor quizá sea uno de los casos menos estudiados del cine norteamericano. Su desaforado romanticismo tiene oportunidad de manifestarse en este melodrama con estructura de western, pleno de grandes momentos y notorios baches, como sucede en toda su obra. *Duelo al sol* sufre la inadecuada interpretación de Gregory Peck; sin embargo, su secuencia final, seguramente, comprende una de las recordables de la historia del cine.

VCC 24 18/7, 15, 17 y 19 hs.

Hagamos el amor (*Let's Make Love*), 1960, dirigida por George Cukor, con Yves Montand y Marilyn Monroe.

La segura dirección de George Cukor le otorga credibilidad a esta comedia con momentos musicales que, en otras manos, sólo hubiera dependido del talento de Marilyn, aquí en todo su esplendor. Sus números cantados y bailados integran lo mejor que ha realizado en su carrera.
Space 29/7, 18 hs.

¡Hatari! (Idem), 1962, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Elsa Martinelli.

La obra de Howard Hawks, manifestada a través de todos los géneros cinematográficos, es una de las más sólidas y personales de la historia del cine. En una síntesis de film de aventuras y comedia, *¡Hatari!* es una cumbre de su estilo, que a través de una puesta en escena de apabullante perfección, permite a los espectadores compartir las acciones de los personajes. Muy pocas veces el placer de filmar ha sido transmitido con tanta intensidad como en esta película. Obra maestra.
VCC 24 26/7, 19, 21 y 23 hs.

Hannah y sus hermanas (*Hannah and Her Sisters*), 1986, dirigida por Woody Allen, con W. Allen y Mia Farrow.

Las películas de Allen son y serán fuente de controversias insolubles entre cinéfilos y espectadores. Dentro de la irregularidad de su obra, *Hannah y sus hermanas* se destaca como una de las mejores, con la rigurosa construcción de su guión narrando varias historias paralelas y por las estupendas actuaciones, la calidez y cariño por sus personajes infrecuentes en su carrera y la extraordinaria banda de sonido.
Space 24/7, 7.30 hs.

Historias extraordinarias (*Histoires extraordinaires*), 1968, dirigida por Federico Fellini, con Terence Stamp.

En esta película episódica sobre relatos de Poe, entre la ineptitud de Roger Vadim y la fallida aproximación de Louis Malle, el capítulo de Fellini brilla con luz propia. Ambientado en el mundo del cine y, aparentemente, sin tener relación con el mundo de Poe, el film tiene un clima alucinante que hubiera sido aplaudido por el escritor. De lo mejor en la carrera de Fellini.

CV5 1/8, 0.45 hs.

Que el cielo la juzgue (*Leave her to Heaven*), 1945, dirigida por John M. Stahl, con Gene Tierney y Cornel Wilde.

La posibilidad de ver una película del olvidado John M. Stahl, ante su total ausencia en el video, es casi un acontecimiento. Este delirante melodrama, con una desatada Gene Tierney, que de algún modo anticipa el estilo que Douglas Sirk desarrollaría hasta sus últimas consecuencias, es una buena oportunidad para acercarse a un director a descubrir.
Space 27/7, 18 hs.

La carta (*The Letter*), 1940, dirigida por William Wyler, con Bette Davis y Herbert Marshall.

William Wyler no es uno de los más grandes directores del cine norteamericano como apresuradamente afirmaron algunos críticos en su momento. Pero es cierto que tampoco es el mediocre artesano que han visto otros. Su capacidad para utilizar el espacio cinematográfico, profundidad de campo incluida, se hace presente en este melodrama al que su ascética puesta en escena convierte en una rigurosa tragedia. Para ver sin reservas.
TNT 24/7, 23 hs.

La malvada (*All About Eve*), 1959, dirigida por Joseph L. Mankiewicz, con Bette Davis y George Sanders.

El cine de Mankiewicz es una extraña conjunción de un estilo visual barroco con una tendencia a anteponer la palabra sobre la acción. *La malvada* es uno de sus films más logrados con algunos de los diálogos más corrosivos y brillantes que se hayan filmado. Poderoso drama sobre el mundo del teatro con Sanders en el papel de su vida y Bette Davis desencadenada, por ejemplo, en la escena donde, mientras insulta enfurecida a su marido, se come una caja de bombones. Un must absoluto.
Space 28/7, 22 hs.

El halcón del mar (*The Sea Hawk*), 1940, dirigida por Michael Curtiz, con Errol Flynn y Claude Rains.

Al recorrer la abundante filmografía de Michael Curtiz, uno se encuentra con una cantidad de títulos rescatables. *El halcón del mar* es uno de ellos, y visto hoy aparece como paradigma del film de aventuras de la época, con un ritmo

cinematográfico y una frescura que no alcanzan los productos actuales del género, a pesar de sus millonarios presupuestos y sus toneladas de efectos especiales.
TNT 24/7, 18 hs.

La vanidosa (*Mr. Skeffington*), 1944, dirigida por Vincent Sherman, con Bette Davis y Claude Rains.

Vincent Sherman es otro caso de los llamados artesanos de Hollywood, que por cierto tenían muy claro como poner un guión en escena. *La vanidosa* es un típico melodrama de los 40, en la línea "saga generacional", muy bien narrado y con otra estupenda interpretación de Bette Davis.
CV5 21/7, 18 hs.

Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*), 1946, dirigida por John Ford, con Henry Fonda y Victor Mature.

Extraordinario western del maestro Ford y una verdadera síntesis de su obra hasta ese momento. Todas las constantes estilísticas y temáticas del autor aparecen expuestas en esta historia de amistad, enfrentamientos y venganzas. Con una imborrable iluminación de Joe Mac Donald, Ford logra, además, el milagro de que Victor Mature consiga la única buena actuación de su carrera. Obra maestra absoluta.
I-SAT 25/7, 16 hs.; 26/7, 6 hs.

Ultimo atardecer (*The Last Sunset*), 1961, dirigida por Robert Aldrich, con Kirk Douglas y Rock Hudson.

El desequilibrado y barroco universo de Robert Aldrich se manifiesta a través de diversos géneros con desigual fortuna. Este es uno de sus atípicos westerns, donde se sirve de las estructuras del género para presentar sus tortuosos personajes, junto a su estilo visualmente recargado. Una posibilidad de constatar la vigencia del autor es acercarse a este film que hace muchísimo tiempo no se exhibe.
TNT 24/7, 21 hs.

Víctor Victoria (Idem), 1982, dirigida por Blake Edwards, con Julie Andrews y Robert Preston. Dentro de la irregular carrera de Blake Edwards esta comedia es uno de lo picos más altos. Excelente reconstrucción de época, buenos



EL CINE SE VE
EN EL CINE.

Y TAMBIEN SE VE EN

SPACE

CCTV-24HS.



AHORA  EN 3D

números musicales, muy buenas actuaciones y un sostenido ritmo, convierten a la película en uno de los escasos exponentes valiosos del género de los últimos años.

Space 26/7, 24 hs.

Sed de vivir (*Lust for Life*), 1956, dirigida por Vincente Minnelli, con Kirk Douglas y Anthony Quinn.

El talento de Minnelli logra convertir la rutinaria biografía de Van Gogh de Irving Stone en una lúcida reflexión sobre el papel del artista en la sociedad. Con una notable utilización del color, el film expone la tortuosa personalidad de Van Gogh con poderosa intensidad, valiéndose de un Kirk Douglas en una de sus actuaciones más logradas en su carrera.

TNT 27/7, 23 hs.

Tener y no tener (*To Have and Have Not*), 1944, dirigida por Howard Hawks, con Humphrey Bogart y Lauren Bacall.

Esta película de Hawks, sobre la que Hemingway consideraba su peor novela, es una de las mejores de su carrera y bastante superior a la inmediata y más famosa *The Big Sleep*. *Tener y no tener*, especie de "remake" de *Casablanca* pero mejor, presenta el explosivo debut de Lauren Bacall y, entre otras cosas, un documental sobre el enamoramiento de ella con Bogey. También resulta extraordinario Walter Brennan, como siempre ocurre.

CV5 29/7, 19 hs.

Mientras duerme Nueva York (*While the City Sleeps*), 1956, dirigida por Fritz Lang, con Ida Lupino y Dana Andrews.

Para quien escribe, la etapa norteamericana de Lang resulta superior a la europea. *Mientras duerme Nueva York*, penúltimo film en Estados Unidos, es uno de los preferidos del autor y una nueva muestra de su estilo distanciado por el cronométrico manejo de la puesta en escena. Tomando como pretexto la persecución de un asesino serial, Lang nos ofrece una compleja visión de las relaciones entre personajes y las motivaciones de sus conductas. Para ver sin reservas.

VCC 24 24/7, 22 y 24 hs.

Nuestro anunciante *Imagen Satelital* anuncia el lanzamiento de *I-SAT*, un nuevo canal que amplía la programación de cine por cable que venían ofreciendo *Space* y *Júpiter*

Tabla de cine en televisión

| | | | Q | FF | JG | GJC | GN | RP |
|------------------------------|------------------------|--------|----|----|----|-----|----|----|
| A través del Pacífico | John Huston | Space | 6 | | 6 | | | 6 |
| Acorazados del aire | Anthony Mann | VCC24 | 4 | 1 | 7 | | | 5 |
| Aliens, el regreso | James Cameron | Space | 9 | | 7 | 8 | 9 | 6 |
| Aracnofobia | Frank Marshall | VCC26 | 8 | 9 | 6 | 6 | 8 | |
| Beirut | Jennifer Fox | I-SAT | | | 8 | 9 | | |
| Buenos muchachos | Martin Scorsese | HBO | 7 | 7 | 8 | 9 | 9 | 9 |
| Can-Can | Walter Lang | CV5 | 3 | 4 | 6 | 4 | | 3 |
| Chantaje mortal | Paul Schrader | TNT | | | 6 | | | |
| Cortina rasgada | Alfred Hitchcock | CV31 | 5 | 8 | 6 | 6 | | 8 |
| Cuando huye el día | Ingmar Bergman | VCC24 | 9 | 10 | 10 | 10 | 6 | 9 |
| Cuarteto | James Ivory | Space | | | 4 | 4 | | |
| Detective | Jean-Luc Godard | I-SAT | 8 | | 5 | 8 | | |
| Duelo al sol | King Vidor | VCC24 | 6 | 5 | 8 | 8 | | 9 |
| El campo | Jim Sheridan | I-SAT | 6 | 2 | | 3 | 3 | |
| El caso final | Herbert Ross | TNT | 7 | 8 | 5 | | | |
| El detective barato | Robert Moore | HBO | 3 | | | 6 | | |
| El gato | Pierre Granier-Deferre | Space | | | 8 | 8 | | 8 |
| El halcón del mar | Michael Curtiz | TNT | 8 | 9 | 8 | 8 | | |
| El hombre del brazo de oro | Otto Preminger | VCC24 | | | 6 | | | 6 |
| El jorobado de Notre Dame | William Dieterle | TNT | | | 6 | 6 | | |
| El príncipe de la ciudad | Sidney Lumet | VCC 26 | 6 | | 5 | 5 | 7 | 4 |
| El regreso de los muertos... | Dan O'Bannon | Space | 8 | | 5 | 6 | 8 | |
| El reloj | Vincente Minnelli | TNT | | | 9 | | | |
| El triunfo del espíritu | Robert Young | VCC 25 | | | | 5 | 7 | |
| El viento y el león | John Milius | CV5 | 9 | | 6 | | | 10 |
| Encrucijada | Walter Hill | CV5 | 6 | 6 | 7 | 7 | 7 | 9 |
| Esta tierra es mía | Jean Renoir | VCC24 | | | 6 | | | |
| Estados alterados | Ken Russell | Space | 4 | 4 | 4 | 3 | 4 | |
| Flamingo Road | Michael Curtiz | TNT | | | 6 | 6 | | |
| Gigí | Vincente Minnelli | TNT | 7 | 7 | 6 | 6 | | 6 |
| Hagamos el amor | George Cukor | Space | 8 | 9 | 7 | | | 8 |
| Hamlet | Franco Zeffirelli | VCC26 | | | | | 5 | |
| ¡Hatari! | Howard Hawks | VCC24 | | | 10 | 10 | 9 | 9 |
| Historias extraordinarias | Federico Fellini | CV5 | 10 | | 9 | 10 | | 10 |
| Historias extraordinarias | Louis Malle | CV5 | 5 | | 4 | 3 | | 2 |
| Historias extraordinarias | Roger Vadim | CV5 | 3 | | 2 | 1 | | 2 |
| Hombres o bestias | John Sturges | TNT | | | 6 | | | |
| Horas desesperadas | William Wyler | CV5 | 5 | | 5 | 5 | 7 | 5 |
| Identificación de un... | David Mamet | Space | 5 | 4 | 5 | 5 | 7 | 8 |
| Intimidación de una estrella | Robert Aldrich | VCC24 | | | 5 | 4 | | 7 |
| Janis | H. Alk-S. Findlay | TNT | | | 7 | 8 | 8 | |
| Johnny fue a la guerra | Dalton Trumbo | VCC24 | 2 | | 3 | 5 | | |
| Julia tiene dos amantes | Daphne Kastner | CV5 | 6 | 7 | 4 | 6 | | |
| Kagemusha | Akira Kurosawa | TNT | 9 | | 9 | 10 | | 10 |
| King Kong | Cooper-Schoedsack | TNT | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 9 |
| La calavera | Freddie Francis | VCC24 | | | 5 | | | |
| La carta | William Wyler | TNT | 8 | 9 | 8 | 9 | 8 | 8 |
| La estrella | Robert Wise | I-SAT | | | 6 | 4 | | |
| La guerra de los mundos | Byron Haskin | VCC24 | | | 6 | 7 | 8 | |
| La luna en el callejón | Jean-Jacques Beineix | HBO | 6 | 7 | 4 | 7 | | |
| La malvada | J. L. Mankiewicz | Space | 9 | 10 | 9 | 9 | 10 | 8 |
| La roja insignia del valor | John Huston | TNT | | | 6 | | 6 | 8 |
| La vanidosa | Vincent Sherman | CV5 | | | 7 | 7 | | |
| Lili | Charles Walters | TNT | | | 6 | 6 | | 4 |
| Llegaron los paracaidistas | John Frankenheimer | TNT | | | 5 | | | |
| Lord Jim | Richard Brooks | CV31 | | | 6 | | | 4 |
| Los europeos | James Ivory | CV31 | | 6 | 4 | 5 | | |
| Lucky Luciano | Francesco Rosi | Space | 7 | | 4 | | | 6 |
| Mi pie izquierdo | Jim Sheridan | VCC 26 | 5 | 8 | 6 | 7 | 8 | |
| Mi secreto me condena | Barbet Schroeder | I-SAT | 8 | 9 | 6 | 5 | 8 | |
| Mientras duerme N. York | Fritz Lang | VCC 24 | | | 8 | 8 | | 7 |
| Millie | George Roy Hill | CV5 | | | 6 | | | 2 |
| Miss Sadie Thompson | Curtis Bernhardt | HBO | | | 6 | | | |
| Palabras que matan | John Flynn | CV24 | 5 | 7 | 4 | 5 | 4 | 6 |
| Pasaje a la India | David Lean | CV31 | 4 | 7 | | 4 | | 1 |
| Pasaje a Marsella | Michael Curtiz | TNT | 4 | | 5 | | | 5 |
| Pasión de los fuertes | John Ford | I-SAT | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 |
| Peligro en la noche | Ridley Scott | Space | 5 | 8 | | 4 | 8 | 4 |
| Por quién doblan las... | Sam Wood | TNT | 2 | 4 | 5 | 4 | | 3 |
| Por siempre ámba | Otto Preminger | I-SAT | | | 7 | | | |
| Preguntas sin respuesta | Sidney Lumet | VCC 25 | 6 | | 4 | 6 | 4 | 7 |
| Que el cielo la juzgue | John M. Stahl | Space | | | 8 | | | 8 |
| Robin Hood, príncipe... | Kevin Reynolds | HBO | 8 | 9 | | | 8 | |
| Robocop | Paul Verhoeven | Space | 9 | | 8 | 9 | 8 | 4 |
| Roxanne | Fred Schepisi | Space | 7 | 7 | | | 7 | |
| Sed de vivir | Vincente Minnelli | TNT | 9 | 9 | 9 | 9 | 10 | 10 |
| Sensual obsesión | Nicholas Roeg | Space | 4 | | 7 | | | |
| Tener y no tener | Howard Hawks | TNT | 10 | 10 | 8 | 9 | 9 | 9 |
| Ultimo atardecer | Robert Aldrich | TNT | | | 7 | | | 8 |
| Vecinos | John Landis | HBO | 8 | 8 | 4 | | | 3 |
| Victor Victoria | Blake Edwards | Space | 9 | 9 | 8 | 8 | 7 | 3 |
| Ziegfeld Follies | Vincente Minnelli | CV5 | | | 7 | 6 | | |

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Estimados amigos:

Gracias por el envío del N° 16. Le di una ojeada y comprobé que vuestro juego de sorprender a los lectores lo practican hasta en las erratas.

Porque en mi postal mensual (verifiquen), yo no decía que *Constantini es Constantini* sino que *Constantini es Costantini* (cos, no cons).

Pero no se preocupen demasiado. En ese error cayeron otros conspicuos críticos, incluidos los de *La Nación*. Agradeceré advierta alguien (ustedes, otros, en fin...) que todo el comienzo de *Un día de furia* sigue al pie de la letra (o de la cámara) la secuencia inicial de *Otto e mezzo*: el congestionamiento de vehículos que luego se manifiesta como una pesadilla del protagonista, Mastroianni. ¿Plagio? ¿Homenaje? Y, por último, compruebo que no le temen al Más Allá. Porque, de haber sido así, no hubiera calificado Quintín el Perverso con 3 puntos a *Umberto D* y con 10 a *El desprecio*.

A las estentóreas carcajadas del maestro Welles se une, ahora, la sonrisa indulgente del Gran Vittorio, ambos muchísimo más allá de toda vanidad (y *barbanidad**) terrenal. Cordiales saludos.



José A. Martínez Suárez

*Ojo a la errata, escribo *barbanidad*.

El Amante:

Sobre la insoportable levedad de cierto tipo de carta de lectores y de rara avis Corvus predaciosus & Adoquininus descerebras, que predominan en el Parque Jurásico de la pseudocultura democrática del espacio audiovisual.

Esta es una respuesta a la carta publicada en *El Amante* N° 16 firmada por el ex tesorero de la Sociedad Argentina de Videastas, SAVI, y avalada por algunos integrantes de su Comisión Directiva, en reacción a mi columna "Fiesta en abril", *El Amante* N° 15. Comienzo reiterando mi admiración por las ganas de hacer cosas y la inversión de tiempo que implica la realización de este tipo de muestras de video como la organizada por la SAVI. Debo aclarar al público lector que me une con la referida institución una relación de trabajo y afecto en mi carácter de socio fundador y por haber colaborado con la misma durante varios meses, particularmente el año 1990. Esta salvedad la realizo por estar la carta plagada de cuestiones personales, sobre todo agresiones e interpretaciones inexactas de la mencionada nota que hacía referencia a la III Muestra de Video Argentino, y esto a sabiendas de algunos

miembros de la C. D. que conocen mi pensar con respecto a algunas cuestiones referidas al video independiente.

Es paradójico el planteo global de la carta pues niega como principio el realizar toda selección para una muestra competitiva de video como si la institución que representa no los hubiera realizado en la III Muestra que acaban de organizar. En base a esa realidad yo no compartía los criterios utilizados en la etapa de preselección y premiación del material por no defender el trabajo de los autores en sus diferentes vertientes, diferenciándolo de utilidades coyunturales del medio. A partir de esto yo entiendo que se debe alentar y dar mayor lugar a la búsqueda experimental con el video *sin por esto relegar las otras categorías más tradicionales de producción*. Yo en ningún momento hablo de la ausencia en las muestras locales de los mejores y más innovadores trabajos de la vertiente experimental. Sí digo que estos trabajos pasan sin ser diferenciados ni reconocidos de todo el material seleccionado. Menciono sólo un caso con respecto a los criterios de selección operados para la muestra de la SAVI pues uno podría preguntarse bajo qué criterios una obra de las calidades de *Replay*, Julio Real, 1992, no pasó la etapa de preselección.

También en la referida misiva enviada a *El Amante* se justifica el hecho de que la SAVI recurra a personalidades de otros rubros para ser miembros del jurado. Hecho que de por sí no está mal. Ahora sería bueno preguntarse por qué dentro de la misma SAVI no hay expertos. No en el sentido de gurús que den la palabra santa sobre el video, sino que existan videastas que escriban artículos, teoricen y piensen sobre el material producido por ellos y el recibido durante estos tres años de actividad de la institución; por ejemplo, sobre los diferentes recursos de puesta en escena, las interferencias genéricas, las innovaciones productivas; y produzcan reflexiones que registren y den una trascendencia al fatigoso trabajo de nucleamiento y selección de obras del video independiente.

Mantengo un recuerdo hermoso de la creación de la SAVI y de todo lo realizado durante el año 90. No se cuáles son las razones exactas que hicieron que la gran mayoría de todas las corrientes que estaban representadas dejaran de participar activamente en la institución. En mi caso personal yo tomé la decisión de alejarme cuando, tras haber trabajado largo tiempo junto a otros colegas (Eduardo Milewicz y Daniel Gimelberg) en el N° 4 de *Televisión*, la revista de la SAVI, algunos miembros de la comisión directiva se molestaron por la amplia temática y el tono de los artículos.

Basta consultar el boletín confeccionado para la ocasión de esta III Muestra para ver la inexistente elaboración crítica, balance o estudio que se hace de la realidad del video independiente.

Con respecto al Primer Festival Franco-latinoamericano de Video Arte realizado en noviembre del año pasado, yo fui contratado para realizar un trabajo de selección, teniendo como parámetros la convocatoria preestablecida y mi criterio personal. Además justifiqué mi elección elaborando un extenso panorama de la situación del video local publicado en un catálogo de amplia circulación que a su

GUIONARTE

SEMINARIOS

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

Charcas 4453

Primera Escuela Argentina de Guión y TV

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

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

774-6698 • 84-4515

TALLERES

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

(1425) Buenos Aires

vez fue reproducido en parte por la revista *La Maga*, año II, N° 44. Es una lástima, además, que el Sr. Cuervo no expusiera sus disidencias con el mencionado Festival cuando participó en la última mesa redonda del evento junto al videasta francés del cual no recuerda el nombre.

Quizá les resulte ofensiva y cipaya la propuesta, por venir del extranjero, pero dentro de este festival organizado por el gobierno francés existe la cláusula de que en la muestra competitiva no se pueden presentar obras de autores ligados a la organización del festival y sería interesante que tal medida sea adoptada por la comisión directiva de la SAVI.

Deducir que las actividades programadas por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y por el Instituto de Cooperación Iberoamericana "responden a directivas extranjeras" está marcando un hito en el campo postalthusseriano y en el estudio de las relaciones internacionales. Menos mal que no cayó el Instituto Goethe en la volteada, porque aparentemente responde también a tales características.

Disiento con la idea de exhibir indiscriminadamente en el obelisco todo el material que llegue a una muestra bajo el principio de que pasar cualquier cosa sin criterio y sin selección es ser democrático y popular. Se puede pecar de ingenuo al tomar al pie de la letra tales despropósitos en 1993, pero pienso que esa idea es reaccionaria y demagógica, pues implica una falta de respeto para con el público y es contraproducente para con el video independiente. Debido al abaratamiento del costo de las cámaras —¡todas extranjeras!, dirían algunos parafraseando a los grandes pensadores del revisionismo histórico del ser nacional— y a la facilidad de su manejo, cualquiera puede hacer video. Ahora sólo del trabajo, el talento y la investigación es de donde surgen buenos o malos videos.

Otra cosa muy clara es que ninguno de los miembros de la SAVI por su origen o su praxis, es representante de lo popular ni tiene autoridad para determinar o bajar línea sobre qué o quiénes responden a esta categoría en lo que respecta al quehacer de video. Yo tampoco, pero en todo caso el tema me interesa y los remito a las actas del seminario que organicé con la gente de TV Viva en 1989, la experiencia más espectacular a nivel mundial en materia de video y de TV alternativa, o al libro que estoy escribiendo sobre la productora de Olinda, resultado de mi trabajo de varias semanas en la mencionada institución. También les recuerdo la experiencia fundacional en la Argentina realizada por Jorge Amaolo trabajando con el video en comunidades indígenas de Jujuy, a la cual también se va a referir otra obra de próxima aparición.

En la mencionada carta de lectores se defiende la ideología de los parámetros utilizados para las selecciones de la muestra de la SAVI que, reitero, desde mi punto de vista responden a un solo criterio: la ensalada. El problema mayor es no hacerse cargo de los criterios de selección realizados y las categorías de premiación, videos de corta y

larga duración (sic) que no rescatan la diversidad de todas las propuestas genéricas, narrativas y expresivas del medio. Buscar la trascendencia a través de la agresión y la tergiversación es una práctica corriente en nuestra sociedad. La idea de mi colaboración en *El Amante* es profundizar, dentro de mis criterios personales, en el análisis de los medios de comunicación electrónicos y bienvenidas sean las respuestas. Creo que mi nota, "Fiesta en abril", no tiene en ninguna de sus partes algo que justifique el tono de la reacción del ex contador y parte de la C. D. de la SAVI. Es importante y fundamental el disenso frente a criterios que pude haber vertido en mi columna, lo que me parece de mal gusto es el tono de la mencionada carta, por su mala leche y sus agresiones, y por ocultar frustraciones y enconos personales, que pueden ser resueltos quizá más fácilmente en mejores lugares (sic) que en las sagradas páginas de esta publicación.

La C. D. de la SAVI propone a *El Amante* la realización de unas Jornadas de Discusión (sic) sobre la situación y perspectivas del video en la Argentina, pero esto es incoherente con la actitud de "avalarse en todos sus términos" la carta del integrante de la C. D., que precisamente debido a sus términos está lejos de favorecer la discusión y la reflexión. Efectivamente pienso que el ex contador de la SAVI se quedó en el 45, pues misivas como las que produjo su pluma negra recuerdan vivamente las delaciones que producían las autoridades y acólitos de los regímenes de las Repúblicas de Vichy y de Saló. Sinceramente,

Jorge La Ferla

Sres. Amantes:

A propósito del artículo sobre la filmación de *Apocalypse Now* del N° 16 de *El Amante*, quisiera rescatar la opinión de Andrzej Wajda sobre dicho film:

"Soñé adaptar *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, pero era un proyecto maldito... hasta que Coppola logra adaptarla, rodando *Apocalypse Now*. Yo lamento que sea él el que haya logrado hacer esta magnífica novela en película, ya que Conrad pertenece a los polacos y si la película de Coppola es admisible, su final es completamente errado. Los norteamericanos no entienden nada sobre metafísica. En resumen, según Orson Welles, yo fui provocado... sin éxito."

Por mi parte quisiera agregar, luego de ver *Dementia 13* (1963), que ésta tiene también un final completamente errado. El psicópata debería haber descargado su hachazo sobre el director Coppola, quien aún era joven y, sobre todo, recién hacía sus primeros pasos detrás de las cámaras. Ese gesto justiciero nos habría ahorrado muchos disgustos (y muchos "padrinos") a los amantes del buen cine... De todos modos, no hay que ser injustos con Coppola. Digamos al menos que fue sincero cuando, refiriéndose a *Apocalypse Now*, dijo: "Esta película es una porquería" (pág. 43 de *El Amante* N° 16).

La fina ironía del inefable Orson, recogida por Wajda, haría suponer que Welles no se sentiría cómodo con la comparación que hace Horacio Bernades de *Apocalypse Now* con *El ciudadano* (!), de Welles con Coppola (!!), y de Brando con Welles (!!!). Sea como sea, los felicito por bajar a hondazos a individuos como Kubrick o Greenaway (aunque me fallaron con Coppola), que no son más que inventos de una "crítica" sadomasoquista, que abunda... Además los felicito en general por la revista y en particular en el N° 16, por el especial de *Gatica*. Debo confesarles que fui al cine a ver la película debido al entusiasmo desbordante de Noriega y Ricagno en la radio (no suelo ir a ver cine argentino, un prejuicio, quizá). Tenían razón. La película me conmovió, casi en el sentido boxístico del término: primero Favio me hizo bajar la guardia, con imágenes con la mirada pícara del "Monito" recién llegado. Luego me sorprendió una seguidilla de golpes a ritmo de mambo, y terminó noqueándome con la larga imagen final de las banderas. Salí del cuadrilátero, digo, de la sala, medio mareado todavía. Con la misma perplejidad que debe haber sentido Gatica cuando lo tumbó el negro. Con ninguna película argentina me había pasado eso. Al "tigre" tampoco...

Muy bueno también el artículo de Garci sobre Marilyn y detestable, como siempre, el método de los puntajes para calificar películas. (Llega un momento en que uno no sabe si lo preparan para orientar al lector o para despistarlo). Por si no quedó claro, al sistema de puntajes le doy cero puntos.

Juan Manuel Scala

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

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

FILMACION FOTOGRAFIA - DIRECTORES / CAMAROGRAFOS / ASISTENTES FOTOGRAFIA AEREA FOTOGRAFIA PUBLICITARIA / GUIONISTAS / ILLUMINACION / LIBRETIAS ARTISTICAS / LOCUCIONES MAGNIFICA DORES / ASISTENTES MARKETING MATERIAL VIRGEN / MENSAJERIAS / CORREO PRIVADO MONTAJISTAS / CORTADORES DE NEGATIVOS MUSICA PARA PELICULAS PEINADORES / ASISTENTES PELICULAS 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

EL AMANTE VIDEO



Revisando a Wenders

Las dos caras de Wim

por Eduardo A. Russo

Algunas precisiones iniciales

A lo largo de los films de Wenders parece tenderse una línea de tensión entre dos fuerzas opuestas. Las oposiciones adoptan formas distintas. Un Wenders binario,

tensionado entre Europa y América, o entre el par imagen/palabra, lo descriptivo/lo narrativo, o bien el de pintura/narración. Wenders siempre en una disyuntiva; parece resistir, aun en tanto autor de cine, a un efecto de



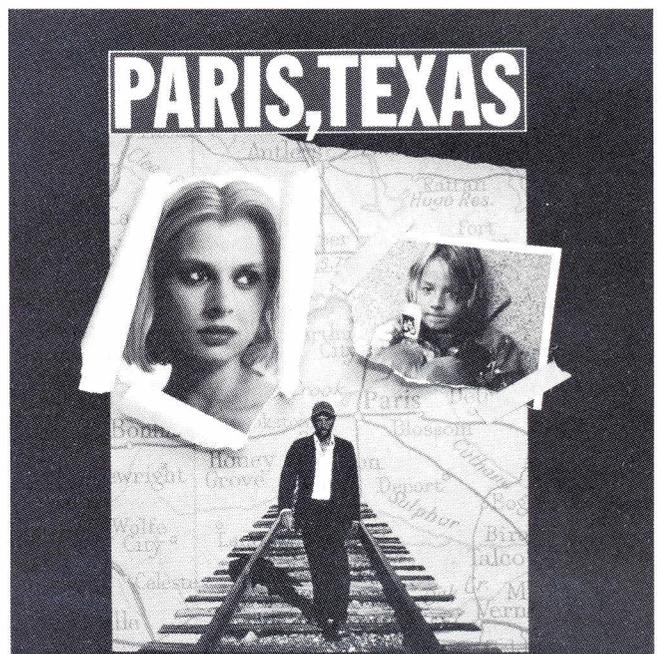
unidad. Jano cinematográfico, oscila entre dos frentes, haciendo difícilmente predecible el próximo paso, que no puede reducirse simplemente a “una película buena y otra mala” —a la manera de un Huston—. Sus películas, al menos en la última década, contienen en sí parte de lo mejor que se ha visto en pantalla junto a zonas que confunden, irritativas, de difícil apreciación.

En los films de Wenders parecen avanzar a la par el intento de reflexionar sobre el cine y el deseo de inmersión en una historia. Si bien estas dos dimensiones no tienen por qué entrar en colisión (la obra de Hitchcock o, en un caso más cercano, de Kieslowski son buena prueba de ello), en Wenders entran en pugna, privilegiándose una o la otra. Dato no demasiado recordado: Wenders comenzó en el cine como crítico, y ha demostrado a lo largo de los últimos 25 años que puede pensar el cine de un modo destacable. No son pocos los ex fanáticos de WW que hoy acuerdan más con sus escritos que con sus últimas películas. Entre la ascesis del concepto y el baño impuro pero viviente de las historias: en este dilema oscila su cine. La división se manifiesta en la misma estructura de las películas. Una primera mitad donde el relato se arma en varias direcciones, pensativo, indeciso. Luego un punto de quiebre y luego una segunda parte vinculada a cierto recorrido: en *El amigo americano*, ligado a las aventuras de Jonathan; en *El estado de las cosas*, al viaje a América; en *París, Texas*, a la búsqueda de Jane; en *Las alas del deseo*, al camino simétrico hacia lo humano y el amor; en *Hasta el fin del mundo*, la incursión en el viaje interior en Australia. Pero no es lo único destacable. Anotemos, film

por film, algunas consideraciones sobre esta doble vida wendersiana —que por supuesto la hace, en ciertos sentidos, más interesante que una unidad forzada, sin conflictos, de coherencia tan compacta como predecible—. Es por las contradicciones donde pasa la vida, y esto incluye al cine de Wenders.

Dos Wenders negros: *El amigo americano* y *Hammett*

Es *El amigo americano* (1977) lo único que pasó al video local del Wenders de los 70. Faltan dos verdaderas cimas de su producción: *Alicia en las ciudades* (1973) y la que es acaso su mayor película: *En el curso del tiempo* (1976). No obstante, atendiendo a un recorrido global sobre su obra hay suficiente para dar una visión de conjunto, y permitírnos establecer las hipótesis que dan cuerpo a este artículo. *El amigo americano*, junto con *La angustia del arquero frente al penal* y *Movimiento falso*, permitió a Wenders cosechar entre los cinéfilos argentinos una buena cantidad de incondicionales, aunque muy pocos habían visto las otras dos joyas citadas. Ver hoy en video este film repasándolo o descubriéndolo, acaso enfríe alguna vieja pasión o desconcierte a quienes lo descubrieron —que no son pocos— con *París, Texas* o *Las alas del deseo*. En este último caso —aunque no llegue al descomunal malentendido de aquellos que comenzaron a rendir culto a Peter Weir con *La sociedad de los poetas muertos*— el fenómeno Wenders pareció arrimarse a la categoría de moda cultural. Y a éstos *El amigo americano*, sin duda, les resultará ajeno. Para quienes lo vimos como una vía posible para el cine de aquellos tiempos, este notable film es testimonio de un Wenders que ya fue. Un recorrido por la historia del cine —y la prehistoria: notar la batería de juguetes ópticos que Ripley (Dennis Hopper), el *amigo americano*, regala-lega al agónico europeo Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz)— que tiene mucho de melancólico, y hasta de tentación necrofílica. Tal vez no resulte desacertado cruzar su visión con la de *Hammett*, película de la que Wenders renegó luego de dos años de problemática relación con su productor Francis Ford Coppola. Si en *El amigo americano* la fuente es la novela homónima de Patricia Highsmith, en *Hammett* lo es el relato de Joe Gores. Se trata de hacer cine con aquel viejo y sabio lenguaje del cine americano, o hacerlo en plena América, en una era donde los códigos de antaño parecen



mostrarse cada vez más irrecuperables. Películas ambas logradas a medias, por diferentes razones. En ellas se manifiesta la tensión descriptiva/narrativa en ficciones que —cosa especialmente inconveniente en el *film noir*— decantan en tramas deshilvanadas, que alternan momentos memorables, poderosos, con otros donde la acción flota a la deriva, a la manera Wenders. En las dos el clímax se resuelve en forma trabajosa. En *El amigo americano*, a fuerza de una acelerada intrincación de sucesos y personajes que pone a prueba la inteligibilidad de lo que pasa; en *Hammett* mediante una incrustación discursiva (la compleja explicación final del detective en el muelle) más cercana a Hercules Poirot que al viejo Dash. En *El amigo americano* son las situaciones, las referencias cinéfilas y la música de Jurgen Knieper —emulando eficazmente al maestro Bernard Herrmann— las que lo convierten en un film entrañable, de esos que se acrecientan en la memoria. *Hammett*, conocida entre nosotros hace un par de años, manifiesta tanto las irresoluciones y la momentánea inspiración de Wenders, como un inconfundible “clima Zoetrope” —el *set designer* del film es el mismo de *Golpe al corazón* de Coppola: el notable Jim Murakami, y se nota—. Los rojos y azules, las intrigas y sorpresas funcionan, pero no convencen del todo. La pequeña Crystal, que en la novela de Gores era un prodigio de perversión (y perversidad) aquí pulula al borde de la caricatura. Tema a desarrollar: ¿no habrá algo en WW incompatible con lo mínimo que exige el cine negro en cuanto a la duplicidad, a lo sospechable en sus personajes? Si algo se fuga permanentemente de sus ficciones, es precisamente una idea del mal. En ese sentido sus héroes —sin poseer alas de utilería— tienden a una condición *angelical*. Acaso sea por eso que estas dos películas sean tan extrañas.

El estado de las cosas o la muerte del cine

Un canto del ci(s)ne. *El estado de las cosas* menta el desencanto con una idea de América sólo perceptible desde Europa. “América no existe: es el nombre que se le da a una idea abstracta”, escribía Henry Miller en *Trópico de Cáncer*, luego de cubrir el trayecto Brooklyn-París. La América fantaseada por Wenders hasta la alucinación incluía rock'n roll, aventura y, sobre todo, cine. Cuando se alcanza la tierra soñada, la imagen de la vigilia es pálido remedo de lo previsto. Tan sólo queda seguir soñando. El desencanto americano de Wenders puede ser leído a nivel chismográfico (peleas con Coppola, problemas de tiempos y presupuesto, etcétera) o como una crisis imaginaria que destrozó el espejo donde WW había construido su identidad cinematográfica. *El estado de las cosas* es el testimonio último de un cine ya imposible. De un



anacronismo desesperado, de un ánimo tan negro como su plano final, el film dejó a Wenders en el dilema. O no filmar más, o cambiar de filiación. Recuperar la iconografía americana, aunque desde una ajenidad transatlántica. Es lo que puso en práctica en *París, Texas*. Película de tránsito, y no sólo porque en ella se viaja.

París, Texas: entre dos mundos

La primera mitad de *París, Texas* se sitúa, indudablemente, entre lo mejor del cine de Wenders. En su película más luminosa, lejos del crepúsculo de *El estado de las cosas* y de las tinieblas germánicas de *Las alas del deseo*, el santo vagabundo Travis (Harry Dean Stanton, en el papel de su vida) se hace inolvidable. Es también la más cercana —junto con el documental *Tokyo Ga*— al espíritu de su maestro Ozu. Vacío, viaje interminable, sin punto fijo de llegada. El lema de *París, Texas* podría ser el del antiguo *tanka*:

“Mi tejado y mi casa han ardido
ya nada me oculta la luna que brilla”.

El film, más que ajuste de cuentas, es reconciliación con la herencia americana, que aquí Wenders hace suya. Oeste de western y locaciones de Edward Hopper, emblemas de la sociedad de consumo y quintaesencia de *road movie*, que luego otros convertirían en clisé publicitario. La segunda parte de *París, Texas*, la de la búsqueda y el encuentro con Jane en el *peep show* redime su extensa verbosidad con un juego de espejos que es, en sí, otra máquina wendersiana para pensar el cine. La música de Ry Cooder es quizá la más memorable partitura que resuena en su cine y, filmando al pequeño Hunter (como lo había hecho con Alicia una década antes), demuestra de paso que, como Truffaut, Ozu y otros pocos elegidos, Wenders *sabe* cómo filmar esa otra luz que irradia la inocencia.

Las alas del deseo

Ultima manifestación —hasta hoy— del “efecto Handke” en el cine wendersiano. Película problemática, intrigante, combina momentos de extrema belleza junto a otros peligrosamente estáticos. Los ángeles según Wenders están más cerca de almas en pena que de espíritus en estado de gracia. Deambulan por una Berlín-Babel espectral —el film

ESTUDIA CINE Y VIDEO

NUEVA INSCRIPCION

CARRERA DE DIRECCION

CURSOS - TALLERES - SEMINARIOS

**CENTRO DE INVESTIGACION
CINEMATOGRAFICA**

Integrado por profesionales egresados del Instituto Nacional de Cine

ZAPATA 366 Tel: 553-3473 / 477-9552

es algo así como el testamento del celebrísimo muro— de biblio y discotecas. Alguien dijo respecto de *Las alas del deseo* que presenta personajes de Murnau habitando decorados de Fritz Lang. Y algo de eso hay en su tramo blanco&negro. Luego, el amor, el color, la humanización y un discurso amoroso tal vez excesivamente handkesiano cambian la película. Trozos de belleza romántica se alternan con otros donde el *kitsch* —ese malestar de la estética en su versión germánica—



acecha. Film-laberinto, más angustiante cuando parece estar narrando lo que es digno del mayor alborozo (el encuentro del ángel recién caído con su amor es de los más desconcertantes en su cine), merece siempre una revisión, más ahora cuando los ángeles parecen contraatacar en *Las alas del deseo II*. Cielo encapotado sobre Berlín, el muro caído, y las muchedumbres agresivas. Wenders dispuesto a continuar — como quería el viejo Homero— su “epopeya de la paz” en un terreno donde los ángeles parecen aprestarse a testificar otro desastre, o el surgimiento de nadie sabe qué cosa.

El fin del mundo, y después

Hemos escrito abundantemente sobre *Hasta el fin del mundo* en *El Amante* N° 8. Repasarla en video nos hace reafirmar lo expuesto, la impresión de que existen nuevos rumbos en su obra. Según declaraciones de WW, fue su última película itinerante. Acusada de *light* por los graves y meditabundos seguidores de *Las alas...*, es, sin embargo, un reencuentro con el fluir de las historias, con una vitalidad que parecía perdida por el occidental cansancio wendersiano. Una película sobre amores cruzados e imágenes perdidas o recuperadas que, creemos, encontrará su justa dimensión pasados unos años, o algunas películas más de Wenders. Las líneas de apertura que marca *Hasta el fin del mundo* acaso no se cumplan en el film que veremos en los próximos meses, tal vez en el siguiente (esperamos) sí.

La inmoralidad de las imágenes, la ética de la historia

Wenders ha pasado a ser, de los 70 a los 90, de una conciencia del cine y su virtual imposibilidad en el presente, a promotor de nuevos caminos para el sentido de la imagen bajo el imperio de lo televisivo. Nos lo repite film tras film, escrito a escrito: hoy padecemos los efectos de una sobredosis de imágenes: CNN, MTV, TNT; en todos los puntos del planeta vemos lo mismo. Este “mal de imágenes” —como quien dice mal de Parkinson— conduce, según Wenders, al efecto contrario de lo esperable: a fuerza de poder verlo todo, terminaremos por no ver nada. La ceguera es la consecuencia lógica de esta saturación. Imágenes cada vez más disponibles, pero que significan menos, que han perdido su capacidad de emocionar, inevitablemente trivializadas. Las películas se han convertido en tandas comerciales de 120 minutos, que aunque vistas en salas de cine siguen siendo televisión en

su banalidad. La cuestión no pasa por la dimensión de la pantalla, o la oposición imagen fotográfica/imagen electrónica, sino por una filosofía de la imagen. No hay un lenguaje televisivo que haya reemplazado al del cine, sino un discurso caníbal que todo lo digiere segregando la misma pasta industrial, que por lo común pasa por cine simulando contar algo. Pura polución visual. Ver Wenders en video, por la tele, es participar del desafío propiciando una ecología de las

imágenes, recuperadas por una ética de la narración. Es mantener vivo el cine diseñando, a la vez, estrategias de supervivencia. Ahora marcha hacia nosotros *Las alas del deseo II*. Un Wenders especialmente polémico, cuestionado en forma casi unánime en el último festival de Cannes, allí donde en 1984 obtuviera una palma de Oro con *París, Texas*. Hace pocos años se lo saludaba como “el cineasta de los 90”. Ahora la actitud más frecuente ante su producción —*Hasta el fin del mundo* ya incursionó en la experiencia— es la suspicacia. Desde la crítica no estamos demasiado habilitados para las predicciones, para hacer referencia a una película que aún no vimos. Pero, entre otras cosas, vale la pena subrayar que —como sus amigos Jean-Luc Godard y Werner Herzog, hoy también vapuleados a menudo por ácidos revisionismos— Wenders conserva intacta su capacidad de despertar intensas, legítimas emociones ante cada comienzo de un film suyo. ¿Quién puede desplegar una exposición de película —esos primeros diez o quince minutos donde se juega la entrada del espectador en la ficción, que deciden la seducción o no del relato— tan vigorosa y personal, ajena a las fórmulas *standard*, como las de sus últimas cuatro películas? No demasiados, evidentemente. A la vez, en ciertos planos (también como en Godard o Herzog) uno cuenta con ejemplos para cualquier antología del cine en su expresión más sublime. No son películas perfectas, de acuerdo. Que a menudo parece haber en ellas más ideas sobre el cine que cine en acción, también puede argüirse. Pero ver a Wenders sigue prometiendo, y es —invitación al lector— uno de los directores actuales que más crece en una revisión de sus películas más logradas. Ante tanto desecho instantáneo lanzado regularmente al mercado de las pantallas, ver a Wenders —incluso en sus costados más cuestionables— para recuperar la confianza en el casi centenario arte de contar historias mediante imágenes en movimiento, es casi un imperativo categórico. ■

Videografía de WW

El amigo americano (1977)
Hammett (1982)
El estado de las cosas (1982)
París, Texas (1984)
Las alas del deseo (1987)
Hasta el fin del mundo (1991)

I Love You

Después de dos films realizados con la colaboración de mujeres en el guión —*Historia de Piera* y *El futuro es mujer*—, que hicieron pensar a muchos que Marco Ferreri había pasado de la misoginia al feminismo, el director italiano vuelve, de algún modo, sobre sus pasos y retoma una historia más emparentada con la obra previa a los films citados. Esto es: el cine que tiene a hombres como protagonistas, como centro de la narración, pero a la vez satélites de una obsesión creciente, generalmente femenina.

Esta vez es un llavero con cara de mujer, prototipo de cierta belleza publicitaria y televisiva, que sume a Michel en un aislamiento cada vez más progresivo, pese a que desde el comienzo del film se le adivina esa característica. Las calles y avenidas generalmente vacías, los monoblocks imponentes y mudos, los lugares de baile y juegos llenos de gente y movimiento pero, a la vez, huecos y sin sentido, son los reiterados escenarios de este nuevo poema de la desolación.

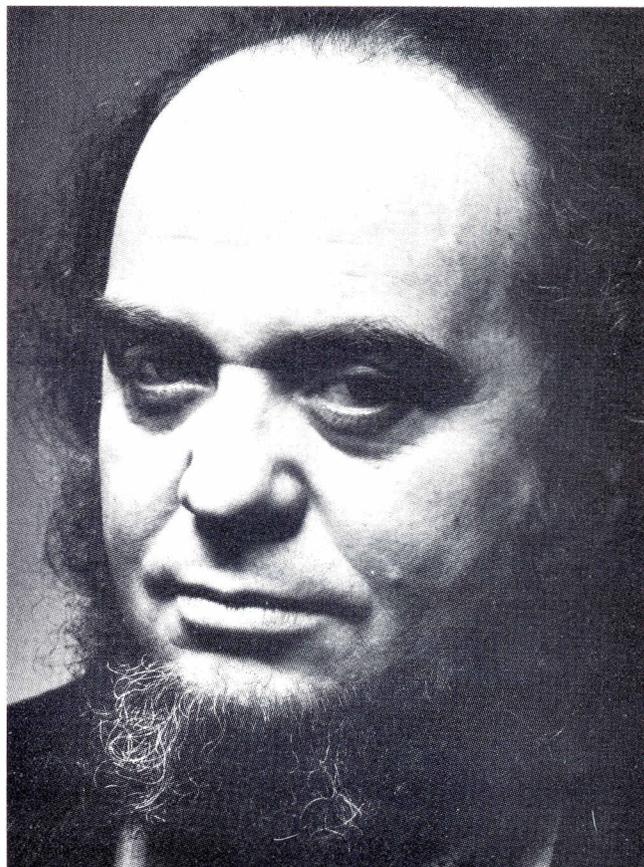
Como siempre, Ferreri no juzga ni moraliza. Muestra. Y lo que vemos es un desesperanzado y absurdo *modus vivendi* que sólo rechazarán aquellos que, precisamente, vivan en el sin-sentido que *I Love You* repite con machacona reiteración. Es decir: enamorarse hasta la obsesión de un llavero femenino, que repite *I love you* cada vez que lo silban, parece desequilibrado y enajenante —y seguramente lo es— pero no lo es menos, como muestra Ferreri en la televisión, que una mujer desnuda se aferre amorosamente a un frasco de perfume. Sustitúyase el perfume por un auto, una casa, una ropa, y se estará frente al mismo fenómeno contemporáneo que el film muestra: la suplantación de las personas y de las emociones por objetos a los que se carga del sentido ausente en las relaciones personales.

La primera mujer que aparece en *I Love You* es un hombre travestido que canta en la televisión; la segunda, ligada visualmente a un ave de rapiña que clava sus garras en un toro, sólo quiere un hijo de su hombre (éste le ofrece un bebé de plástico que ella partirá en su cabeza); las siguientes son oferentes directas de su sexo, más una prostituta capaz de acostarse sin dinero de por medio pero burlona hasta el infantilismo y la estupidez. Hay un amigo permanentemente sin trabajo y sin nada, un hombre rico poseedor de su propio llavero como objeto de deseo, otra prostituta negra y grande como una madre, un chico que alimenta con mamadera a un chanchito. Dos grupos musicales —mujeres que parecen hombres, varones afeminados— completan el cuadro de esta fábula del siglo veinte.

Michel, protagonista sólo porque la cámara-microscopio de Ferreri se le acerca más, está estructurado sobre una sexualidad infantil contenida en un cuerpo de hombre adulto: su moto —ah, las motos de Ferreri— como ruidoso e inútil vehículo viril, sus rabieta celosas que lo llevan a destrozar y a destrozarse, su curiosidad: les levanta las polleras a las mujeres para espiar pero cesa frente al primer reto. Es un chico-púber que juega a hacerse el chanchito, mira televisión y se arroba y se masturba frente a

Francia-Italia, 1985, dirigida por Marco Ferreri, con Christopher Lambert y Eddie Mitchell.

una imagen —el llavero— que le susurra *I love you* a cada silbido, y se lo niega cuando ha cometido alguna travesura. Este deambular perpetuo e insatisfecho, como el de un chico necesitado de atención absoluta —versión solitaria y complementaria del otro “adulto” enganchado con un llavero, que vive con una madre—, se resuelve a través de otro film de Ferreri, *Dillinger ha muerto*, visto por TV en el momento de su culminación: Michel Piccoli baleando a



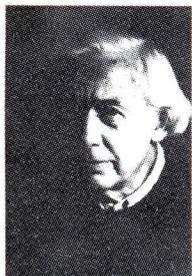
Marco Ferreri

Annie Girardot en aquella obra maestra, Lambert destrozando la mujer-llavero e intentando, como Piccoli, como Gauguin, irse a Tahití, tras otra mujer que se adivina en un velero más soñado que real.

Ese velero en ese mar —ah, el mar de Ferreri— cobija y representa lo femenino en su insondabilidad pero, sobre todo, en su permanencia inmemorial. En sus amnióticas aguas, el hombre de Ferreri ensaya, una y otra vez, el llamado desgarrado e inicial que no será respondido. Es que el cordón se ha roto hace mucho y el paraíso, negado para siempre. Aunque se empeñen en negarlo, los agonistas ferrerianos viven o sobreviven en la tumba vacía, muchas veces ruidosa, de la civilización, donde el hombre pre-histórico o adánico es sólo una imagen de la nostalgia. ■

Roberto Pagés

Un condenado a muerte se escapa
Un condamné à mort s'est échappé



Bresson, el fugitivo. Me dicen en la redacción que es difícil decir algo nuevo acerca de Bresson después del libro de Paul Schrader, *Transcendental Style*, sobre Dreyer, Ozu y Bresson. No lo leí. Con el alivio de no poder ni tener que discutir con Schrader, me siento a escribir sobre este cineasta un tanto fantasma, ya que varias de sus obras fundamentales (*Al Azar Balthazar*, *El proceso a Juana de Arco*, *El diablo*

probablemente, su último film *El dinero*) nunca se estrenaron comercialmente aquí, y otras se reponen muy de vez en cuando, en copias cada vez peores. Sea bienvenida, entonces, la edición en video de *Un condenado a muerte se escapa*, para muchos su obra maestra. Casi como una fuga de Bach, porque la fuga de este condenado es como la del músico, una fuga celestial. Y es, además, una fuga de todos los convencionalismos de las películas de escape que han sido y que serán. Fuga matemática, planeada en el Gran Espacio que, como tal, hace sentir la presencia del infinito, limitándose, recortándose. Escribí *sentir* pero debe leerse: *escuchar e imaginar*. Porque el infinito está presente en *el fuera de campo*, uniendo la salvación de las almas a la fuga de los cuerpos, el problema de la elección al de la fe. Fe en el cine y fe en el espacio que éste limita para encontrarse con lo insondable. Lo indica el subtítulo del film: *el viento sopla donde quiere* (y Bresson pone *viento* en vez de *espíritu*). La cita bíblica se completaría con “*porque nadie sabe de dónde viene ni adónde va*”. Bresson tampoco, pero le interesa verlo soplar.

Poesía del rigor. Tal vez a esto llame Schrader *Transcendental Style*. Prefiero llamarlo cine en Estado Poético. Una poesía obsesiva, casi un mantra del detalle, el rigor y el ascetismo. Un rigor del plano y de la planificación; rigor, en suma, de un plan de fuga que no descarta el Azar, o más específicamente, la Gracia. Una lección de cine vuelta una lección (y elección) moral. Lo fascinante es que la misma parte de la simple y maniática reconstrucción de una fuga real de un condenado en la cárcel de Lyon en 1943, para convertirse en uno de las más interesantes discursos cinematográficos sobre los modos de la libertad, sobre los miedos y grandezas humanas sin usar ningún discurso, y hasta atreviéndose a jugar con el suspenso. Aquel de que todo porvenir se transforme en esperanza.

La acción encerrada. Toda acción interior del protagonista se sustenta en una acción en el interior de la celda, toda duda en una suspensión de aquélla. Mientras tanto, sonidos, señas, golpes en la pared, desconfianza y paulatina confianza de cada preso entre sí. La prisión, con la cruel rutina y los verdugos mismos presos en su sistema de dominación, hecho de órdenes, ruidos de botas, silbatos, disparos. Mundo dentro de otro. A ese absurdo sólo puede responderse con la tenacidad. No se habla aquí tanto de voluntad de escape, sino de la profesión de fe en una libertad trascendente. Libertad que se elige hasta cierto punto, siempre como resultado de una Voluntad Mayor.

Breve referencia. Bresson es un jansenista confeso. Cree en una cierta predestinación, en la salvación por la Gracia,

Francia, 1956, dirigida por Robert Bresson, con François Leterrier, Charles LeClainche, Maurice Beerblock, Roland Monod y Jacques Ertaud.

independientemente de las acciones justas o injustas de los hombres. Sin embargo, insiste en mostrar esas acciones. Ese conflicto (que también aparece en *Diario de un cura rural* o en *Pickpocket*) lo acercaría al existencialismo sartreano —el condenado tiene mucho del personaje de *El muro* de Sartre— si un sartreano fuera a convertirse súbitamente en un creyente. Podríamos decir que la duda y el problema de la elección provienen de la filosofía francesa de posguerra, pero la visión sigue siendo bressoniana, es decir, mística.

Aclaración breve. Bresson es ante todo (más allá de especulaciones filosóficas) un gran cineasta. No hace falta haber leído ni a Sartre, ni a los jansenistas para disfrutar del film. De su excelencia narrativa. De su belleza.

Objetos. Cada elemento que aparece en pantalla cobra un significado, desata la puesta en marcha de una primera escena que libere un eslabón en la cadena de prisiones. El tiempo en el film se mide por los rituales de la cárcel (señalados por el sonido en off con el que armamos imaginariamente junto al protagonista el universo exterior a la celda). Este reconocimiento de un espacio que no se ve va a servir luego en la preparación de la huida. Esta va armándose ante nuestros ojos, como un mecano, pieza a pieza, con los elementos más precarios (una cuchara, las sogas fabricadas con el colchón, etc.). Comienza aquí la acción de lo visible.

Los otros. No solamente esta percepción cambia (y esto es esencial en Bresson) sino la que el personaje tiene de los otros. Si al inicio sólo piensa en huir y sólo a medida que la fuga se va retrasando siente la necesidad de ayudar y ayudarse. La relaciones con el muchacho que fusilan, con el vecino de celda y su mutismo, con el cura y finalmente con el joven desertor se convierten en lecciones morales y en emociones profundas para el espectador.

La Palabra. Los diálogos son escasos, pero el relato de los hechos desde la voz del protagonista adquiere la importancia de un testimonio leído, en un sentido religioso. Podemos pensar que estamos escuchando las anotaciones que el preso ha recogido sobre las técnicas de su fuga. Una suerte de Biblia del Gran Escape. Bresson vuelve a dar importancia a la palabra escrita (conservar el lápiz es una elección que podría delatar al preso y aun así éste lo hace). Como en el *Diario de un cura rural*, las palabras del condenado son las del testigo de sí y de los otros. La cámara de Bresson recoge esos trazos como legado para la historia del cine y para la de todos los hombres. ■

Alejandro Ricagno

CORO SYRINX

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

Los interesados llamar al 71-6562

The World of Norman McLaren

Si se piensa en Max Headroom, se comprueba que la utopía del cine de animación es ya el sueño de la cibernética. Su ambición es un control absoluto sobre el material, no sólo para dirigir sus objetos en un cierto sentido sino para modelarlos allí donde antes no existía nada. El cine de animación no registra, produce.

En ese ghetto de los dibujos animados, el nombre del canadiense Norman McLaren es célebre. Realizador magistral, dueño de un sutil sentido del humor y de una creatividad simple y refinada a la vez, McLaren ha experimentado prácticamente sobre todas las técnicas de animación con una precisión envidiable.

Pero el cine de McLaren no es necesariamente de dibujos animados y no recurre sino en una segunda instancia al cine de animación. Consiste, ante todo, en una exploración exhaustiva de las posibilidades de movimiento implícitas en las formas. Es un cine de composición, en el sentido dinámico que adquiere ese concepto para Mondrian o Kandinsky. Línea y punto sobre plano. Experimentar sobre lo más elemental. Los objetos son compuestos que pueden desagregarse para entrar en nuevas relaciones y establecer infinitas configuraciones. Si se trata de films abstractos es precisamente porque las formas, aun las formas geométricas (sobre todo las formas geométricas, en la medida en que poseen los contornos más contundentes), pierden definición, abandonan la perseverancia que les otorga una identidad.

Se vuelven proteicas. La configuración de un objeto, para McLaren, no es más que el punto de partida para que se multipliquen los diferentes objetos que él contiene y que se combinan en nuevas formaciones sólo por un momento. Sin duda el modelo de este cine es el caleidoscopio.

Estructuras azarosas que, en su perfección, desmienten el azar. Nada más vaporoso que un sólido, podría decir McLaren. ¿Qué es fondo y qué es figura? Las figuras no se inscriben en una superficie; son supuradas por la planicie sin accidentes de la pantalla. Como en *Dots*, se trata de pequeños estallidos; no hay figuras, hay efusiones que se imprimen apenas, que resbalan como manchas poco perseverantes sobre una superficie lustrada. En films como *Blinkity Blank*, la técnica misma del dibujo (rayado directamente sobre la película) caracteriza un tipo de imagen inestable: parpadeos fugaces en un vacío. Lo que

Selección de cortometrajes de animación, realizados por Norman McLaren: *Hen Hop, C'est l'aviron* (1943), *Begone Dull Care* (1949), *Blinkity Blank, Neighbours* (1952), *Dots, Mail Early for Christmas, Lines Horizontal* (1960). Producidos por The National Film Board of Canada.

Burch denomina "falta de firmeza de los signos". Detalle no del todo irrelevante si se tiene en cuenta que el signo icónico (a diferencia del signo lingüístico) debería poseer un alto grado figurativo. Pero estas imágenes ni siquiera respetan el principio de identidad consigo mismas. Poder metamórfico que define a la naturaleza de las formas en McLaren. Los objetos se hallan en devenir, tal como demuestran las acuarelas y arabescos de *Begone Dull Care* que fluyen longitudinal y lateralmente en la pantalla. Derivación y autoengendramiento. Autorreferencialidad. "Cine sin cámara", dice Deleuze. El cuadro lo es todo y a la vez no es nada para la imagen, ya que estos films eliminan el espacio off. Si todo transcurre dentro del encuadre es porque resulta el único espacio; no hay una referencia que remita a un fuera de cuadro. Pero tampoco hay distancia focal y planos de visión. No es posible decir que estos movimientos transcurren delante de la cámara porque sólo existen a condición de carecer de volumen. Todo sucede en una planitud inquietante. Sin embargo no se trata de una mera bidimensionalidad. Las imágenes no están enfrente nuestro; en cierta forma nos atraviesan y se continúan más allá. En el espacio abstracto de *Lines Horizontal*, la coreografía de líneas paralelas que ascienden y descienden se inscribe (¿adelante?, ¿atrás?) en la profundidad hipnótica de un *trompe l'oeil* infinito.

Norman McLaren domina el artificio creador de los ilusionistas. Walt Disney, por ejemplo, utiliza ese poder taumatúrgico para imitar movimientos y comportamientos antropomórficos, mejorando la realidad. Sus films ejercen un efecto tranquilizador. McLaren no compite con lo real sino que lo cuestiona. Aun cuando trabaje con objetos concretos y hasta con individuos (como en *Neighbours*), siempre tiende a la abstracción. Es decir: a la disolución de todo indicio reconocible, al descubrimiento de un sentido extraño que se ocultaba bajo una forma familiar.

No consiste en el perfeccionamiento (la confirmación) de las leyes naturales, sino en la experimentación de un alquimista de las imágenes. Y en este sentido, no puede decirse que sea irreal más que en la medida en que resulta desesperadamente real. ■

David Oubiña

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

BLAKMAN
VIDEO Nº CONVENCIONAL

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

Edición • Sonorización • Subtitulado
MULTICOPIADO

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

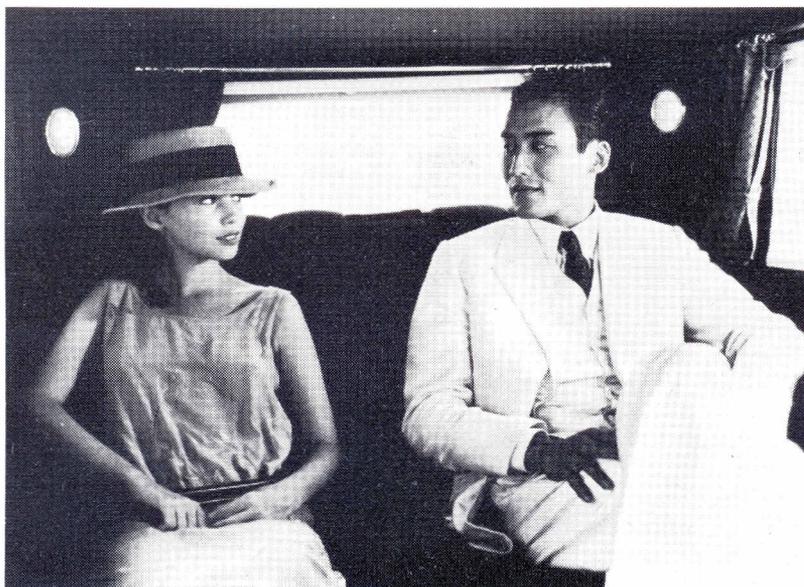
El amante
L'amant

Francia-Reino Unido, 1992, dirigida por
Jean-Jacques Annaud, con Jane March y Tony
Leung.

Hay pocos lugares en el planeta tan fascinantes como la zona asiática conocida como Indochina, lo que hoy conforman los países de Camboya, Laos y Vietnam. Su geografía, pueblos, costumbres, religiones; la cambiante historia política, sus continuas invasiones entre sí, o desde China o Japón o por potencias más alejadas como Francia y los EE.UU. De esta fascinación, de este misterio, ha dado cuenta el cine americano desde sus bodrios más imperialistas (*Boinas verdes*), pasando por películas malas (*Nacido para matar*), buenas (*Pelotón*) o grandes obras maestras (*Apocalypse Now*).

Una imagen de esta última película es una buena metáfora: la chalupa se desliza suavemente por un brazo del delta del Mekong, desde una radio se escucha a los Rolling Stones; pero la presencia más fuerte no es visible: está sumergida en lo profundo de la selva, entre los repliegues verdes, en el corazón de la oscuridad. No se ve, apenas se escucha, pero está.

El cine francés nunca se hizo cargo de su historia en Indochina, de su dominio imperial de casi un siglo en esas tierras exóticas. Habitualmente lo ignoró o lo usó como un telón de fondo pálido y desvaído como en *El amante*. Uno no puede pedirles a las películas que sean lo que no son y especialmente aquí ni la Duras ni Annaud pretendieron contar la historia del Vietnam. Pero tanta ignorancia sobre un material tan rico es sospechosa y en todo caso el dedo



acusador se puede extender sobre toda la historia del cine francés (lo mismo sucede con Argelia: la única película sobre el dominio francés en el Norte de África es italiana). Probablemente mi fastidio con esta película deriva en que fui a buscar lo que no había. Pero es que, a cambio de eso, no había nada. Sólo los cuerpos hermosos del chino y la francesa, la cuidadosa reconstrucción de época y un viento helado que sopla todo

el tiempo: pulcro tedio. Hay primeros planos gigantescos de los zapatos de ambos, de los anillos del chino y de las trenzas de la francesa; uno se aburre, se pregunta para qué están y recuerda algo más placentero y vital: el primer plano descomunal de un sandwich de tortilla en esa obra de arte que es *Belle époque*. Es que, chiste cinéfilo, el primer plano es una cuestión de moral. Je, je.

Postadata: al ver la película en el cine se ve, como un chispazo, un plano en el que el chino y la co-china parecen darle al viejo traka-traka de veras. La revisión en video —aparte de batir records de aburrimiento— permite verificar la veracidad de esa impresión. Consecuencia indeseada: las teclas de Rewind, Forward y Pausa de mi videograbador quedaron seriamente dañadas por el uso y abuso. ■

Gustavo Noriega



Barbara Trent, ganadora del Oscar 92 por su documental *The Panama Deception*

La Mujer y El Cine

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE REALIZADO
POR MUJERES

DEL 4 AL 11 DE AGOSTO EN EL CINE SUIPACHA

Más información en *Ultima fila* (página 64)

Las buenas, las malas y las feas

| | Quintín | Flavia | Noriega | Castagna | Russo | Pagés | García |
|-------------------------------------------------------------|---------|--------|---------|----------|-------|-------|--------|
| Alemania, año cero (R. Rossellini) (Blakman) | 10 | 10 | 10 | 9 | | 8 | 8 |
| Caballeros del desierto (W. Wyler) (Cobi) | | | | | 8 | | 8 |
| Caravana a Oregón (G. Fowley Jr.) (Cobi) | | | | | | | 5 |
| Carrera contra el destino (R. Sarafian) (Gativideo) | 8 | | | 6 | | 6 | 7 |
| Cero en conducta (J. Vigo) (Blakman) | 9 | 9 | | 10 | 8 | 8 | 8 |
| Cimarrón (A. Mann) (Cobi) | | | | | 7 | 7 | 6 |
| Corazón de trueno (M. Apted) (LK-Tel) | 4 | | 5 | 4 | | | |
| Cuatro por Texas (R. Aldrich) (Cobi) | | | | | 7 | | 5 |
| Dos mujeres (V. De Sica) (Tauro) | 4 | | | 6 | 4 | 6 | 6 |
| Drácula (F. F. Coppola) (LK-Tel) | 8 | 9 | 10 | 9 | 10 | 10 | 6 |
| El amante (J. J. Annaud) (Transmundo) | 4 | 4 | 4 | 4 | | 6 | |
| El crimen de Cuenca (P. Miró) (R.K.V.) | | | 7 | 5 | 3 | 3 | 5 |
| El desprecio (J.-L. Godard) (Renacimiento) | 10 | 10 | | 10 | 9 | 8 | 8 |
| El gran escape (J. Sturges) (Renacimiento) | | | | 5 | | | 5 |
| El guardaespaldas (M. Jackson) (AVH) | 7 | | 7 | | | | |
| El juego de las lágrimas (N. Jordan) (Transeuropa) | 4 | 6 | 5 | 3 | | 1 | 3 |
| El mastín de los Baskerville (R. W. Neil) (Epoca) | | | | | 7 | | |
| El tren de las 3.10 a Yuma (D. Daves) (Cobi) | 8 | 9 | 8 | | 7 | 7 | 8 |
| Emboscada (S. Wood) (Cobi) | | | | | 5 | | 5 |
| Eterna seducción (T. Palmer Jr.) (Gativideo) | | | | 4 | | | |
| Extasis (M. Tolkin) (LK-Tel) | 1 | | | 1 | | | 1 |
| Extraños en un tren (A. Hitchcock) (Renacimiento) | 8 | 7 | 8 | 8 | 10 | 9 | 9 |
| Funes, un gran amor (R. De la Torre) (Transmundo) | 1 | 1 | 3 | 1 | | | |
| Hellraiser II: camino al infierno (A. Laurence) (Gativideo) | | | 3 | | | | |
| Héroes por azar (P. A. Robinson) (AVH) | 3 | 5 | | | | | |
| Horas de espanto (H. Hathaway) (Arte Video) | | | | 5 | | | 6 |
| I love you (M. Ferreri) (Transmundo) | 7 | 7 | | 7 | | 8 | 5 |
| Instinto perverso (R. Loncraine) (R.K.V.) | 3 | | | 4 | | | |
| Irma, la dulce (B. Wilder) (Orson Producciones) | 10 | 10 | 9 | 9 | 6 | 7 | 7 |
| Julio César (J. L. Mankiewicz) (Renacimiento) | | | | | 8 | 8 | 5 |
| La bella y la bestia (J. Cocteau) (Blakman) | | | | | | | 4 |
| La garra escarlata (R. W. Neil) (Epoca) | | | | | 8 | | |
| La herradura de oro (R. N. Bradbury) (Epoca) | | | 7 | | | | |
| La ira divina (R. Nelson) (Cobi) | | | | 5 | 6 | | 5 |
| La mentira infame (W. Wyler) (Renacimiento) | | | | | 7 | 7 | 6 |
| La muerte le sienta bien (R. Zemeckis) (AVH) | 8 | 9 | 6 | 6 | 5 | | |
| La patagonia rebelde (H. Olivera) (Miami) | 7 | 7 | 6 | 5 | 5 | 4 | 4 |
| La verdad increíble (H. Hartley) (Transeuropa) | 6 | 7 | | | | | |
| Mr. Arkadin (O. Welles) (Orson Producciones) | 9 | 9 | | 10 | 10 | 9 | 8 |
| Noche y niebla (A. Resnais) (Blakman) | | | | 8 | 7 | 8 | 8 |
| Pasajero 57 (K. Hooks) (AVH) | 3 | | 3 | | | | |
| Perfume de mujer (D. Risi) (Lucian) | 8 | 7 | 8 | 6 | | 5 | 6 |
| Por la patria (J. Losey) (Renacimiento) | | | | 5 | | 3 | 6 |
| Prisionero del odio (J. Ford) (Arte Video) | 8 | | | 7 | | | 6 |
| Puertas abiertas (G. Amelio) (AVH) | | | 3 | | | | 3 |
| Respirando violencia (E. Dickerson) (AVH) | 5 | | | 5 | | | |
| Sherlock Holmes desafía a la muerte (R. W. Neil) (Epoca) | | | | | 7 | | |
| Sherlock Holmes y la mujer araña (R. W. Neil) (Epoca) | | | | | 8 | | |
| Sinatra (J. Sadwith) (AVH) | | 4 | 8 | 4 | | | |
| Sobredosis (F. Ayala) (Miami) | | | | 1 | | 1 | |
| Sr. y Sra. Bridge (J. Ivory) (AVH) | 7 | 8 | | | | | |
| Toulouse Lautrec- Moulin Rouge (J. Huston) (Renacimiento) | | | | | 6 | 5 | 5 |
| Un maldito policía (A. Ferrara) (AVH) | 10 | 10 | 7 | 9 | | 9 | 10 |
| Un niño espera (J. Cassavetes) (Renacimiento) | | | | | | | 6 |
| Verano del 62: fin de la inocencia (R. Mulligan) (AVH) | | | | | | | 6 |
| Vida de solteros (C. Crowe) (AVH) | 7 | 7 | | | | | |

**Video
del Angel**

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

Nueva dirección
Vidit 1980 (casi esquina Güemes)

Ultima fila

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

El periodismo en el cine. Con el auspicio del Taller Escuela Agencia (T.E.A.).
Sábado 17 y domingo 18: *Héroe accidental* (EE.UU., 1992). Dirección: Stephen Frears.

Lunes 19: *Ráfagas* (Canadá, 1990). Dirección: André Melançon.

Martes 20: *Reportaje* (Méjico, 1953). Dirección: Emilio Fernández.

Miércoles 21: *Sin anestesia* (Polonia, 1978). Dirección: Andrzej Wajda.

Reencuentro con Michelangelo Antonioni:

Jueves 22: *Crónica de un amor* (1950). Dirección: Michelangelo Antonioni.

Viernes 23: *La dama sin camelias* (1953). Dirección: Michelangelo Antonioni.

Sábado 24 y domingo 25: *Identificación de una mujer* (1982). Dirección: Michelangelo Antonioni.

Lunes 26: *El grito* (1957). Dirección: Michelangelo Antonioni.

Martes 27: *El eclipse* (1962). Dirección: Michelangelo Antonioni.

Miércoles 28: *La aventura* (1960). Dirección: Michelangelo Antonioni.

Julio/agosto: Films inéditos en la Argentina de Rainer W. Fassbinder y Wim Wenders. Con la colaboración del Instituto Goethe.

Jueves 29: *La tercera generación* (1979). Dirección: Rainer W. Fassbinder.

Viernes 30: *El amor es más frío que la muerte* (1969). Dirección: Rainer W. Fassbinder.

Silver City (1969). Dirección: Wim Wenders (cortometraje).

Sábado 31 y domingo 1º: *En un año de trece lunas* (1978). Dirección: Rainer W. Fassbinder.

Some Players Shoot Again (1968). Dirección: Wim Wenders (cortometraje).

Lunes 2 y martes 3: *El viaje a la felicidad de mamá Küsters* (1975). Dirección: Rainer W. Fassbinder.

Miércoles 4: *La ley del más fuerte* (1974). Dirección: Rainer W. Fassbinder.

Hebraica. Cinemateca Argentina. Sarmiento 2255.

Viernes 16, sábado 17 y domingo 18: *El guardaespaldas*, de Mick Jackson.

Lunes 19: *La loca historia del mundo*, de Mel Brooks.

Martes 20: *Reino salvaje*, de Christian Zuber. Documental.

Miércoles 21: *Trabajando duro*, de Jerry Lewis.

Jueves 22: *Una noche en Casablanca*, de Archie Mayo.

Viernes 23, sábado 24 y domingo 25: *Un milagro para Lorenzo*, de George Miller.

Lunes 26 y martes 27: *El tercer sexo se divierte*, de Bruce Kessler.

Miércoles 28 y jueves 29: *Crimen en el expreso de Oriente*, de Sidney Lumet.

Viernes 30, sábado 31 y domingo 1º de agosto: *Nada es para siempre*, de Robert Redford.

Club del Cine. Sarmiento 1249 - Subsuelo.

Viernes 16: *Conquistador del Oeste* (Go West, 1925) de y con Buster Keaton.
Cortos con Charlie Chase: "Concurso de bañistas" (1932), "Profesor de canto", "Vaquero sinfónico" (1931).

Sábado 17 y domingo 18: *Los caballeros de la mesa cuadrada* (Monty Python and Holy Grial, 1975) de T. Gilliam y T. Jones.

Cortos con Harry Langdon: "La malaventura", "Cuestiones de puntería".

Lunes 19: *Gulliver en el país de los enanos* (Gulliver's Travels, 1939) de los hnos. Fleisher.

El gato con botas (Der Gestiefelte Kater, 1955) de H. B. Fredersdorg y T. Kornnowicz.

Martes 20: *El canillita y la dama* (1938) de L. C. Amadori. Con Luis Sandrini, Rosita Moreno.

Yo no soy la mata-hari (1949) de Benito Perojo. Con Niní Marshall.

Miércoles 21: *El ruiseñor del emperador* (Cisarrru Slavik, 1948) de Jiri Trnka.

Cortos con Laurel y Hardy: "Hacia falta un héroe", "Dos terribles caballeros", "Pobre angelito".

Jueves 22: *El hombre fenómeno* (The Wonder Man, 1945) de B. Humberstone

Africa ríe (1956) de Carlos Rinaldi.

Viernes 23: *Marineros de agua dulce* (Saps at Sea, 1940) de G. Douglas.

Parodia de Carmen (Carmen, 1919) de Ch. Chaplin.

Sábado 24 y domingo 25: *El cameraman* (The Cameraman, 1928) de E. Sedwick.

El inmigrante (The Inmigrant, 1917) y *Atorrante* (The Adventurer, 1917).

Serial completo: Lunes 26: *El caballo infernal* (The Devil Horse, 1932) de O. Brower y R. Talmadge.

Wim Wenders: Martes 27: *El movimiento falso* (Die Falsche Bewegung, 1974).

El temor del arquero al penal (Die Angst des Tormanns Vorm Elf Meter, 1971).

Godard:

Jueves 29: *Alphaville* (Idem, 1965).

El soldadito (Le Petit Soldat, 1963).

Viernes 30: *Carmen, pasión y muerte* (Prénom: Carmen, 1984).

Una mujer es una mujer (Une Femme est une Femme, 1960).

Sábado 31 y domingo 1º: *Vivir su vida* (Vivre sa Vie, 1962).

Los carabineros (Les Carabiniers, 1962).

Centro Cultural Recoleta - Junín 1930.

Organizado por el Instituto Italiano de Cultura

Miércoles 21: Presentación de la exposición multimedial "Música y cine. Sergio Leone y Ennio Morricone".

Jueves 22: *Por un puñado de dólares* (1964)

Viernes 23: *Por unos dólares más* (1965)

Sábado 24: *Lo bueno, lo malo y lo feo* (1966)

Domingo 25: *Erase una vez en el Oeste* (1968)

Lunes 26: *Los héroes de Mesa Verde* (1970)

Martes 27: *Erase una vez en América* (1984)

Todas películas dirigidas por Sergio Leone. Sin subtítulos.

V Festival Internacional de Cine realizado por mujeres. Cine Suipacha.

Del 4 al 11 de agosto. Las películas confirmadas son:

Una estación de paso de Gracia Querejeta; *Sofie* de Liv Ullman; *Mississippi* Masala de Myra Nayar; *Sur la terre comme au ciel* de Marion Hansel; *La vida es*

una sola de Marianne Eyde; *Nocturno a Rosario* de Matilde Landeta; *The Panama Deception* de Barbara Trent (Oscar Mejor Documental de 1992); *Mujer transparente* de Ana Rodríguez; *Amigomío* de Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa y *La última esperanza* de Mercedes Frutos.



Porque lo importante
es la imagen

En postproducción:

- Centro de edición off line (editor y switcher inteligentes) U-Matic high band SP serie BVU con time code. Configuración A/B roll, generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Dynamic Tracking, corrector de color, chroma key y titulación.
- Animación computarizada en 2 y 3 dimensiones de alta resolución (24 bit, 16 millones de colores). Consola de audio de 8 canales (controlable vía editor), delay y reverberador digital, DAT, cinta abierta y más de 3500 efectos sonoros en CD.
- Centro de edición multiformato con editor multievento S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

EN EXTERIORES:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Trípode, dolly, servos y viewfinder de 5"), unidades controladoras de cámaras, switcher con intercom y tallys, generador de caracteres, monitores portátiles, consola de audio de 8 canales, micrófonos uni-direccionales y omnidireccionales, grupo electrógeno propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

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

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.





RENACIMIENTO

PRESENTA

Un catálogo de
150 películas
extraídas de la mejor
historia del cine



· LA BATALLA DE ARGELIA
· Obras maestras,
serie testimonios
· Italo-argelina 1966, 135m
· DIR. GILLO PONTECORVO

Monumental testimonio sobre
la independencia de Argelia.
El polémico Pontecorvo dirige
y el jefe revolucionario Yacep
Saadi produce y actúa. Film
multipremiado, ganadora del
León de Oro de Venecia y 17
premios más.



· POR LA PATRIA
· Obras maestras,
serie la guerra. 86 m
· Inglaterra-1963, b/n.
· DIR. JOSEPH LOSEY
· ACTORES: Dirk Bogarde, Tom
Courtenay, Leo Mackern

Poderoso alegato antibélico
de visión obligatoria converti-
do por los cinéfilos del mundo
en el manifiesto antiguerra
por excelencia. Premio al
mejor actor T. Courtenay,
festival de Venecia.



· EXTRAÑOS EN UN TREN
· Joyas del suspenso- Hitchcock
· USA 1961 - b/n - 101 m
· DIR. ALFRED HITCHCOCK
· ACTORES: Robert Walker,
Farley Granger, Ruth Roman

Exitoso retorno del maestro a
su estilo natural. Suspenso
profundo. Patricia Highsmith
novelista y Raymond Chan-
dler guionista convierten a la
película en una auténtica
obra maestra.



· EL GRAN ESCAPE
· Cinemateca de acción - S. La Guerra
· USA 1963 - Color - 173 m
· DIR. JOHN STURGES
· ACTORES: S. MacQueen, C. Bron-
son, R. Atemborough, J. Gardner, ...

Famosa superproducción basada
en la fuga real de un campo de
concentración alemán de oficiales
ingleses y americanos. Reparto
multiestelar, acción apasionante y
el sello del espectacular J. Sturges.



· LA CONQUISTA DEL OESTE
· Cinemateca de acción - S. Western
· USA 1962 - Color - 162 m
· DIR. JOHN FORD, HENRY
HATHAWAY, GEROGE MARSHALL
· ACT: J. Steward, G. Peck, S. Tracy,
H. Fonda, J. Wayne, R. Widmark, K.
Malvin, D. Reynolds, C. Baker

3 directores-23 superestrellas en el
western mas espectacular que produjo
el cine. Estrenó sistema cinerama.
Ganó 3 oscars, nominada para otros 5.



· LA FUENTE DEL DESEO
· Antología Romántica
· USA 1954 - Color - 102 m
· DIR. JEAN NEGULESCO
· ACTORES: C. Webb, D. Mcguire,
J. Peters, L. Jourdan, R. Brazzi

Inolvidable relato romántico con
música de F. Sinatra e inigualables
paisajes italianos filmados por 1a.
vez en Cinemascope. Llenó los
cines logrando records irrepeti-
bles. Ganadora de 2 oscars.



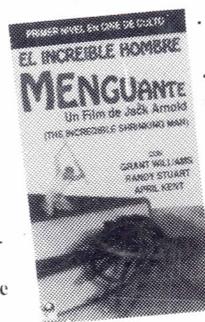
· MOULINE ROUGE
· Biografías-Vida de Toulouse Lautrec
· USA 1953 - Color - 123 m
· DIR. JOHN HUSTON
· ACTORES: José Ferrer,
Colette Marchand, Zsa Zsa Gabor

Torturada vida del gran pintor fran-
cés recreado por J. Huston en una
ambientación memorable de la
Belle Epoque: 1a. biografía de artis-
tas realizada por Hollywood con
criterio realista. Dos nom. al oscar.



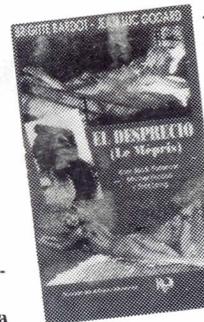
· UN NIÑO ESPERA
· revalorización cinematográfica
· USA. 1962 . b/n . 102 m
· DIR. JOHN CASSAVATES
· ACTORES Burt Lancaster,
Judy Garland, Gina Rowlands

Revalorizar a Cassavates es
un deber para el amante del
buen cine; a pesar de la exi-
gente producción el manifies-
ta estilo auténtico y austero.
Se toca por 1a. vez el tema de
los niños con inferioridad
mental. Memorable los niños.



· EL INCREÍBLE
HOMBRE MENGUANTE
· Cine fantástico. Cine de culto
· USA, 1957 - b/n - 81 m
· DIR. JACK ARNOLD
· ACTORES: Grant Williams,
Randy Stewart, April Kent

Una verdadera joya para los
amantes del género fantásti-
co. La 1a. y más importante
película sobre el terror cósmi-
co. El tratamiento filmico
realizado quedó en la historia
como logro revolucionario.



· EL DESPRECIO
· Revalorización
cinematográfica - Godart
· Fran.-ital. 1963, colo., 103 m
· DIR. JEAN LUC GODART
· ACTORES: B. Bardot,
M. Piccoli, J. Pallance, F. Lang

Basado en la novela de A.
Moravia, Godart realiza el
1er. film abandonando el es-
tilo de la Nouvelle Vague.
Cuestionamiento sobre la
función misma del cine. Alto
costo de producción.

Coleccione las joyas del cine de RENACIMIENTO.

Líder absoluto en edición de video-clásicos.

RENACIMIENTO VIDEO DEL ESTE S.A. - L.N. Alem 661, 3º p. Of.7 (1001) Capital .
Tel:312-4718 Fax: 311-2674 - VIDEOTECA DE LA CIUDAD: Maipú 971, Loc. 29 - Cap.