

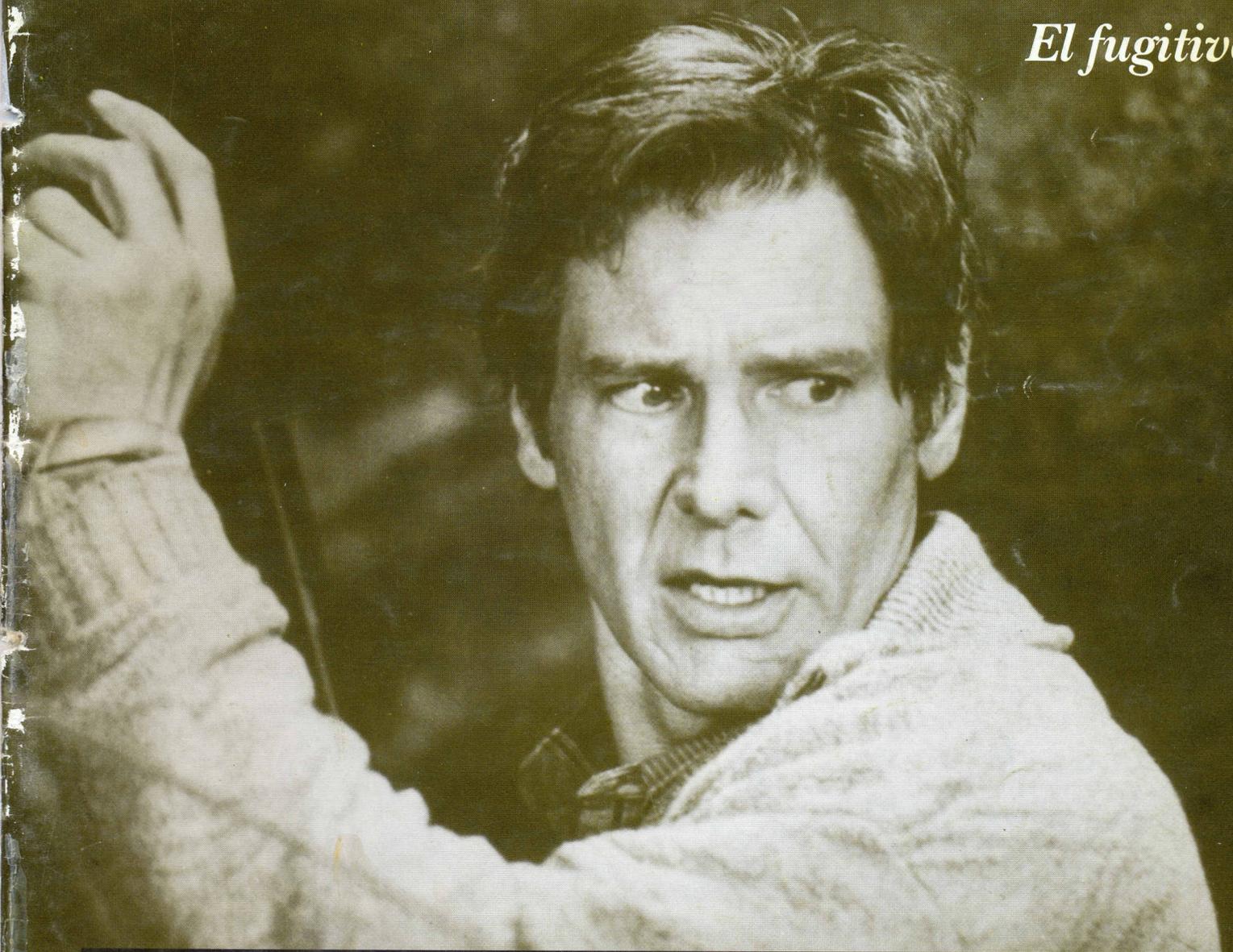
Año 2 N° 20 / Octubre de 1993 \$ 7,50.-  
Uruguay: \$ 20.-

# EL AMANTE

# C I N E

Harrison Ford

*El fugitivo*

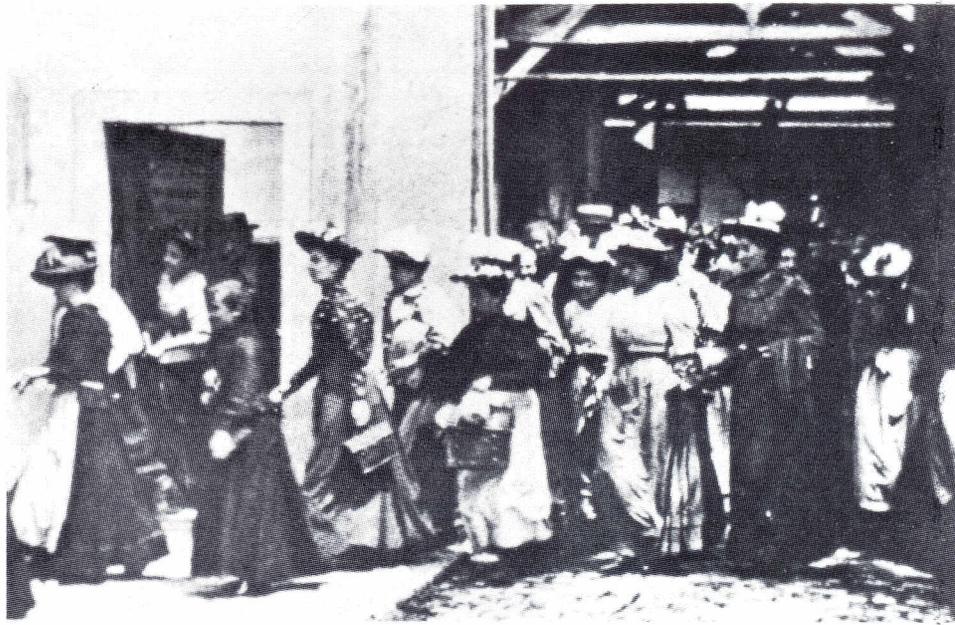


Dossier Fassbinder

Boris Karloff  
*Montoneros*  
Comedia americana  
Libros - Discos

# Lunch-time

*Lunch Hour*  
at the Lumière Factory  
The first film shown  
in France (1895)



Peter Weller  
and friend,  
in a scene from  
*Naked Lunch* (1991),  
directed by  
David Cronenberg



## Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

**Estrenos:**

*El fugitivo* + Harrison Ford / 2  
*Perros de la calle* + Q. Tarantino / 4  
*Presidente por un día* / 7  
*Los amigos de Peter* x 2 / 8  
*Sofie* / 10  
*Corazones en conflicto* / 11  
*Como agua para chocolate* / 11  
*Frente a frente* / 11  
*The Firm (Fachada)* / 11  
*La Frontera* / 12  
*Mujer, esposa y amante* / 12  
*Prohibido amar* / 12  
*Puerto Escondido* / 13  
*Un extraño entre nosotros* / 13  
*Uranus* / 13

**Dossier Fassbinder:**

Introducción / 15  
Textos de RWF / 19  
Los actores de RWF / 22  
*Berlín Alexanderplatz* / 24  
RWF en video / 26

**Música de películas** por Guillermo Pintos / 28

**Comedia americana en los 80** por Gustavo Noriega / 30

**Crónicas de Valdez** por Jorge Batata La Ferla / 34

**Nick's Movie** por Horacio Bernades / 37

**Cine en TV** por Jorge García / 40

**Andrés Di Tella + Montoneros** / 42

**Boris Karloff** por Eduardo Russo / 46

**Libros** / 49

**Correo** por los estimados lectores / 54

**Semana de cine inglés** por Julian Cooper / 56

**Visto y leído** / 58

**Estrenos en video** / 60

**Tabla video** / 63

**Agenda** / 64



Un nuevo número, con nuevas secciones e ideas, de la publicación más simpática de la Vía Láctea.

**Directores**

Eduardo Antín (Quintín)  
Flavia de la Fuente  
Gustavo Noriega

**Consejo de redacción**

Los arriba citados +  
Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número**

Roberto Pagés  
Eduardo A. Russo  
Alejandro Ricagno  
David Oubiña  
Jorge La Ferla  
Horacio Bernades  
Jorge García  
Guillermo Ravaschino  
Santiago García  
Guillermo Pintos  
Julian Cooper  
Martín Brauer  
Gustavo Zappa

Tino y Norma

**Publicidad y corbata**

Roberto Juan Ferro

**Corresponsal en el teatro Colón**

Haydée Thompson

**Corresponsal extranjero en la Corte Suprema**

Profesor Gustavo J. Castagna

**Corresponsal en Nueva York**

Walter Rippel

**Cadete clasificado**

Gustavo Requena Johnson

**Corrección nocturna**

Gabriela Ventureira Sabatini

**Comité de madres**

Norma, Luisa, Ana

**Diagramación y composición**

Etc. Tel.: 961-4288

**Asesor diseño**

Quique Maya

**Imprenta**

Impresora Americana. Lavardén 163

**Fotomecánica**

Proyección. Rivadavia 2134 5º G

**Impresión linotronic**

Worksheet. Esmeralda 718 7º F

**Distribución**

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

# El correccaminos

por Gustavo J. Castagna

A la media hora de película, Richard Kimble es un prófugo de la justicia y el agente Sam Gerard empieza la búsqueda, ayudado por su cuerpo especial de policías con reglas propias. Es un momento crucial de *El fugitivo*, porque el desarrollo del relato se plantea cómo seguir sin caer en la estructura por capítulos de la serie. Es un instante clave del film de Andrew Davis, porque el riesgo de la saturación por el entretenimiento está ahí, en cada huida, corrida y escapatoria de Kimble.

Pero *El fugitivo* elige el camino adecuado. Narra su historia como un duelo a la distancia, utilizando el montaje paralelo para oponer la inteligencia de Kimble con el cumplimiento de la función de Gerard. Es un estudio del comportamiento de dos personajes, separados por funciones distintas, pero idénticos al tener que investigar, cada uno por su lado, sobre el pasado de ambos. Kimble se transforma en un detective sin matrícula al revisar el asesinato de su esposa y Gerard debe conocer el pasado del médico para resolver el caso. Mientras la serie terminaba con la culpabilidad del famoso manco, la película introduce al personaje del brazo de madera como falso MacGuffin. Cuando al final se descubren las tramoyas del Dr. Nichols, *El fugitivo* nos presenta sus objetivos. Nichols es el culpable desde la impasible personificación de Jeroen Krabbe, inmediatamente nos damos cuenta pero poco importa, porque el interés está centrado en el duelo entre Kimble y Gerard y en el conocimiento profesional de los dos.

*El fugitivo*, justamente, es un western sin la puesta del género, pero concretado por los climas y la pertenencia a un mundo masculino. Claro, el viejo proyecto de Walter Hill cayó en manos de Davis, pero esto no debería sorprender demasiado. Los westerns urbanos de Hill (*Driver*, *Calles de fuego*) encuentran su continuidad en *El fugitivo*. Resurge el montaje cortado a hachazos de Hill durante la primera parte de la película. Kimble huye con la ambulancia y, rápidamente, Gerard conoce la noticia y se pregunta por las intenciones del perseguido. Corte y vemos a Kimble por la ciudad escapando con la ambulancia. Más aun, vuelven los títulos de presentación que terminan a los veinte minutos. Pero *El fugitivo* da un paso más adelante de sus virtudes formales. El duelo entre Kimble y Gerard puede verse como el encuentro de Indiana Jones, ahora temeroso, ausente de humor y sin necesidad de clasificarse como el héroe de la aventura, y el nuevo Harry Callahan, siempre distanciado de sus superiores, pero más humano y necesitado de un grupo similar a sus ideas. Los planos generales al comienzo

remiten a la serie con Eastwood recorriendo con la cámara, otra vez, los lugares de la acción. La escena de la represa recuerda, especialmente, las espectaculares escapatorias de la segunda parte de Indiana Jones. Los festejos de San Patricio, con los dos personajes mezclados entre la gente, invaden la puesta documental de varias fiestas locales donde Callahan hacía de las suyas. La espectacular escena del accidente del tren obliga a citar la tensión que aparecía en *Indiana Jones y el templo de la perdición*. Y aquí viene otro tema. *El fugitivo* está contada desde la inverosimilitud de las acciones y desde la imposibilidad de que Kimble no permanezca con vida. Como está narrada hasta los segundos previos a que Kimble caiga preso, vuelva a la cárcel y eluda



la muerte, nos volvemos a encontrar con otro hombre que sabía demasiado. *El fugitivo* abandona la definición del caso hasta los últimos diez minutos, tomándolo como una mera excusa argumental, más allá de sus acertadas críticas a las siniestras decisiones de la medicina, pero da otro paso adelante y transforma a Kimble en el hombre equivocado de los 90, ya que los personajes que rodean al médico dudan de su inocencia. Cuando Kimble vuelve al hospital y salva a un chico de la muerte, la doctora descubre su identidad y se apresta a informar a quien tiene a su lado. Cuando Kimble llama por teléfono a un colega, éste le pide que se entregue. Cuando Kimble aparece en el subte escapándose del manco, un pasajero lee el diario, observa la foto, mira al falso culpable y llama al guarda. Todos

sospechan de Kimble, como todos creían que Manny Balestrero era culpable en *El hombre equivocado*. La diferencia, y de ahí la distinción de *El fugitivo*, está en el saber de Kimble, que propone a Gerard invadir su propio terreno de investigación. Por ejemplo: Kimble deja el teléfono descolgado en la casa del manco para que Gerard siga con el caso y continúe tras sus pasos.

Una buena película tiene que apoyarse en un gran actor y Harrison Ford resulta memorable por su hieratismo zen. Eso es *El fugitivo*, una buena película que se encuentra varias corridas más adelante que la producción industrial del Hollywood de estos años. ■

**The Fugitive** (*El fugitivo*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Andrew Davis. **Producción:** Keith Barish y Arnold Kopelson. **Guión:** Jeb Stuart, David Twohy sobre los personajes creados por Roy Huggins. **Fotografía:** Michael Chapman. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Dennis Virkler y David Finfer. **Intérpretes:** Harrison Ford, Tommy Lee Jones, Joe Pantoliano, Jeroen Krabbe, Sela Ward, Andreas Katsulas. ■

Harrison Ford

## El último gran héroe

por Santiago García

**Carpintero.** Harrison Ford entró en Hollywood por la puerta grande. De la misma forma salió, retomando su antigua profesión de carpintero durante una década para luego sí ingresar con éxito en el mundo del cine. Esto no es sólo un dato anecdótico. Es la muestra de humildad de un actor que se mantiene lejos del jet set y las intenciones de dirigir sus propios productos de lucimiento. *American Graffiti* (1973) de George Lucas y *La conversación* (1974) de Francis Ford Coppola son dos títulos a tener en cuenta. Más tarde volverá a trabajar con Coppola en *Apocalypse Now* (1979) y será Lucas quien le dará su primer gran papel protagónico en *La guerra de las galaxias* (1977).

**Pistolero.** Han Solo es el mejor cowboy de los varios interpretados por Ford, claro que en un western intergaláctico mezcla de película de piratas y cuento de hadas. Lo importante es que ya se perfila un estilo definido: detrás de ese mercenario cínico y solitario hay un héroe romántico que defiende sin dudar a lo que ama. Esto se ve con mayor claridad en *El imperio contrataca* (1980), donde el romance con la princesa Leia (Carrie Fisher) está enmarcado dentro de un film signado por fuerzas oscuras. *El retorno del Jedi* (1983) será una fiesta sólo para los amigos de la saga pero, antes de eso, Harrison se convierte en estrella.

**Héroe.** Con *Los cazadores del Arca perdida* (1981) llega la fama mundial y comienza una interesante relación con Spielberg que seguirá con otros dos films. *Indiana Jones ha nacido* y el héroe que nunca pierde el sombrero empieza a escribir la historia. *Indiana Jones y el templo de la perdición* (1984) es tan divertida que da asco y unos años más tarde Spielberg y Ford, más maduros, pondrán un broche de oro acorde con el personaje. Volvemos un poco hacia atrás para hablar de *Blade Runner* (1981), película que quería marcar un tercer año consecutivo de éxito y que terminó siendo una inversión a largo plazo, ya que el fracaso de su estreno se vio compensado tiempo después al convertirse en un clásico (corte más, corte menos, a *Blade Runner* la queremos). Tuvo la virtud de mostrar una actuación intencionalmente fría y distante de Ford demostrando su capacidad de actor.



**Actor.** En 1985 filma *Testigo en peligro* de Peter Weir y basta con decir que Harrison Ford es John Book. Ni Kelly McGillis estuvo alguna vez mejor ni Harrison tuvo una pareja más acorde a su personaje. Ford —recordando sus épocas de clavos y martillos— supervisó personalmente la construcción del granero.

Luego vendrán *La costa Mosquito* (1986), *Búsqueda frenética* (1987) y *Secretaría ejecutiva* (1988) con un Ford cada vez más amplio.

*La costa Mosquito*, un fracaso, lo libera de la rutina del personaje. *Búsqueda frenética* es, por lo general, un film menospreciado. Sin embargo, Polanski respeta y conserva el espíritu hitchcockiano: Ford es el perfecto hombre común metido en un gran problema que retornaría en *El fugitivo*. En *Secretaría ejecutiva* nos encontramos con una efectiva pareja de comedia formada por Ford y Melanie Griffith.

Con toda esta experiencia Ford filma *Indiana Jones y la última cruzada* (1989) juntándose nuevamente con Spielberg, Lucas, su equipo técnico y hasta el maravilloso Denholm Elliot. Pero el invitado de honor será Sean Connery como el padre del héroe. Tono de comedia,

reunión familiar, aventura de verdad: la última cruzada en una historia inigualable. Con esta película termina la década en la que, sin duda, Ford fue el actor más popular del cine norteamericano. En 1990 filma *Se presume inocente*, un film menor que precede a dos películas inútiles en su carrera. Después de todo errar es...

**Humano.** *Una segunda oportunidad* (1990) comete un error al hacer visible con trazo grueso y un guión ridículo el lado sensible de Ford. Quien lo eligió para ese papel o lo odia o no lo conoce porque ese lado está siempre presente y es su carácter de oculto lo que enriquece a sus personajes. Algo similar sucede con la reaccionaria *Juego de patriotas*. A grandes actores, grandes errores. De todas maneras, con *El*

*fugitivo* vuelve el personaje a su medida. Todo está listo para volver a la pelea.

**Harrison Ford.** Héroe inalcanzable, hombre sencillo y directo o simplemente un gran actor de cine. Su rostro siempre será fácilmente reconocible y, a la vez, tendrá siempre un secreto guardado. Podrán ignorarlo o subestimarlos. Yo soy de los que están agradecidos de poder ver sus películas una y otra vez y, si lo prefiero a él por sobre cualquier otro actor de la historia del cine, arriesgándome al tormento eterno, repito la frase de Han Solo cuando le advertían lo suicida que era salir a rescatar a su amigo Skywalker: "entonces nos veremos en el infierno". Será un placer, Indy. Que la Fuerza te acompañe siempre. ■

# Clásica y moderna

por Gustavo Noriega



*Perros de la calle* es una película rara. Trata sobre el robo a una joyería. Uno al final del film sabe todo sobre ese robo; pero la acción misma, el asalto, no aparece en pantalla. Vemos la preparación de la banda, el almuerzo previo, escenas de la huida, la reunión en el almacén y nada más. Es, además, una película clásica y moderna a la vez. *Mientras la ciudad duerme* y *Un maldito policía*. Huston y Ferrara. Es una de las mejores películas de este año y la hizo un mocoso debutante: ese personaje tan curioso como su nombre que es Quentin Tarantino. Hay —entre varios otros— un logro asombroso: su notable claridad narrativa aun cuando se elige la confusión y la desorientación como temas y la no linealidad como estructura.

**Poli y ladrón.** En la primera escena la banda está almorzando. La cámara se pasea por el grupo o les dedica primerísimos planos (excepto a Keitel que siempre aparece junto a Tim Roth). Es el grupo más relajado de gente que alguna vez haya visto en un bar (cabeza a cabeza con los comediantes de *Broadway Danny Rose*). Hablan de las letras

de las canciones de Madonna y de la ética de la propina. Parecen policías —es la típica conversación de precinto con donuts y café en vasito de plástico— pero están a punto de asaltar una joyería. Es el comienzo de una larga serie de “confusiones”. Que no son del director ni del relato. Son las confusiones de la vida que hace que cosas muy distintas sean, en el fondo, iguales.

**La única verdad.** Mr. Orange (Roth) es un policía infiltrado. Para ganarse la confianza de los miembros de la banda tiene que contar una anécdota (aparentemente inventada). La película cuenta la anécdota a través del relato de Roth. Primero torpemente, en el ensayo junto a un compañero policía, luego más canchero; después cuando se la va contando a los miembros de la banda y finalmente escenificándola. En el cuento, Roth entra en un baño y se encuentra con unos policías que están charlando (contándose *anécdotas*, afición importante de policías y ladrones). El montaje es cada vez más vertiginoso y hasta se llega a ver que Roth le está contando la historia a los mismos policías que aparecen en la

escenificación de la anécdota. Para volverse más loco: el interés pasa también por lo que se están contando los policías en el baño y a su vez por lo que le pasa a Roth en ese momento de la anécdota —aunque sabemos que es inventado—. El suspenso que se siente en ese momento es uno de los momentos mágicos del cine donde la realidad pasa a tener la consistencia de la que están hechos los sueños. La pertenencia a un grupo es todo pero cada grupo es igual al otro. La realidad es todo pero la realidad puede tener tantos niveles que finalmente todo se diluye en un juego de espejos donde la última imagen reflejada tiene tanta presencia como el original.

**Otras fragmentaciones.** *Perros de la noche* es parienta del cine negro, una de las formas más bellas en las que Hollywood pintó el decaimiento ético de una sociedad. Pero, aun en las expresiones más puras del género, siempre quedaba un consuelo: la figura solitaria del detective, un baluarte moral con el cual el espectador podría —reconfortado— identificarse. La ética del héroe negro no aceptaba relativismos: lo que no es correcto, no es correcto. Frente a las insinuaciones de las “viudas negras” y la corrupción de los malhechores, el detective cerraba la puerta de su oficina, bajaba la persiana americana y, con lo sola compañía de un whisky y con los pies sobre la mesa, se aislaba de un mundo podrido y decadente. El comportamiento de los “reservoir dogs” —insólitamente— tiene un fuerte contenido moral; la diferencia radica en que manejan un código ético de pertenencia donde todo queda relativizado a la ubicación de cada uno de ellos en uno u otro grupo.

Desde la brutal elipsis inicial, que pasa de los títulos al interior del auto donde Mr. Orange se desangra por un balazo en el estómago, el comportamiento de Keitel tiene como límites la protección y consuelo de su compañero. No por una amistad previa, ya que por la estructura casi guerrillera de la banda, sus miembros no conocen ni los nombres de cada uno de ellos. Mr. White (con el blanco de la aparente pureza) considera que debe velar por la supervivencia de Mr. Orange y su argumentación no deja dudas acerca de su basamento ético: “le prometí que lo cuidaría”. Le habla, lo cuida, le promete atención y, cada vez que debe salir del galpón donde se reúnen, mira por sobre el hombro para chequear que Mr. Orange sigue vivo. Al final de la película, enterado de su falsa filiación, Keitel repite el mismo gemido lastimero de *Un maldito policía*. La escena final es desoladora: la imagen remite a la muy citada Pietá pero el final, con el desconsuelo de Keitel, es radicalmente distinto de cualquier representación religiosa imaginable.

Mr. Orange —el policía infiltrado en la banda— mira con espanto cómo Keitel dispara sin piedad contra unos policías pero no tiene el menor empacho en fusilar a una mujer inocente que pone en peligro la huida.

El psicótico Mr. Blonde genera el descalabro por su

comportamiento desequilibrado; luego protagonizará una de las escenas de tortura más siniestras de los últimos años. Sin embargo —cuando el juicio sobre su descalabro moral es incuestionable— nos enteramos de que pasó tres años preso por no traicionar a Joe Cabot, el organizador de la banda. La sensación emergente oscila entre la inquietud y la desorientación. Cada uno de los bandidos actúa de forma monstruosa; pero de algún modo perturbador su comportamiento siempre involucra una inquietud moral relativa al grupo al que pertenece. La única excepción es Mr. Pink que, a la manera del ladrón clásico, se define a sí mismo y contrastándose con los demás, como un profesional. Su única regla para accionar es que el trabajo se haga de la mejor forma posible; no entran consideraciones humanitarias de ningún tipo.

**Violencia.** *Perros de la noche* es una película muy violenta pero, si se exceptúa la escena mencionada de tortura, no hay más que la dosis habitual de tiroteos. ¿Qué es lo que hace que deje una sensación de desenfreno? Creo que la clave está en que los muertos de esta película se *desangran*. No hay explosiones corporales en cámara lenta, pero cuando a un “reservoir dog” le entra una bala, la sangre sale y sale. Los personajes de Tarantino tienen problemas de coagulación y el efecto es devastador.

**Mujeres.** No recuerdo una película sin mujeres desde *Estación Polar Zebra* y *La cosa* (versión Carpenter) y ambas estaban ambientadas en el Polo, lugar de poco levante si los hay. En *Perros de la noche* se habla de una mujer que pasa a cien metros del auto donde están Keitel y Roth, la referencia es algo grosera. Luego aparece otra pero antes de que se le vea la cara es boleta. Esto de no usar personajes femeninos al pedo es una forma un poco rara de feminismo que también supo practicar Eastwood en *Cazador blanco, corazón negro*.

**Buenos muchachos.** Es imposible no pensar en Ferrara cuando se ve *Perros de la calle*. A las coincidencias que fácilmente saltan a la vista (la temática urbana, la violencia, los gemidos de Keitel, el apellido italiano) quiero oponerle una diferencia: mientras Ferrara confía en la imagen como sustento final de su narración —sus personajes podrían ser mudos (y en un caso, *Angel de venganza*, lo es)— esta película de Tarantino tiene un gran predominio de los diálogos, en algunos casos —como la conversación inicial— extraordinarios. ¿Son Ferrara y Tarantino —cada uno a su manera— los “perros de reserva” del nuevo cine? Ojalá. ■

**Reservoir Dogs** (*Perros de la calle*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Quentin Tarantino. **Producción:** Lawrence Bender. **Guión:** Q. Tarantino. **Fotografía:** Andrzej Sekula. **Música:** Karyn Rachtman. **Montaje:** Sally Menke. **Intérpretes:** Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Quentin Tarantino. ■

KINEMA	KINEMA	KINEMA	KINEMA
ENSAYO DE UN CRIMEN de Luis Buñuel con M. Stern - E. Alonso - A. Welter	EL FANTASMA DE UN HOMBRE RESPETABLE de Claude Chabrol con Michel Serrault y Charles Aznavour	LLANTO POR UN BANDIDO de Carlos Saura con Francisco Rabal - Lino Ventura - Lea Massari	MEGALEXANDROS de Theo Angelopoulos con Omero Antonutti
OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL			
San Juan 1386 - 2º Piso Dto. 5			
Tel.: 304-6783			
KINEMA	KINEMA	KINEMA	KINEMA

# Corman esquina Godard

**Iniciaciones.** Durante años me dediqué a escribir guiones, para poder venderlos y obtener así el dinero que necesitaba para mi primera película. Esos guiones fueron *True Romance* y *Natural Born Killer*. La primera es una historia de amor construida alrededor de un tráfico de droga, como en una novela de Elmore Leonard. *Natural Born Killer* es sobre un matrimonio de asesinos seriales que terminan como héroes “de culto”, ídolos adolescentes (1). Durante tres años intenté filmar *True Romance* con un presupuesto equivalente al de *Simplemente sangre*, de los hermanos Coen, pero no pude concretar nada. Así que terminé vendiendo el guión (2), y con lo que me pagaron, que no fue mucha plata, decidí filmar la historia que acababa de escribir, *Perros de la calle*, en 16 mm y en blanco y negro. Pensaba actuar yo mismo, con algunos amigos. Cuando mi socio leyó el guión me dijo: “Está muy bien. ¿Por qué no intentar hacer una película en serio?”. Tras dos meses de buscar, conseguimos fuentes de financiación, redondeando el presupuesto que habíamos estimado: un millón y medio de dólares.

**Cinefilias.** Desde que recuerdo, siempre quise hacer cine. Desde chico. Estudié actuación. Jamás tomé clases de realización, pero durante seis años tuve muy buenos profesores de arte dramático. A diferencia de mis compañeros de actuación, yo era un “loco” por el cine. Mientras ellos pensaban en sí mismos y en su carrera, mis ídolos no eran actores, sino realizadores como Brian De Palma. De chico me la pasaba viendo películas. Mis padres me llevaban al cine, yo iba por mi cuenta los fines de semana, y los días de semana veía cine por televisión. No me “tiraban” los deportes ni los autos, y era mal alumno. Tenía dos únicas pasiones: las películas y las historietas. Me encantaban los policiales y las de terror. Los “productos” de Corman, por ejemplo. Pero al mismo tiempo descubrí a Godard. *Sin aliento*, y sobre todo *Bande à part*, mi Godard favorito. Mi compañía de producción se llama *Bande à Part*. Pero tengo dos influencias enormes: Brian De Palma —que, como Godard, es mi “héroe”— y Sergio Leone. Decidí ser cineasta después de ver en televisión *Erase una vez en el Oeste*. Ver esa película fue como leer un tratado de puesta en escena. Todo estaba ahí.

**Tiempos, espacios, géneros.** Una de las razones por las que *Perros de la calle* funciona es por su tensión, y la tensión es producto del tiempo real. La acción dura una hora, y si la película dura más es por los *raccontos* y las escenas en exteriores. Pero los personajes no están en el depósito más que una hora. Yo no quería facilitar las cosas, por ejemplo mediante elipsis. Estamos aprisionados en ese depósito, y cada minuto que pasa para los personajes es un minuto también para nosotros. Intenté recuperar la atmósfera de la *remake* de John Carpenter de *El enigma de otro mundo*: un grupo de

hombres prisioneros de un lugar que no pueden abandonar, donde nadie confía en nadie.

Si los films “de robos” son un género en sí mismo, *The Killing* (*Casta de malditos*, 1955, de Stanley Kubrick) es mi favorita del género. *Perros de la calle* es mi *Casta de malditos*. Las dos pasan del presente al pasado, pero la gran diferencia entre ambas es que la película de Kubrick tiene un registro “documental”, de noticiero, con esa voz en off, oficial y solemne, mientras que yo adopto el estilo de una novela.

**Actores.** El único con el que queríamos contar de antemano era Harvey Keitel, pero yo no esperaba conseguirlo. Es mi actor favorito. Nos acercamos a él con rodeos, y finalmente “se anotó”. Lo ideal: tener el actor perfecto, para construir el elenco a partir de él. Lo importante para mí era crear un equilibrio entre los actores, una dinámica justa. Si uno de ellos no hubiera estado disponible, la elección de los otros habría variado. Debían tener todos un físico distinto, un aspecto distinto, un ritmo distinto, un estilo distinto de actuación. Hubo algunos que hicieron buenas lecturas del guión, pero no los elegí porque no “daban” como criminales profesionales. En lo personal, yo siempre me incluí dentro del elenco, aunque finalmente me reservé un papel secundario, para concentrarme en la puesta en escena. En el futuro me gustaría hacer como Polanski: pasar de grandes papeles como los de *El inquilino* o *La danza de los vampiros* a simples “apariciones” dentro de mis propias películas.

**Proyectos.** Estoy escribiendo [las declaraciones son de mayo del 92] *Pulp Fiction*, una antología criminal: se trata de tres historias diferentes, en la línea de las que publicaba la revista *Black Mask*. Son historias independientes, arquetípicas del género: ustedes las habrán oído miles de veces. Espero de todos modos que ellas los conduzcan allí donde ustedes no estuvieron antes. Las historias estarán ligadas por un mismo grupo de personajes. Pero el protagonista de la primera puede ser asesinado en la tercera, en cuestión de segundos. Será una coproducción entre *Bande à Part*, mi propia compañía, y la de Danny De Vito, Jersey Films. De Vito no actuará; será productor ejecutivo (3).

(1) El guión de *Natural Born Killer* fue comprado recientemente por Oliver Stone, quien se apresta a filmarla.

(2) El guión de *True Romance* fue a parar a manos de Tony Scott, el hermano muy menor de Ridley. La película acaba de estrenarse en Estados Unidos con algún escándalo.

(3) Según trascendió, el rodaje de *Pulp Fiction* comenzaría en marzo del 94. ■

Extraído de una entrevista publicada en la revista *Positif* en septiembre de 1992. Selección, traducción y notas: Horacio Bernades.

# Cuando Dave conoció a Hillary

por Quintín

Inspirada en el buen humor que provoca un futuro cambio de gobierno, *Presidente por un día* imagina que Clinton, el boy-scout ingenuo, reemplaza a Bush, el zombie reaccionario. Que el mismo actor interprete a ambos es parte del chiste. Cincuenta años antes, otro boy-scout llamado Jimmy Stewart había ido a parar a Washington para hacer de senador (*Caballero sin espada*, Capra, 1939). Se encontró con un nido de mentira y corrupción al que enfrentó con su moral de chico bueno. La película terminaba bien, pero sólo porque era una película: todo lo demás indicaba que Washington no era el lugar apropiado para un ciudadano honesto. Los políticos de la época no dejaron de advertirlo y tildaron al film de amenaza para la democracia. Los miembros de la administración Clinton, en cambio, fueron en masa a ver *Presidente por un día*. No sólo eso: en la película participan unos cuantos funcionarios reales, incluidos varios senadores. Los periodistas también estuvieron: se puede ver a todo el plantel de CNN, incluyendo a los dos imbéciles que hacen el programa *Crossfire*. El mundillo de Washington decidió sumarse a la fiesta. Lo curioso es que aunque la película termina con una defensa de la carrera política, la imagen que pinta del mundo del poder y de la prensa no es tan complaciente. Washington aparece como un robot sin controles, en el que el presidente puede burlar la ley ante la complicidad ignorante de funcionarios y columnistas. La política nacional y la seguridad del mundo pueden caer en manos de un canalla irresponsable o producirse un golpe de Estado sin que nadie se dé cuenta (salvo Oliver Stone, en un gag brillante). Pero, a diferencia de Stewart y Capra, nadie se va a amargar por eso. Tampoco se trata de cinismo: la película asume con alegría que la política es parte del espectáculo (Shwarzenegger y el presidente, otro gag brillante). En el espectáculo hay lugar para todos: los héroes, los villanos, los puros, los corruptos y la mayoría silenciosa. Y, con un poco de suerte, los buenos terminan ganando. En la época de la filmación y del estreno, en EE.UU. soplaban vientos de esperanza.

Ese clima era propicio para una buena comedia. Faltaba sumarle una vieja convención del cine americano: que un tipo simple, simpático, honesto, noble, inteligente, desinteresado y valiente puede inspirar confianza, despertar los buenos sentimientos, hacer aflorar lo mejor de quienes lo rodean y lograr que los malvados queden en minoría. Agregando una historia de amor, el talento del guionista Gary Ross (*Quisiera ser grande*) y siete actores excelentes, se obtiene *Presidente por un día*, la comedia más fina que haya dado Hollywood desde *Cuando Harry conoció a Sally* (Rob Reiner, 1989).

Hay otra característica de la película que se combina con la moral americana ambiente: es una comedia puritana. El protagonista sustituye al presidente cuando éste sufre un ataque durante el coito con una secretaria. (Antes, ella le dice "Gracias, señor presidente" mientras él alude al "Hotel

Monroe", una clara referencia al affaire Kennedy-Marilyn). Su doble, en cambio, se enamora de la primera dama. Ella, que odia y desprecia a su marido, se enamora de él. (Sus amores son castos. Ni siquiera se besan. El romance se consumará cuando el verdadero presidente haya muerto.) Este cambio de la amante vulgar por la esposa distinguida sirve como metáfora de la vida sentimental de Clinton. Salir con una corista casi le cuesta la presidencia. El respaldo y el protagonismo de su mujer le permitieron obtenerla, complaciendo simultáneamente a dos pilares del imaginario americano: la monogamia y el matriarcado. (Recuerdo que una vez le preguntaron a Paul Newman si engañaba a su mujer, Joanne Woodward. Newman contestó: "Para qué voy a salir a comer hamburguesas si en casa tengo caviar". No sé si Newman mentía, pero yo suscribo.) Pero esta base puritana —especialmente el cambio de mujer— es la metáfora de algo más sutil, que es lo que realmente inspira la película. El presidente sólo ambiciona el poder por el poder mismo, mientras que el doble tiene metas más elevadas: se propone ayudar a la gente. Que le mire las piernas a la primera dama y no a la secretaria es el símbolo perfecto de que la política no tiene por qué ser un asunto bastardo.

Sigourney Weaver no sólo puede pasar del soldado Ripley a una mujer sofisticada. Es la única actriz que puede hacer de mujer del presidente, la única que puede mantener el equilibrio entre la sensualidad y el pedestal. Kevin Kline se merece el Oscar por *Presidente por un día*. También se lo merece Harrison Ford por *El fugitivo*. Ni las aventuras ni las comedias producen Oscars. Kline tiene una remota chance, pero depende de las encuestas de popularidad de Clinton. ■



**Dave** (*Presidente por un día*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Ivan Reitman. **Producción:** Lauren Shuler-Donner e Ivan Reitman. **Guión:** Gary Ross. **Fotografía:** Adam Greenberg. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Sheldon Kahn. **Interpretes:** Kevin Kline, Sigourney Weaver, Frank Langella, Ben Kingsley, Kevin Dunn, Ving Rhames. ■

Como en este número de *El Amante no hay trompadas*, necesitábamos, aunque más no fuera, una pequeña polémica. Flavia y Pagés discuten sobre el tercer film de Kenneth Branagh. ¿Una buena comedia o el típico bodrio inglés? Se supone que ambos hablan de la misma película.

## Pedrito, el rico

por Roberto Pagés

Un amigo de otros tiempos, excelente periodista que reniega de la publicidad de su nombre, arriesgaba hace más de diez años —con razón— que el gusto estético se había desplazado a la eficacia tecnológica. No importa tanto qué se escucha o se ve sino cómo se lo ve o se lo escucha. No interesa la música sino el aparato que registra sin interferencias el sonido. No es la imagen como lenguaje o belleza lo atractivo sino la calidad del proyector o casetera y la comodidad del cine o living.

Este criterio, crecido al empuje de la tecnología pero también del consumismo,

lleva al siguiente disparate: es preferible ver *Atracción fatal*, por ejemplo, en el Maxi o Metro, antes que *Ugetsu Monogatari*, por ejemplo, en la Lugones.

El corolario es una creciente demanda de productos para satisfacer las bocas de expendio: salas y videoclubes. El último producto que han descubierto los críticos serios es Kenneth Branagh, que pasó en una sola vuelta carnero desde la prosa de Shakespeare —y el ruido y la furia de una batalla confusa—

hasta la ñoñería que nos ocupa, con escala en un mal asimilado Hitchcock (*Volver a morir*), no ya impropio de un buen director de cine sino también de un buen espectador. *Los amigos de Peter* es una de esas películas que ya en la primera secuencia dan ganas de levantarse para ir a caminar bajo la sombra fresca de septiembre.

La epiléptica cámara de Branagh confunde lo cinético, el uso del espacio, la valoración del plano y el uso del montaje por el movimiento contagiado del histerismo de sus personajes, lamentables máscaras travestidas como sólo el cine inglés puede retratar con tanta fealdad, combinada la ineptia con la hipocresía moral. Las mujeres masculinizadas (tetas y bigotes en la más notoria) y los hombres con ligas y medias negras nos acercan al truco de

*El juego de las lágrimas*. Piedra libre para Pedrito, el rico (Peter, el millonario, quiero decir) que todos sabemos gay menos Emma Thompson y alguno de sus amigos hasta la penúltima bobina donde, como corresponde en este cine parlanchín, se explica con meticulosidad británica. Que en los cinco minutos finales, Branagh lo haga inesperada, inopinadamente seropositivo (un conflicto dramático gratuito, sin posibilidad de desarrollo) con la apelación discursiva a la solidaridad y al afecto que requieren los enfermos sidóticos lo acerca a los telefilms

donde la misma apelación discurre sobre hijos de padres divorciados, violadas, discapacitados, minorías étnicas y un largo etcétera. Muy loable pero asquerosamente cursi. Y, sospecho, insincero, oportunista, falaz.

Nota: desde el Olimpo, James Mason y Cary Grant en el cine norteamericano, y John Gielgud con el franchute Resnais (*Providence*) y otros me desmienten, pero los actores ingleses son los peores actores de



cine del mundo y sus alrededores: un muestrario obscuro de muecas y tics aptos, quizá, para el teatro, a veinte metros de distancia. La cámara, ojo ubicuo y cercano, los hace casi pornográficos. Se salva, un poco, el que hace de Peter. La parejita Thompson-Branagh, sospechosos tórtolos en la vida real, para asesinarlos. Dios los junta y el viento los amontona. ■

**Peter's Friends** (*Los amigos de Peter*). Gran Bretaña, 1992, 111'. **Dirección:** Kenneth Branagh. **Producción:** Stephen Evans. **Guión:** Rita Rudner, Martin Bergman. **Intérpretes:** Stephen Fry (Peter), Kenneth Branagh (Andrew), Emma Thompson (Maggie), Hugh Laurie (Roger), Imelda Staunton (Mary), Alphonsia Emmanuel (Sarah), Rita Rudner (Carol), Phyllida Law (Vera), Alex Lowe (Paul) y Tony Slattery (Brian). ■

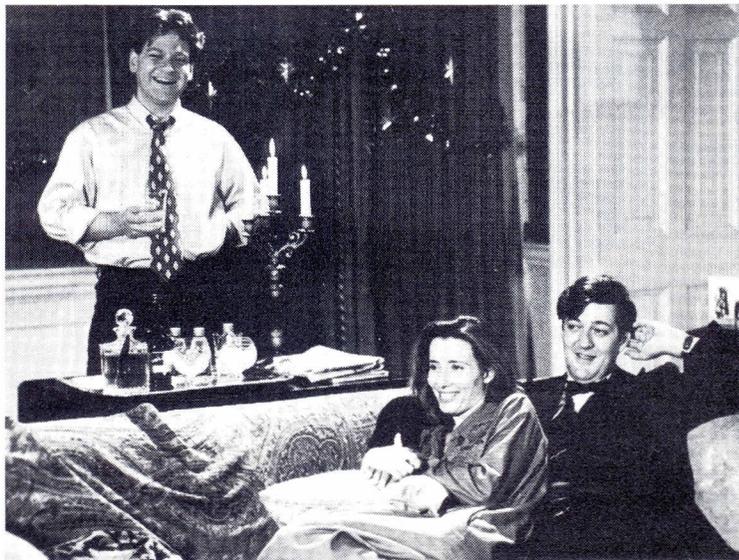
# Ingleses ma non troppo

por Flavia de la Fuente

**Teatro o no teatro.** ¿*Los amigos de Peter* es teatro filmado? Puede ser. Los actores hablan mucho, gesticulan en exceso, los personajes están tal vez demasiado caracterizados, todo ocurre casi todo el tiempo en un living desde el que se escucha sonar el teléfono y se abren y cierran puertas constantemente. Si el único defecto de esta película es ser teatral, debo decir que —aunque en general detesto el teatro— no me parece un defecto sino más bien una característica como cualquier otra. Lo que realmente importa es que la película sea buena. Y, teatral o no, *Los amigos de Peter* es buena: es divertida cuando pretende divertir y muy emocionante cuando pretende emocionar.

## En busca de los amigos perdidos.

Recuperar el paraíso perdido, reencontrarse con los viejos amigos... Este deseo en general termina en una gran desilusión: la fiesta esperada se convierte en una serie de desencuentros debido a los diferentes estilos de vida y, especialmente, se da el choque con los extraños (las parejas de los amigos son sentidos como los culpables de todo, son los chivos expiatorios). Esto está muy bien tratado en la película de Branagh: la americana (Carol) y el novio de la negra (Brian) —los nuevos, los extraños— son los personajes más grotescos y molestos del film. Por suerte en un momento desaparecen. Está bien, asimismo, cómo Peter logra, revelando su trágica realidad (es seropositivo), terminar con las peleas y malos humores del grupo de amigos. En un lúgubre brindis de fin de año Peter hace aparecer imprevisamente la muerte: todos sus amigos reaccionan y logran dejar de lado la frivolidad de los celos, envidias, competencias y frustraciones. Aparece por primera vez el silencio. También aparece la emoción, la culpa por la estupidez y el tiempo perdido.



**¿Cine inglés?** *Peter's Friends*, *Orlando*, *La magia del amor* hacen pensar que el cine inglés está cambiando. Estas películas comparten la ausencia de la otrora habitual crueldad y, en cambio, son ligeras y emotivas. Además, en *Los amigos de Peter* el tipo de conversaciones y confesiones constantes de los personajes recuerda al de las comedias americanas actuales.

Lo que por suerte sigue inmutable en este nuevo cine inglés es el color local. *Peter's Friends* no podría ocurrir en ningún otro lugar más que Inglaterra, sería otra película: los hombres vestidos de mujeres, la afectación con que hablan los personajes (en general de clase alta), en particular Peter (excelente en su papel de lord); el ama de llaves bien británica, nada servil y orgullosa; los escenarios (parques brumosos, mansión super sobria); el gusto por las tradiciones y lo viejo y, por último, algo que me pareció maravilloso, el himno de amor al subte de Londres con el que se abre la película.

## ¡God save the tube! La primera secuencia de la

película es un show en el que los amigos de Peter entonan una canción sobre el subte de Londres que es minuciosamente descriptiva y muy afectuosa. Esta canción no sólo me resultó desopilante por lo absurdo de los ínfimos detalles que enumera (Georges Perec se queda corto en cualquiera de sus libros) sino que me pareció una declaración de amor a una de las cosas más fascinantes de Londres, el *tube*, como le dicen ellos. Curiosamente, esta semana vi otra película (*La magia del amor*) cuya primera toma es un primer plano del logo del subte de Londres, estación Highgate. Parece que no soy la única enamorada del *tube*. Y no se olviden: "Mind the gap". ■

# La plenitud de la vida

por Quintín

En el material de prensa con el que la empresa distribuidora acompañó el estreno de *Sofie* se consignan, como es costumbre, algunos elogios de la crítica internacional. La mayoría utilizan el adjetivo bergmaniano e inscriben la película en una supuesta escuela creada por el director sueco. La de *The Times* llega a decir: "Nadie puede ser la heroína de los films de Bergman durante 10 años y no absorber sus genialidades" (?). Obviamente, esto se inscribe en la estrategia publicitaria que intenta aprovechar una marca prestigiosa, como ocurriría el año pasado con *Con las mejores intenciones* de Bille August a la que se llegó a vender como una película "de Bergman". De hecho, hay más Bergman en este pressbook (y seguramente en las críticas que aparecerán en los diarios de Buenos Aires) que en toda la película de Ullmann.

Cuatro diferencias entre Bergman y Ullmann. Una: para Bergman, la angustia ante el envejecimiento y la muerte es lo más importante que le ocurre a la gente. En *Sofie*, los personajes envejecen y mueren, pero a los personajes no les preocupa su propia decadencia. Sufren, en cambio, por la de los demás. En ese sentido, tienen un altruismo y una serenidad que no se encuentra en ningún personaje de Bergman. Dos: la nada invade a las criaturas bergmanianas. Sus vidas padecen de un vacío afectivo esencial y ese vacío se origina en la familia. La vida de Sofie, aun en la frustración, está llena de sentidos y su familia es fuente de todos los afectos. Tres: lo que en Bergman (y, como caricatura, en August) es gravedad y desesperación, en Ullmann resulta ligereza y resignación. Cuatro: Bergman (si hay que hablar de genialidad en Bergman es aquí) es un cineasta del instante. Los planos en los que captura la intensidad de los cuerpos y, especialmente, de las caras es inimitable. El mejor cine de Bergman tiene un *espacio* que le es propio. Por eso August resulta una caricatura: su intensidad tiene que ver con el grado de patetismo del guión y no tiene nada de cinematográfica. El cine de *Sofie*, en cambio, tiene que ver con la acumulación que produce el transcurrir del tiempo (de paso, hay algunas elipsis cuya elegancia es notable para una debutante). Es más: Ullmann se permite en *Sofie* responder a la concepción bergmaniana. Se trata de un cine *contra* Bergman. Hay una escena clave en la que el pintor Højby siente que descubre el alma de Sofie con una mirada y se muere por pintar y poseer esa alma y su correspondiente cuerpo. Su vida quedará signada por ese

momento. Ella está fascinada por el reflejo de su imagen en los ojos del artista, pero la película es la demostración de que la vida no puede resumirse en un momento. Sofie desea al pintor pero, a diferencia de él (cuya vida se agota en la intensidad de ese instante que supone trascendente), recordará ese pasaje de su juventud como una frustración amorosa, como una ocasión perdida que no altera la verdad de su existencia. Madurez de Sofie/Ullmann, eterna adolescencia de Højby/Bergman.



Hay otra particularidad en el citado pressbook. Ni se menciona al judaísmo. Sofie es la hija de un matrimonio de la burguesía judía. La película transcurre en la templada sociedad dinamarquesa de principios de siglo, entre la suavidad de la vida de los ciudadanos acomodados de provincia y sus tenues pero inocultables prejuicios. La familia de Sofie está a un paso de la asimilación definitiva que propone su tío. Su pertenencia a la tradición necesita del sostén de su padre. Pero ¿qué tradición es ésta? Sofie le dice a Højby: "no hay nada de misticismo entre nosotros". Y, en realidad, los judíos de Sofie son místicos que se ignoran como tales. La práctica de la religión no es importante en sus vidas. No hay pastores, ni represión ni hipocresía. Sus ritos son esporádicos. Sus preceptos son mínimos. "Serás un buen judío", le dice el padre de Sofie a su nieto. "Eso quiere decir", agrega, "que amarás al prójimo como a ti mismo". (Es una lástima que Ullmann haya creído necesario

repetir esa frase.) Y justamente es por eso que son místicos. Su relación con Dios es personal y ese Dios no tiene nombre ni es el Creador. Es una presencia inefable y plena que se expresa a través del afecto y se manifiesta, apenas, en la música. De esa presencia deriva la superioridad que el pintor adivina pero interpreta con categorías diferentes. Y que la propia directora persigue a lo largo de todo el film, a través del tiempo, intentando atrapar un sentimiento perdido —tal vez para siempre— en la Europa de fin de siglo. Pocas películas se atreven con un misterio que ni siquiera osa decir su nombre. Liv Ullmann logra evocarlo en *Sofie*. ■

**Sofie.** Dinamarca, Suecia, Noruega, 1992. **Dirección:** Liv Ullmann. **Producción:** Lars Kolvig. **Guión:** Liv Ullmann y Peter Poulsen, basado en la novela *Mendel Philipsen & Son* de Henri Nathansen. **Fotografía:** Jorgen Persson. **Música:** Arve Tellefsen. **Montaje:** Grethe Moldrup. **Intérpretes:** Karen-Lise Mynster, Ghita Norby, Erland Josephson, Jesper Christensen, Henning Moritzen, Stig Hoffmeyer, Kirsten Rolffes, Lotte Herman. ■



**CORAZONES EN CONFLICTO** (*Benny & Joon*). EE.UU., 1992, dirigida por Jeremiah Chechik, con Johnny Depp, Mary Stuart Masterson, Aidan Quinn y Julianne Moore.

*Corazones en conflicto* es una historia de amor de dos hermanos (Benny y Joon) y una historia de amor entre dos seres bizarros (Sam y Joon). Benny (Aidan Quinn) trabaja en un taller mecánico y cuida a su hermana, que padece de graves problemas psíquicos desde la muerte de los padres de ambos en un accidente. Joon (una excelente Mary Stuart Masterson) es talentosa e inteligente, pero está un poco demente. En un psicótico partido de póquer pierde y se tiene que llevar a Sam (Johnny "Manos de Tijeras" Depp) —en esas partidas, las apuestas consisten en servicios y, en este caso, se llegó a apostar un ser humano—. Sam es como ella. Es un loco brillante que ama e imita a Buster Keaton pero que no pudo aprender a escribir ni a comunicarse como lo exige la sociedad. Los dos tienen talentos especiales: ella pinta y él es un personaje del cine mudo. Juntos la pasan bomba. Son el uno para el otro. Una de sus diversiones favoritas consiste en tostar los sandwiches con la plancha, hacer puré de papas a los golpes con la raqueta de tenis, sostener conversaciones en las que reina la literalidad (Joon: "Al fin te bajaste de tu árbol". Sam: "No es mi árbol") y lo bizarro como, por ejemplo, por qué son malas las pasas de uva ("Es que ya fueron. Son uvas humilladas", dice Joon mientras Benny asiente pensativo). Cuando están juntos la locura es el único parámetro, es lo normal entre ellos. Lo interesante de esta película es la mirada de complicidad no reblandecida sobre la locura. Los locos tienen un mundo que debe ser respetado. Si se los deja tranquilos y se los quiere, a veces y según el caso, pueden, a su manera, convivir con la sociedad. Joon sufre brotes psicóticos y está permanentemente medicada. La película muestra cómo Joon —mientras a su alrededor reina una cierta armonía (cualquier problema afectivo la desestabiliza profundamente)— puede lograr un cierto equilibrio que le permite llegar a vivir una vida bastante autónoma. La película arranca muy bien con la descripción del mundo de esta gente extraña e interesante pero se cae hacia el tercio final. El director, en lugar de meterse más con el tema de la locura, se escapa hacia el lugar común: empiezan a ocurrir cosas con el único objetivo de crear suspenso. La trama y los personajes se vuelven, por momentos, absolutamente convencionales. Pero, pese a las decisiones de Chechik, los personajes son tan fuertes en sí mismos que logran escaparse de cualquier esquema y sostienen la película con su ternura y simpatía. Los tres actores principales están geniales

y son una parte esencial del carisma de la película. Johnny Depp está dulcísimo: logra una actuación comparable a la de *El joven Manos de Tijeras*.

Pese a lo almidonado de la música y de algunas secuencias, pese al poco riesgo que corrió el director al apostar a una fórmula (suspenso y final feliz), la película logra emocionar: tiene encanto y romanticismo. **FF**

**COMO AGUA PARA CHOCOLATE.** Méjico, 1992, dirigida por Alfonso Arau, con L. Cavazos, M. Leonard y R. Torre.

Una receta: mézclase en un bol o bobina una masa compuesta por una buena historia de folletín auténticamente latinoamericano (no recurrir a compuestos reciclados de la movida posmoderna). Bátase con delicadeza y buen humor los primeros veinte minutos. Sazone con alguna lágrima. Después introdúzcalo en el horno del realismo mágico otros veinte minutos. Retire y pruebe; si obtiene un sabor agri dulce, pero siente que todavía le falta, repita la operación y estiiire la masa, estiiire la masa una hora más. Si usted escribió la receta original para un molde más amplio, adapéla agregando toquecitos típicos. ¿Lo hizo y todavía no obtuvo el sabor deseado?

¿Se le ablanda la masa? ¿Se le agua el chocolate? Busque un condimento más fuerte (como quien dice un par de buenas actuaciones, un poco de historia mejicana, desencuentros amorosos, tiros, algunas muertes). ¿Todavía no lo logró? Pero si es muy fácil. Sírvala envuelta en un aura poética. No falla jamás. Pero lo que nunca debe olvidar es que la comida entra por los ojos. Como el cine, no sé si me entiende. **AR**

**FRENTE A FRENTE** (*The Fourth War*). EE.UU., 1989, 92', dirigida por John Frankenheimer, con Roy Scheider, Jürgen Prochnow y Harry Dean Stanton.

*Frente a frente* es una película simpática y nada pretenciosa. Además, una rareza para estos tiempos, dura escasos 92 minutos. En 1988, en algún lugar de la frontera checo-alemana reina una helada paz que se interrumpe debido a la llegada de Roy Scheider (Cnel. Knowles), que inicia una batalla personal con Jürgen Prochnow (Cnel. Valachev). Estos dos hombres fueron héroes de Vietnam y Afganistán respectivamente. Son absolutamente iguales. Además, están absolutamente locos. Y resultan inexplicablemente simpáticos. Knowles es un hombre que ama la violencia pero los tiempos lo han dejado sin oponente. Es un lunático guerrero solitario. Se comporta como un bulímico que no puede evitar asaltar, a hurtadillas de noche, la heladera de su casa. En este caso lo irresistible no es la heladera sino la

frontera checa: Knowles sufre de una compulsión por hacer la guerra. Una y otra vez intentará ir más allá de los límites de su territorio y hará desastres que lo llevarán a enfrentarse con su doble eslavo. El marco para esta batalla personal de una hora y media son unas magníficas locaciones en un nevadísimo Canadá (que vendría a hacer de Alemania y Checoslovaquia).

Nota: Harry Dean Stanton está bárbaro haciendo de general sensato. **FF**

**THE FIRM** (*FACHADA*). EE.UU., 1993, dirigida por Sidney Pollack, con Tom Cruise, Jeanne Tripplehorn, Gene Hackman, H. Halbrook, T. Kinney, W. Brimley, Ed Harris y Holly Hunter.

*The Firm* (*Fachada*), *Perfume de mujer*, *Cuestión de honor* y *El fugitivo* son todas películas clase A de Hollywood. Son films lujosos, en el sentido de extremadamente caros. Si bien a las tres últimas películas mencionadas arriba se les pueden objetar muchas cosas, cada una tiene algo interesante que permite disfrutarlas. Son films costosísimos y absolutamente convencionales pero casi siempre tienen algo que se puede rescatar. En general, no bajan de los siete puntos. Es raro quedar deslumbrado por una de estas producciones y lo habitual es pasar un buen momento viendo cine standard con la garantía de una mínima calidad. El problema con *The Firm* es que no llega ni a cumplir con este mínimo objetivo de las películas del *mainstream Hollywood*.

**Lerú.** Como muchas de estas películas, está basada en un bestseller. En este caso se trata de la novela de John Grisham que vendió más de 7 millones de ejemplares en EE.UU. El libro es muy extenso y, según parece, tiene una trama muy complicada, con muchos personajes e historias secundarias (como la mayoría de los bestsellers). Esto convierte a la película en una especie de resumen Lerú, por momentos incomprensible o, de tan sintético, poco interesante. Las dos horas y media no les bastaron a los guionistas para adaptar en forma sensata la novela: uno se queda con la sensación de que falta algo.

**El Script Doctor.** Parece que el guionista y también director Robert Towne (guionista, entre otras, de *Barrio Chino*, *Shampoo*, *El último deber* y director de *Personal Best* y *Traición al amanecer*), que a veces usa el seudónimo P. H. Vasak (el nombre de su perro), con el que realizó, por ejemplo, el guión de *Greystoke*, también conocido como el *script doctor* (médico de guiones) en Hollywood, no pudo hacer mucho en este caso. *The Firm* era un enfermo terminal. Resultado de la intervención: una película larguísima y aburridísima, un auténtico bodrio.

**Los actores.** Tom Cruise está como



siempre: luce todo el tiempo su sonrisa boba, su hoyuelo y sus dientes de conejo. Pollack nos regala innumerables primeros planos del taquillero galancete de ojos verdes. Hubiese sido mucho mejor que, en lugar de tanto Tom, tuviesen más peso su mujer en la película (Jeanne Tripplehorn), que está espléndida, o Gene Hackman, que siempre responde bien.

Un defecto fundamental es que los personajes secundarios no están para nada desarrollados, lo cual le saca interés a la historia. Y, en consecuencia, actores como Holly Hunter y Ed Harris están totalmente desaprovechados.

**Final feliz.** No todo fue horrible, pero sí todo fue anodino. Tal vez sea una película para ver con los ojos vendados, ya que lo que es absolutamente imperdible es la banda de sonido (maravilloso el pianista Dave Grusin). Pero, si va a verla, hágalo mejor sin la venda porque las locaciones son maravillosas.

En síntesis, *The Firm* no es más que un tedioso paseo por Memphis, Tennessee (patria de Elvis), las islas Caimán y Washington DC, acompañados solamente por un walkman que toca maravillosas canciones de T-Bone Walker y Little Jimmy King. **FF**

**LA FRONTERA.** Chile, 1991, dirigida por Ricardo Larraín, con Patricio Contreras, Gloria Laso, A. Venegas, H. Noguera, A. Bernales, S. Schmied.

Madre prolífica, la media tinta ha dado a luz innumerables obras en todos los rubros. En las pantallas, especialmente, fundó ese género paradójico que podría llamarse *defensivo-rebelde*, cuyos productos, incapaces de sostener como se debe la audacia de sus paladines, los pintan muy rebajados y fletan su redención enfrentándolos a diabólicos opresores caricaturescos. Es un cine tramposo. Viene a la memoria *Para frente Brasil*, con ese inocente que nunca hizo nada como caprichoso exponente de la resistencia a la dictadura de aquel país en los primeros 70. También, por qué no, ese agobio que se llamó *El crimen de Cuenca* y una caterva de films nacionales que con indignidad insuperable pretendieron usurpar la memoria de nuestros sucios años recientes. Por eso fastidia la insistencia con que se aclara, en el primer tramo de *La Frontera*, que el profesor Orellana (Patricio Contreras) no tiene nada que ver con los terroristas. ¿Y si tuviera...? "Relegado" por suscribir una denuncia por el secuestro de un compañero, el hombre sienta obligados reales en el confin patagónico chileno. Corren los últimos años de la dictadura pinochetista.

La contracara del docente impoluto (da clases de matemáticas, y no de ciencias sociales) es una dupla de tosquísimos

alcahuetes del poder central —el "delegado" y su secretario— que lo conminan a firmar una planilla cada tantas horas como garantía de que no dejará ese lugar. El consuelo del profe se llama Maite, una española madura y buena samaritana que llegó allí exiliada de la victoria franquista. También un buzo pirado que busca el nexo entre el mar conocido y el otro, más taura, que yace debajo de él. Porque *La Frontera*, el pueblo, fue devastado hace poco por un maremoto de órdago.

Otro vicio muy transitado es el de los proletarios acongojados, cascoteados impunemente por variopintos burgueses en infinitas tragedias cinematográficas. Acá, curiosamente, sucede al revés: Orellana es un pequeño burgués humillado por los negritos de marras (el delegado y su secundón son brutos hasta decir basta). El colmo llega con la mujer del letrado y su hijo adolescente, viajados desde el exilio en Amsterdam para visitarlo. No se les permite dejar la balsa (el pueblo yace tras un pantano), y deben entenderse a los gritos frente al ojo supervisor de los vigilantes. La crueldad de estos individuos quedaba patente en los primeros quince minutos del film. Reiterarla es cristalizar ese statu quo hasta sentar la resignada impresión de que el oprobio es irreversible. Ahora vamos a las virtudes, porque las hay y salvan al film del naufragio. La fotografía es sencillamente impecable, y no sólo eso. Las tomas inaugurales, antes de que se imponga un trámite más teatral, están potenciadas musicalmente y proyectan el paisaje sureño a una instancia muy misteriosa, fugazmente autónoma, de significación. Los diálogos, en buena medida, son verosímiles (el guionista Jorge Goldemberg, connacional, hubo de cruzar el charco de nieve para quebrar el hechizo argentino de las palabras-cartón. Es agradable, incluso, percibir que a Contreras a veces se le traba la lengua, en un naturalismo que suena a saludable preámbulo de parlamentos de buena ficción. ¿Llegará el día en que escuchemos un "hijo de puta" como Dios manda?). La caracterización de Contreras busca esquivar el rictus victimizado al que casi siempre lo empujan los directores vernáculos. Lo logra bastante bien.

El curso dramático transcurre por vía doble: la adaptación de Orellana al nuevo sustrato, absorbida de a poco por el entuerto sentimental con la ibérica, y el trance político marcado por los roces con la autoridad local. De metraje convencional, *La Frontera* no alcanza a desarrollar del todo ninguna de sus líneas maestras. Remite en esto a otra saga dudosa, la de los films que utilizan la veta política como marketing para ambientar con un fondo de "compromiso social" a folletines que derivan en el triste besuqueo de siempre. Esta flojera, no obstante, parece producto de la dispersión y no de los tics que prohija la

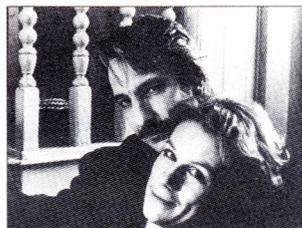
comercialidad. Sustenta la hipótesis un brioso repunte sobre el final, cuando Contreras planta sus huevos en firme (como quien dice, *huevón*), con pocas palabras y convicción temperamental. "Voy a triunfar", parece gritar sin vocablos esa máscara desahogada desde el blanco y negro inapelable. El minuto final es el de mayor peso específico. En su honor debería prestarse atención a los pasos futuros del director Larraín. **GR**

**MUJER, ESPOSA Y AMANTE** (*Zandalee*). EE.UU., 1991, dirigida por Sam Pillsbury, con Nicholas Cage, Judge Reinhold, E. Anderson y V. Lindfors.

La peor película del año. **FF y Q**

**PROHIBIDO AMAR** (*Lost in Yonkers*). EE.UU., 1993, dirigida por Martha Coolidge, con Mercedes Ruehl, Richard Dreyfuss, Irene Worth y Brad Stoll.

Agradables recuerdos de adolescencia, cuando Walter Matthau y Jack Lemmon se sacaban chispas en la reposición de *Extraña pareja*. Romanticismo, amargura y desesperación que aparecían en *La chica del adiós*, con Richard Dreyfuss empapándose en la calle para concertar una cita con Marsha Mason. Interminables peleas entre el viejo Burns y el viejo Matthau en *La pareja desaparece*. Los jóvenes y recién casados Jane Fonda y Robert Redford en *Descalzos en el parque* viviendo su noche de bodas y subsistiendo en la gran ciudad ante la vigilancia conservadora de mamá Mildred Natwick y papá Boyer. Por aquellos años, se intuía que ninguna de las cuatro serían películas inolvidables, pero la pasaba bien, me divertía con los diálogos y enviaba la perfección de los guiones. Seguramente, Neil Simon controlaba las decisiones de los directores alquilados (Gene Saks, Herbert Ross), que volcaban en imágenes sus propias historias. Pero esto tampoco importaba. Los tiempos cambian y *Prohibido amar* es la confirmación de la decadencia. La neurosis de los clásicos personajes ahora se reemplaza por el enfrentamiento entre la infantil Bella (Mercedes Ruehl) y la tiránica abuela Kurnitz (Irene Worth). La velocidad de las acciones, aun cuando transcurrieran entre cuatro paredes, se sustituye por la secundaria participación del tío Louie (Dreyfuss), sin ningún peso dramático en la historia, más la recreación de época donde se huele la labor del diseñador artístico. Extrañamente, los corrosivos y delirantes duels actorales de los buenos tiempos aceptaban la ausencia de un espacio propio del cine. En *Prohibido amar*, la utilización de los estudios desvía la marcación de un



punto de vista, discriminado por el uso de la voz en off y por la falta de un solo centro de interés narrativo. Las adaptaciones de aquellas obras teatrales del propio Simon (por él mismo o por otros) autorizaban la continuidad de la comedia como género y permitían cierto encanto que parecía perdido. El último Neil Simon, en cambio, enfrenta problemas desde la misma estructura de relato, pautado por el esquema 1+1 (un momento gracioso, un momento dramático) más cierto tufillo anacrónico por su estilo de telefilm y película de entrecasa. Neil Simon perdió sus mañas y en *Prohibido amar* se esconde en la seguridad de su historia anterior. Ah, me olvidaba. La ilustradora del film se llama Martha Coolidge. **GJC**

**PUERTO ESCONDIDO. Italia, 1992, dirigida por Gabriele Salvatores, con D. Abatantuono, C. Bisio y V. Golino.**

Mario (Diego Abatantuono), atildado gerente de un banco en Milán, ha sido testigo de un asesinato. El homicida lo persigue para matarlo antes de que se le ocurra abrir la boca. Claro que Mario podría acudir a la Policía, pero sucede que el asesino es un policía. Puesto que el sistema no lo protege, Mario decide desaparecer y huye a las playas de Puerto Escondido, en la costa mejicana. Allí conoce a una pareja de italianos marginales (Valeria Golino y Claudio Bisio) que han decidido escapar del aburrimiento europeo para vivir en comunión con la naturaleza. Así, la vida de Mario, antes ordenada y tranquila, se transformará en un encadenamiento de sobresaltos. Comedia a la italiana más lugares exóticos. Mezcla infalible. Sin embargo, la hacen naufragar una narración divagante y una superficial crítica a la sociedad de consumo y a la civilización occidental. Gabriele Salvatores (director de *Mediterráneo*, Oscar 1992 a la Mejor Película Extranjera) necesita extraer permanentemente enseñanzas de sus imágenes, volviéndolas esquemáticas. En la ecléctica denuncia del film, Méjico es una playa paradisíaca ilustrada por un cóctel de rumbas, sones, guajiras, Carlos Santana, Rubén Blades, Carlos Puebla, José Martí, Eduardo Galeano y guitarras a lo Ry Cooder, y en donde los indios que trafican marihuana sentencian cosas como "el que tiene la tierra no la cultiva; el que cultiva no tiene la tierra". Todo es artificial: los comportamientos de los personajes son forzados y sus transgresiones, poco creíbles. Salvatores vuela a tan poca altura como el pobre peyote-trip que se permite su protagonista. Si no fuera porque es aburrida, *Puerto Escondido* sería una película muy entretenida. **DO**

**UN EXTRAÑO ENTRE NOSOTROS (A Stranger Among Us). EE.UU., 1992, dirigida por Sidney Lumet, con Melanie Griffith, Eric Thal y J. Pankow.**

Tipo extraño este Lumet (recordado siempre por aquellos hombres en pugna). Después anduvo pugnando incansablemente en el cine hasta hoy día, y de tanto en tanto conseguía alguna coronita (como esa pequeña joya editada en video bajo el título de *Al filo del vacío*) que hacía olvidar knock outs bochornosos como el de *Preguntas sin respuestas*. O al menos uno los olvidaba hasta el próximo bodrio. En fin, *Un extraño entre nosotros* no es precisamente uno de esos raros triunfos, pero tampoco un absoluto bochorno. Acá perdió sólo por varios puntos. Sobre todo cuando su contrincante es aquel *Testigo en peligro* de Peter Weir, obligada referencia comparativa con esta suerte-de-policial-que-mezcla-choque-de-personaje-ajeno-con-comunidad-cerrada-y-de-determinados-valores-religiosos. Aquí no hay amish, sino jasídicos. Una mujer policía investiga crimen dentro de la comunidad jasídica de Brooklyn, se mezcla con ellos, aprende un curso elemental de cábala y vive romance imposible. La visión de Lumet es una visión cálida hacia esa comunidad, y lo interesante del film es esa mirada curiosa hacia un grupo no muy investigado por el cine. Lamentablemente al rato nomás se le da por el didactismo, no explota demasiado el costado romántico (de lejos las mejores escenas son las de Melanie confesándole su amor al joven judío) y resuelve la trama policial a las apuradas. De cualquier modo el film de Lumet podría sentar un precedente utilizable para agilizar documentales antropológicos argentinos. Ejemplo: un punk perseguido por la policía se oculta en una reservación toba y se enamora de la hija del cacique. O también: una coreana también perseguida va a vivir a un convento de carmelitas descalzas. (Aquí no habría historia de amor porque se perdería el público de familia.) Atilio Borroni y Fernando Vacca podrían de esta modo aggiornar las *Historias de la Argentina secreta* con romance, suspenso, y datos socioantropológicos interesantes. Es una idea. Por ahí podrían ofrecérsela a Lumet para la próxima y, a lo mejor, como Melanie Griffith, todos aprenden algo con el intercambio cultural. **AR**

**URANUS. Francia, 1990, dirigida por Claude Berri, con G. Depardieu, J.-P. Marielle, P. Noiret y M. Blanc.**

Una noche a las 23:15, durante la Segunda Guerra Mundial, una bomba destruyó la casa del maestro Watrin (Philippe Noiret) mientras él leía sobre el lejano planeta Urano. "Urano, estrella oscura y helada, abandonada, desolada." Desde entonces, todas las noches a las 23:15 el maestro cae

presa de un pánico existencial que sólo se cura con la llegada del nuevo día. Esta experiencia límite le permite sentirse más allá del bien y del mal y ver la vida color de rosa. De ahí su actitud indulgente y su bonhomía; de ahí también que, cuando lleguen las "purgas" de posguerra, acepte con benevolente idealismo cobijar a un colaboracionista nazi buscado por los comunistas (Gérard Desarthe). El film de Claude Berri (basado en la novela homónima del controvertido Marcel Aymé) dice ser un alegato humanista: durante las purgas, las víctimas se convirtieron en victimarios y viceversa. Pero esta igualación es, al menos, peligrosa. Por no decir perversa. De hecho, el aliento humanizador de Berri sólo alcanza a unos pocos. El film sostiene que, con la excusa de hacer justicia, la persecución a los adherentes al régimen de Vichy sirvió para saldar enemistades personales y desnudar mezquinas venganzas. En el film, los sabuesos del PCF son un poco miserables, intrigantes, envidiosos, deshonestos y bastante tontos; en cambio, los colaboracionistas, los adherentes, los simpatizantes y los que hicieron la vista gorda durante la ocupación nazi son ciudadanos decentes, librepensadores, rectos, generosos y, sobre todo, dignos. Al encarnar las ideologías, Berri plantea como conventilleo pueblerino un debate que debería ser ético y político. El asesinato del cantinero Leopold (Gérard Depardieu), un truhán simpático, borracho, anticomunista y poeta, injustamente denunciado por los sucios bolcheviques, precipita el desenlace. Finalmente, el verdadero colaboracionista será descubierto y apresado. Su captor (Michel Blanc), un viejo condiscípulo, duda: "¿Si la situación hubiera sido la inversa, me habrían arrestado?". En un último gesto heroico, la víctima miente que sí para facilitarle la tarea. Tal vez —como afirma el realizador— se trate de situaciones reales, pero no se puede ser tan inocente como para pensar que simplemente se está tratando con hombres al margen de sus ideologías. Aunque pretenda que no, el film toma partido por los perseguidos; lo cual no estaría nada mal, pero sucede que los perseguidos apoyaban un régimen responsable de millones de muertes. Uno de los personajes, el ingeniero Archambaud (Jean-Pierre Marielle), burgués acomodado, sensible, ecuánime y bien pensante, confiesa: "el colaboracionismo es un mal menor". Con amigos así, ¿quién necesita enemigos? **DO**

**(FF: Flavia de la Fuente, GJC: Gustavo J. Castagna, GR: Guillermo Ravaschino, DO: David Oubiña, AR: Alejandro Ricagno y Q: Quintín)**



# 37 x 43

por Quintín

**Alemania, año cero.** Rainer Werner Fassbinder nació cerca de Munich el 31 de mayo de 1945, hijo de un médico y de una traductora. Su madre —una señora de aspecto rígido y desagradable— aparecería en muchas de sus películas. Con Alemania destruida por la guerra, no era un buen momento para nacer. Acaso por eso, su cine careció siempre de todo sentido del humor. Poco querido por sus padres —que se divorciaron cuando tenía seis años—, aunque se crió en una familia pequeñoburguesa, se sintió un excluido desde chico. Tuvo problemas escolares, vivió en la calle entre inmigrantes, prostitutas y delincuentes y sintió que su lugar estaba más cerca de los marginales que de los valores inculcados por su familia. A los quince años se enamoró de un carnicero. Su padre le dijo: “ya que vas a ser homosexual, por qué no te buscás un universitario”. Nunca lo haría. Aunque su promiscuidad fue legendaria e incluyó ocasionalmente a las mujeres, las tres grandes pasiones de su vida adulta fueron de otro medio: el negro Günther Kaufmann, hijo de un soldado americano, el árabe inmigrante El Hedi Ben Salem y el carnicero casi analfabeto Armin Meier. También trabajarían en sus películas. Otro tanto harían muchos de sus amantes que fueron también sus colaboradores (Kurt Raab, Peer Raben, Irm Hermann, Ingrid Caven, Harry Baer, Peter Chatel, Dieter Schidor, Juliane Lorenz, Udo Kier, Volker Spengler, Daniel Schmid, etc.). A los veinte años filmaría su primer cortometraje. A los 24 su primer largo. El día de su muerte, intoxicado por las drogas, el alcohol, los cigarrillos, la comida y el trabajo, el 10 de junio de 1982 —a los 37 años— dejaría 43 películas, 13 obras de teatro, dos libros de ensayos y varias actuaciones en películas ajenas.

**Una vida difícil.** ¿Por qué ocuparse de la vida de Fassbinder al abordar su obra? ¿No son sus películas lo importante y no sus asuntos privados? Ensayemos una respuesta. En primer lugar, la “vida privada” de Fassbinder fue todo menos privada. No hizo nunca nada por ocultar sus tumultuosas relaciones, sus preferencias sexuales ni sus opiniones en todos los terrenos. Las mil anécdotas que desparramó pasan de una biografía a otra, asombraron y siguen asombrando a los que se enteran de ellas. La presencia de los integrantes de su entorno y la recreación de situaciones personales que muestra su cine merecen que se hable de una existencia que fue pública como pocas. Pero la razón más importante es otra. Todo gran cineasta hace mirar el cine de una manera diferente. Fassbinder obliga a acortar la distancia entre vida y obra que los críticos suelen mantener como un tabú sagrado. Sus cuarenta largometrajes en trece años son una de las experiencias más singulares que haya dado el cine. La fuerza y la contundencia de esos años imposibles no volverá a repetirse. Fassbinder fue un caso único y su cine es tan singular que requiere de categorías propias para ser analizado.

**Una variedad de melodramas.** No parece haber un estilo en Fassbinder, aunque cada uno de sus films lleva su firma inconfundible: son melodramas que terminan en la muerte y tienen un sello de solemnidad y de tragedia que, al mismo tiempo, es distancia e ironía. Hay por lo menos diez referencias, diez ejes en sus películas: la *nouvelle vague*, el teatro, el cine clásico de Hollywood, la experimentación, los episodios de su vida, la historia de la Alemania de posguerra, el tema de los grupos y las minorías, la novela *Berlín Alexanderplatz*, las drogas y la sed de fama y reconocimiento. Todas se entrecruzan y predominan según los momentos y las necesidades.

**Nouvelle vague.** Dedicada a Rohmer, Chabrol (al que luego defenestraría en un brillante artículo) y a Jean-Marie Straub, *El amor es más frío que la muerte* está en clara deuda con el movimiento francés y tanto sus largos planos en blanco y negro como su clima de novela negra y su historia parecen un *Sin aliento* en clave gay. Esta película y *Dioses de la peste* (que es casi un calco) tienen el aire de la juventud descarriada y la rebeldía contra la sociedad de los más viejos que asoma en los primeros Truffaut y Godard. Ambas tienen un dejo de libertad e inocencia que pronto dejaría paso a un tono propio de un director que dejó de ser joven hace tiempo.

**Teatro.** Más allá de algunas adaptaciones de obras teatrales (*Katzelmacher*, *Libertad en Bremen*, *El café*, *Nora Helmer*), la dirección de actores de Fassbinder está marcada por su temprano paso por el teatro. Hay muchos momentos de sus películas en los que parece tratarse de una cámara que registra una representación. Esto es particularmente observable en la películas para televisión. En ellas, la intensidad de las actuaciones se mezcla con una distancia brechtiana.

**Hollywood.** Gran consumidor de cine americano en su adolescencia, la marca de Hollywood aparece por todas partes. Desde el seudónimo “Franz Walsh” con el que Fassbinder disfraza su carrera como montajista (homenaje a Raoul Walsh) hasta su vocación de narrador. Fassbinder cuenta siempre una historia. Rara vez contempla y, cuando lo hace, su cine se amana, cae en el aburrimiento y la esterilidad. Su contemporáneo Wenders homenajea a Hollywood, pero sus historias consisten en *mirar* una película americana: su cinefilia tuvo a Hollywood como el deseo imposible y nostálgico para transformarse luego en desilusión y regreso europeo. Fassbinder, en cambio, decidió encarnar a los realizadores americanos de los cuarenta y cincuenta. Cansado tempranamente de hacer un cine para minorías, en 1971 replanteó su carrera y decidió visitar a Douglas Sirk, al que eligió como modelo. Esta rebelión contra un cine calculado y frío que identificaba a su generación fue una de las grandes audacias intelectuales de Fassbinder: vio en Sirk el

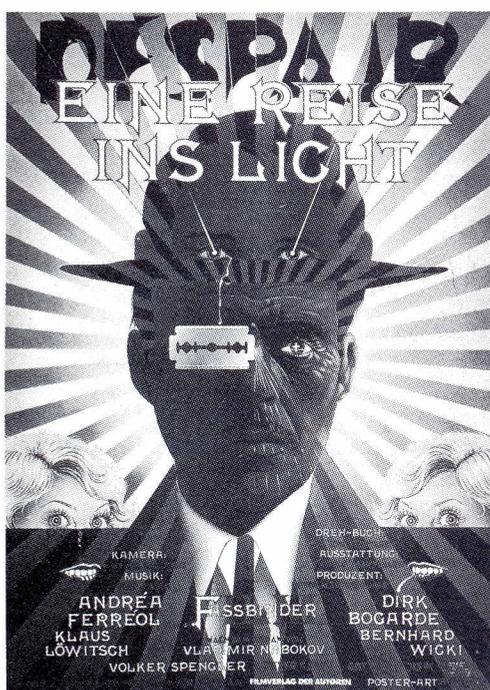


resultado, no de la sumisión y el trabajo por encargo, sino el coraje de llegar al gran público y exponer sin pudor los sentimientos. Identificó su dificultad anterior para tomar ese camino como “un prejuicio de europeo seudoculto”. Las películas más sirkianas de Fassbinder, como *El frutero de las cuatro estaciones*, *Sólo quiero que me amen* y *La angustia corroe el alma* son acaso sus obras maestras. Hay más emoción en un minuto de *Sólo quiero que me amen* (un título que es más que eso) que en el 99% del cine europeo de las últimas tres décadas.

**Experimentos.** El clasicismo de Fassbinder, su inscripción en lo que para él era la historia importante del cine, fue siempre acompañado por una decisión resuelta de experimentar. Desde *Katzelmacher* con su puesta minimalista y *El señor R.*, resuelta en menos de diez planos, hasta el blanco y negro sin grises de *Verónica Voss*, los experimentos y las audacias formales aparecen una y otra vez. Es notable la saturación acústica de *La tercera generación*, el sonido independiente de la imagen en *En un año de trece lunas* y el uso del segundo plano sonoro en *El matrimonio de María Braun*. Hay, sin embargo, un costado de esta experimentación que se vuelve manierismo: espejos por todas partes, movimientos de cámara rebuscados, objetos que brillan, baches narrativos rellenos con escenas estiradas arbitrariamente. *Nora Helmer*, *Berlín Alexanderplatz*, *Desesperación*, *Querelle* tienen muchos de estos defectos.



**Vida y leyenda.** En *Las amargas lágrimas* se transcribe en clave de lesbianismo la relación del autor con Günther Kaufmann. En *La angustia corroe el alma*, se evoca en clave heterosexual la pareja de Fassbinder con el protagonista Ali. *En un año de trece lunas* es la vida de Armin Meier y su futuro suicidio se profetiza con exactitud. *El frutero* es la historia de un tío de Fassbinder. *Sólo quiero que me amen* es un aspecto de su carácter. *Atención a esa santa puta* es la historia de la filmación de *Whity*. Los personajes de su vida se transforman en actores y viceversa. El director aparece casi siempre y, a veces, es protagonista encarnando caracteres que no le son ajenos. Conocer el quién es quién de la familia fassbinderiana permite leer frecuentes subtextos en sus películas. Muchas veces, los actores serán lo que Fassbinder piensa de ellos como personas. Kurt Raab hará siempre de pequeño burgués con aspiraciones de respetabilidad. Irm Hermann de mujer martirizada mercedamente. Hanna Schygulla de musa inspiradora. Los terribles actos de crueldad de Fassbinder hacia su entorno, los premios y castigos a sus súbditos tendrán lugar a ambos lados de la cámara. Su propio lugar de víctima será una trasposición de su habitual papel de verdugo. La inspiración autobiográfica en Fassbinder es permanente y extraordinaria.



**Milagro económico.** Para Fassbinder, la historia del resurgimiento alemán es también la de la vuelta a la sociedad que permitió el nazismo. Es más, *Verónica Voss* insinúa que prefiere a una vieja estrella del cine nacionalsocialista que a los funcionarios de la República Federal. La sociedad alemana que describen sus películas es la de un lugar en el que no hay piedad para las víctimas ni lugar para los sentimientos. Las instituciones de la burguesía, en especial el matrimonio y la familia son el núcleo de la represión social, de la asfixia del afecto. Este, como en Sirk, es el verdadero sentido del melodrama. Los prejuicios, el silencio cobarde y la codicia son la ley del más fuerte, la verdadera cara del sistema.

**Grupos y minorías.** Fassbinder no se sintió nunca cómodo con su familia ni con su clase social. Pero menos aun se identificó con los que podrían haber sido sus grupos de pertenencia. Tuvo un profundo rechazo por la cultura bienpensante. Ya en el 68, rechazó las propuestas incendiarias de los grupos radicalizados y se dedicó al teatro mientras Francia y Alemania ardían con la rebelión estudiantil. Más tarde fue tildado de antisemita (por su obra *La basura, la ciudad y la muerte*, que nunca pudo representarse), reaccionario (por *La tercera generación*), antifeminista (por *Effi Briest*) y antihomosexual (por *La ley del más fuerte*). Estas acusaciones infundadas tienen que ver con la radicalidad esencial del pensamiento de Fassbinder. Nunca creyó que las supuestas minorías fueran otra cosa que simples miniaturas de la sociedad que reproducen sus lacras. Fue particularmente despiadado con los homosexuales y en *La ley del más fuerte* pintó el medio que era en parte el suyo como un lugar más en el que reinaba la cultura del dinero y la figuración. En cambio, nunca dejó de solidarizarse con los marginales y, en especial, con los trabajadores extranjeros a los que vio como las verdaderas víctimas del sistema. Los años le darían toda la razón.

**Drogas.** Comenzó a consumir cocaína en 1976, durante la filmación de *Ruleta china*. Aumentó paulatinamente la dosis hasta que le fue fatal. A partir de ese entonces, sus películas no volverían nunca a tener emociones plenas. Con momentos de fría e implacable lucidez, como *En un año de trece lunas*, novedosos ataques de cinismo como *Lola y baches de mediocridad* como *Lili Marleen*, su carrera irá declinando en general. Nunca filmaría lo que hubiera sido su testamento: *Cocaine*, cuyo guión planteaba la disyuntiva entre una vida prolongada y mediocre contra otra corta e intensa. Su elección fue obvia y absolutamente consciente.

**Fama.** Ni las películas vanguardistas del comienzo ni los melodramas clásicos con raíces en el cine americano le dieron a Fassbinder la fama que su ambición reclamaba. En cambio, le aseguraron un prestigio de director eficiente y relativamente barato que la industria reconoció como viable para sus propios criterios. Llegaron fondos más importantes y se transformó así en el típico director europeo de prestigio, en una marca reconocible a ambos lados del Atlántico. El público culto veía sus películas, las grandes estrellas aceptaban sus papeles. Ganó el Oso de Oro de Berlín por *Verónica Voss* pero, un poco antes, ya se había vuelto previsible. No llegó a caer en la chatura, pero su apuesta ya no era la misma. Quería ganar más dinero y más premios. Vivía drogado y paranoico. Lo había logrado y su carrera podía leerse ahora como la de un hombre de éxito. Moriría pocos meses después de filmar *Querelle*, una película intrascendente y ajena.

**Alemania nueve cero.** En junio de 1992 las paredes de Berlín estaban tapizadas con la fotografía de Fassbinder. Se hizo una retrospectiva, se inauguró una exposición en la que se blanquearon ciertos aspectos de su vida. No se hablaba de las drogas, ni siquiera de la homosexualidad. Se había transformado en un prócer del cine y la cultura alemanas, en objeto de culto. Pero el cine alemán no producía nada importante, aunque sus nuevos realizadores reconocieran a Fassbinder como el gran maestro. El panorama era idéntico al de aquel lejano 1965 en el que había empezado a filmar. Había una sola diferencia: los transeúntes occidentales circulaban libremente por la Alexanderplatz. ■



Ahora encontrar  
lo que Ud. busca en cine y video  
no es *una misión imposible*

*Abierto las 24 horas*



**Revistas y libros del mundo**

(Fotogramas, Imágenes, Dirigido, Cinerama, Pantalla 3, Nosferatu, Premiere, Film Comment, American Cinematographer, Film Fax, Movieline, Cinefantastique, Fangoria, Star Fiction, Cahiers du Cinéma, Première, Studio, Ciak, etc.)

**Libros de todos los actores y directores y seriales televisivos.**

**Partituras de las comedias musicales de Broadway**

... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.

**Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.**

Los amantes del cine de parabienes. Descuentos especiales en suscripciones. Lo que no está aquí, sólo lo encontrará en Hollywood.

*Atención especial a los lectores de El Amante: presentando este aviso, 10% de descuento en todas las publicaciones españolas.*

**Envíos contra reembolso  
al interior del país  
Corrientes 1383/85  
Tel./FAX: 799-3251**



# Fassbinder por Fassbinder

Selección de textos: Flavia de la Fuente

## Miniglosario

**Colegas:** Estoy ligado con los cineastas, pero tengo lazos personales solamente con Werner Schroeter, Daniel Schmid, Walter Bockmayer... Y de una manera un poco complicada con Wim Wenders y Werner Herzog. Tengo una relación muy intensa de mi lado, y quizá también del suyo, con el doctorcito Alexander Kluge.

**Crimen:** Me animaría a decir que sólo se pueden hacer films policiales. Habría que decretar que todo es criminal. Uno lee los diarios, escucha las noticias y uno se enoja cada vez más por todo lo que escucha, por todo lo que ve y por todo lo que lee. Entonces terminé por no desear hacer otra cosa que mostrar lo que es criminal. Lo criminal no son los asaltos a mano armada ni los asesinatos, sino el hecho de que, debido a su educación, la gente tiene con los otros el mismo tipo de relaciones que los criminales, que no son justamente capaces de comprender las relaciones que tienen con el prójimo.

**Educación:** Lo que me importa no es que haya en el mundo policías que joden a los estudiantes, etc. Mucho más importante para mí es el hecho de que la gente fue educada de tal manera que quiere vivir en pareja y tener hijos y que hay que tener esos sentimientos; incluso si no los tienen, los tienen pese a todo. Y ése es para mí el problema... Para mí esto es más político o políticamente más agresivo o transgresor que mostrar que la policía es el gran opresor...

**Espejos:** En primer lugar, con la utilización de los espejos hay una refracción y en segundo lugar eso convierte al film en algo más extraño y distante. Pero esto también tiene que ver con los actores, que logran captar mejor su identidad con el contacto de los espejos. Es decir, que cuando se ven actuar tienen otra actitud frente a ellos mismos, que me parece más concreta.

**Felicidad:** No es para mí. Encuentro que la estructura de

la sociedad en que vivo no lleva la marca de la felicidad y de la libertad, sino, por el contrario, la marca de la opresión, del miedo y de la culpa. La supuesta felicidad de vivir es, a mi juicio, la coartada que una sociedad que lleva la marca de la opresión propone al individuo. Y yo no acepto esa oferta.

**Filosemitismo:** En Alemania, desde 1945, los judíos fueron objeto de un tabú —inculcado principalmente a los jóvenes que no habían tenido ninguna experiencia directa con los judíos— y eso, a mi juicio, puede llevar a una hostilidad hacia los judíos. Cuando era chico y me encontraba con judíos, me decían en voz baja: “Es un judío, comportáte bien, sé gentil”... Nunca pensé que esta actitud fuera buena... Robert Neumann dijo: “Los filosemitas son antisemitas que quieren a los judíos”.

**Función del cine:** Divertir, contar historias que diviertan al espectador sin idiotizarlo. Puede hacerle comprender diferentes cosas o despertarle el deseo de comprender diferentes cosas, puede crearle miedos. Encuentro que el cine influye de muchas maneras y no deja nunca de ser un entretenimiento, y no debería dejar de serlo; como la literatura o la música, que deben ser placenteras, independientemente de la influencia que puedan ejercer.

**Muerte:** Sólo a partir del momento en que aceptamos la muerte como verdad de la existencia tenemos la vida en nuestras manos, disponemos plenamente de ella. Mientras la muerte siga siendo un tabú, la vida permanecerá sin interés. Una sociedad fundada sobre la explotación de la gente está obligada a hacer de la muerte un tabú.

**Mujeres:** Las mujeres no me interesan solamente por el hecho de ser oprimidas. Los conflictos en el interior de la sociedad son más apasionantes observados a través de las mujeres; porque las mujeres están oprimidas, es verdad, pero en mi opinión, ellas

provocan en cierto modo esta opresión y se aprovechan de ella como de un instrumento de terror. Son las figuras más apasionantes de la sociedad, los conflictos se hacen más evidentes en ellas.

**Simplicidad:** Pienso que cuanto más simples son las historias, resultan más verdaderas. Muchas historias tienen por denominador común una historia tan simple como ésta [*La angustia corroe el alma*]... Creo que este film nos obliga a reflexionar sobre las relaciones que cada uno de nosotros tiene con la gente de piel oscura y también con las personas de cierta edad...

El reproche de los intelectuales y de la gente de izquierda —de que la historia de este film no concuerda con la realidad— no es convincente porque para el espectador sí tenía sentido, porque le era posible encontrar lo que él veía en el marco de su propia vida. Y cuando el arte logra iniciar un debate en la gente, alcanza su punto máximo.

**Sociedad:** Mi actitud frente a la sociedad es que veo sus defectos y que veo que debería ser transformada, pero, sin embargo, estoy contento de ser un miembro de ella.

**Subjetividad:** Cuanto más personal es un film, más cosas dice acerca del país en donde fue realizado.

**Trabajo:** En cuanto al trabajo, tengo todo planificado, pero en la vida no. Mi vida no está nada planificada. No puedo “vivir, solamente vivir”. Todo se vuelve negativo, no soporto a nadie, me vuelvo terriblemente injusto. Así que me hace muy bien trabajar, me da una fuerza increíble, una fuerza para hacer cosas dementes también en mi vida privada, que de lo contrario no me atrevería a hacer. Y cuando no trabajo, me encuentro absolutamente perdido. ■

Extraído de R. W. Fassbinder. *L'Anarchie de l'imagination, entretiens et interviews*, L'Arche, Paris, 1987.



## Asignatura pendiente

En 1966 Fassbinder se presentó a la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín. A continuación transcribimos parte del cuestionario del examen de ingreso, que R. W. Fassbinder no pudo aprobar. ¿Usted se habría dado cuenta de que este tipo iba a terminar filmando más de 40 películas? Y además, ¿las habría filmando si hubiese entrado en la Academia?

**Pregunta 1:** Una conocida novela del siglo XIX narra la guerra entre Rusia y Francia, en la época en que reinaba Napoleón.

a) ¿Cómo se llama la novela?, b) ¿quién es el autor?, c) ¿ha leído Ud. la novela? En caso afirmativo: ¿le ha gustado?, d) ¿esta novela ha sido llevada a la pantalla? (¿cuándo?, ¿por quién?).

**Fassbinder:** a) *La guerra y la paz*, b) León Tolstoi, c) no, d) en 1956 por King Vidor (EE.UU.). En 1965 en la Unión Soviética.

**P. 2:** ¿Hay algún director francés de los años treinta cuya filmografía le interese? Si dice que sí, haga un comentario de la película que más impresión la haya causado.

**F.:** Jean Vigo. He tenido hace años oportunidad de ver *Cero en conducta*. Ciertamente, la película había causado una muy buena impresión en mí, pero mucho más que eso no podría precisar. Sólo recuerdo que *Cero...* provocó en mí, por entonces alumno de un internado, el deseo de hacer yo mismo películas más adelante. [...]

**P. 4:** ¿Qué se entiende por elipsis? ¿Puede dar un ejemplo?

**F.:** (no contesta)

**P. 5:** El ex primer ministro alemán Adenauer visitó hace poco Israel. ¿Cómo juzga Ud. las relaciones bilaterales germano-israelitas, después de concluido el viaje?

**F.:** (no contesta)

**P. 6:** a) ¿Cuál es la última novela que leyó? ¿Qué le pareció?, b) ¿cuál es el último libro científico que leyó? ¿Qué le ha parecido?

**F.:** *Noche en la ciudad*, de John Rechy. Yo tomo a *Noche en la ciudad* como una novela en la cual se desliza el mejor realismo (sobre todo en los diálogos), junto a la más tonta charlatanería e indiscreción (en los autoanálisis del personaje principal).

**P. 7:** ¿Qué medios artísticos de expresión tienen en común el cine y la novela? ¿Qué medios aparecen sólo en el cine y cuáles sólo en la novela?

**F.:** El lenguaje. El no estar unido al tiempo y el espacio. La imagen fragmentada. La inclusión de música en el cine; el monólogo interior, la inclusión del habla como elemento narrativo, en la novela.

**P. 8:** Si le ofrecieran filmar una obra teatral, ¿qué pieza elegiría? ¿Qué le interesa de ese material?

**F.:** *La pausa del almuerzo* de John Mortimer.

*La pausa del almuerzo* es una pequeña y simple historia sobre la cual se podría armar una película, haciendo hincapié en las críticas sociales. [...]

**P. 10:** ¿Por qué se hizo famoso Darwin?

**F.:** Por su teoría del desarrollo continuo desde seres vivos chicos hasta el hombre.

**P. 11:** ¿Qué cosas le da Brecht, según su punto de vista, a quien quiere hacer películas?

**F.:** El efecto de extrañamiento, que en un film puede ser usado de mil formas distintas.

**P. 12:** a) ¿Cuándo tuvo lugar la última reunión del partido comunista de la Unión Soviética? b) ¿Puede contarnos algo de los acontecimientos más relevantes de esa última reunión de comité? c) ¿Puede decir algo acerca de la importancia que tuvo, y lo que significó para la política mundial?

**F.:** a) 1966. b) Iniciativas para rehabilitar a Stalin. Intentos de la Unión Soviética de empezar una nueva amistad con el bloque chino dentro del comunismo. c) Se sentaron las bases ideológicas y principios de la política comunista. [...]

**P. 14:** ¿Hay algún autor, pintor, director de teatro o compositor, que Ud. admira?

a) ¿Quién?, b) ¿por qué?

**F.:** Sí.

a) Marcel Proust, b) porque, para mí, *En busca del tiempo perdido* es el más claro y sensible autoanálisis que conozco. [...]

**P. 16:** ¿Podría marcar brevemente las diferencias entre la postura constitucional del actual presidente de la República y la del anterior presidente del Reich?

**F.:** No.

**P. 17:** ¿Conoce alguna película en la que el rol principal esté protagonizado por un actor no profesional?

¿Cómo juzga ese desempeño?

¿Qué piensa de la participación de actores no profesionales en roles protagónicos?

**F.:** *Il posto* de Ermanno Olmi.

Me pareció que está estupendo el joven protagonista y considero su rendimiento actoral uno de los mejores que dio el cine. Tenía en sus ojos toda la fatalidad, la tragedia de una vida desde el principio sin sentido. En este caso, lo importante no eran las capacidades y conocimientos actorales, sino la posibilidad de haber permanecido totalmente él mismo.

Seguro que es mejor en algunos casos trabajar con aficionados. Pero en líneas generales, creo que son preferibles actores "que aprendieron". En la mayoría de los casos, el aficionado pierde justamente la naturalidad por la que se lo ha elegido, al estar frente a la cámara. Y entonces tiene que tratar de reencontrar la expresión que tenía. Y la búsqueda de la expresión correcta, ésa es la tarea del actor profesional, eso es difícil y solamente se puede lograr por medios que posee un actor "de oficio".

**P. 18:** ¿Hay, además del cine, un medio artístico en el cual le gustaría incursionar? ¿Cuál y por

qué?

**F.:** La literatura, ya que el contacto con el lenguaje, de la forma que fuera, me atrae.

**P. 19:** ¿Qué función puede cumplir el color en el cine?

**F.:** Se puede lograr hacer más claro el estado emocional o la conciencia. Yo conozco sólo un ejemplo donde el acercamiento es logrado: *El desierto rojo* de Antonioni. [...]

**P. 22:** ¿Qué poemas ha leído últimamente?

**F.:** *Hojas de hierba* de Walt Whitman.

**P. 23:** ¿Qué autor lírico y qué poema suyo es su preferido?

**F.:** *Inventur* de Günther Eich.

**P. 24:** Por favor justifique brevemente su opinión.

**F.:** Me parece que describe con exactitud la situación del artista en la guerra.

**P. 25:** Cite una película en la cual el sonido juegue un papel importante en relación con el efecto artístico y justifique su elección.

**F.:** En *El desierto rojo* de M. Antonioni los ruidos de las máquinas acentúan la extrema soledad del personaje principal. También la inclusión de música electrónica, que aquí apenas se diferencia del trasfondo de ruidos comunes, cumple la función de dar un fondo motivador al estado de enfermedad de la heroína.

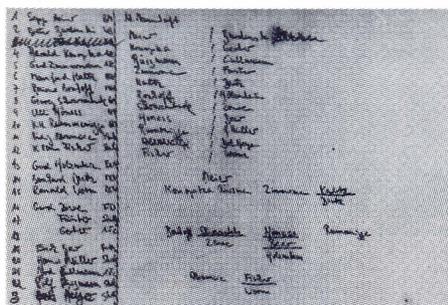
**P. 26:** ¿Qué sabe Ud. de Eisenstein?

**F.:** Eisenstein me parece el mayor teorizador del cine. Investigó constantemente el uso del montaje, la música, el color y los actores en el cine. ■

Extraído de *Rainer Werner Fassbinder. Werkschau, catálogo editado por la R. W. Fassbinder Foundation, Argon, Berlín, 1992.*

Traducción del alemán: Martín Brauer.

## Fassbinder técnico de la selección alemana



A Fassbinder le gustaba jugar al fútbol y era, además, fanático del Bayern Munich. A la izquierda, el papel en el que formó su seleccionado alemán para el mundial del 78. Su equipo titular: Maier; Konopka, Rüssmann, Zimmerman, Kaltz; Bonhoff, Schwarzenbeck, Uli Höness, Rummenige; Abramcic, Klaus Fisher. Una formación ofensiva. ■

## Berlín Alexanderplatz

Hace más o menos veinte años, cuando tenía catorce o quince años, víctima de una pubertad casi asesina, encontré, en el curso de mi periplo para nada académico y extremadamente personal a través de la literatura mundial, la novela de Alfred Döblin: *Berlín Alexanderplatz*.

En un principio, para ser honesto, el libro no me enganchó: nada hizo "clack" o "tilt" como me había sucedido antes con otros libros —pocos en realidad— que había leído. Por el contrario, las primeras páginas, tal vez las primeras doscientas, me aburrieron desesperadamente, a tal punto que habría abandonado la lectura sin llegar al final y con la casi certeza de que no lo leería nunca más.

Sorprendente. No sólo habría perdido uno de los contactos más excitantes y cautivantes con una obra de arte, sino que —y creo saber lo que digo— mi propia vida, no en su totalidad pero en una parte importante y tal vez más decisiva de lo que puedo imaginar hoy, habría tomado un rumbo distinto (ríanse si quieren) del que tomé luego de que *Berlín Alexanderplatz* entrara en mi cabeza, en todo mi cuerpo y en mi alma.

Sea como sea, para mi felicidad, logré terminar el primer tercio de *Berlín Alexanderplatz*, que, como dije antes, me había aburrido más que conmovido o perturbado. Continué la lectura y de pronto comencé a deglutirla, a devorarla, a aspirarla. Estas nociones son demasiado débiles para una lectura que a veces se confundía peligrosamente con la vida, con el sufrimiento, con el miedo y con la desesperación.

Pero, por suerte, la novela de Döblin es demasiado buena para permitir que uno zozobre o se pierda. Yo, y creo que todo lector, estaba constantemente obligado a volverme sobre mí mismo, sobre mi propia realidad, sobre mi análisis de la realidad. Una exigencia que le impondría a toda obra de arte. Tal vez *Berlín Alexanderplatz* me ayudó a reconocer esta exigencia respecto del arte, a

formularla y, sobre todo, a ponerla en práctica en mi propio trabajo. Había encontrado una obra que no sólo es una ayuda para vivir —de eso hablaré luego— sino que ayuda a elaborar lo teórico sin ser teórica, que obliga a actitudes morales sin ser moral; que ayuda a aceptar lo banal como esencial, como sagrado, sin ser banal ni sagrada, sin pretender ser una exposición sobre lo esencial y sin ser, pese a todo, cruel, lo que no es habitual en obras de esta envergadura. Pero *Berlín Alexanderplatz* no sólo me ayudó en el proceso de maduración ética. No, también fue para mí, que estaba realmente amenazado durante la pubertad, una gran ayuda para vivir, simple y concreta. Porque en esa época había reducido la novela de Döblin, simplificándola por supuesto demasiado, a mis propios problemas y obsesiones. La leí como la historia de dos hombres cuya pobre vida se quiebra porque no han tenido la posibilidad de encontrar el coraje de reconocer, y menos aun de confesar, que se aprecian de una manera extraña, que se aman de alguna manera, que algo misterioso los une, algo que normalmente no se considera admisible entre hombres. [...] Cinco años más tarde releí *Berlín Alexanderplatz*. Esta vez me ocurrió algo completamente diferente, me provocó una experiencia que me permitió comprender muchas más cosas sobre lo que soy —una experiencia que me ayudó a evitar "llevar una vida de segunda mano"—. En la segunda lectura, se me hizo cada vez más evidente —con sorpresa primero y luego con angustia, con una perturbación tal que me veía obligado a cerrar los ojos y los oídos— que una enorme parte de mí mismo, de mis comportamientos, de mis reacciones, de mucho de lo que yo creía mío no era nada distinto de lo que describía Döblin en *Berlín Alexanderplatz*. ■

Extraído de *Les films libèrent la tête*, R. W. Fassbinder, L'Arche, París, 1991.

**Agradecimiento:** Al Instituto Goethe de Buenos Aires, por habernos prestado la versión en video de *Berlín Alexanderplatz*. Aunque hubo momentos en los que esa caja de zapatos con seis cassettes adentro parecía estar llena de piedras, la experiencia valió la pena.

TELEVISION

# cómo hacen los que saben

encuentros prácticos e intensivos con proyecciones,  
a cargo de notables profesionales del medio.

**OCTUBRE**

**14 y 15. Miguel Rodríguez Arias.** (Protección al mayor, Las patas de la mentira)

**21 y 22. Eduardo Berti, Daniel García Moreno.** (Rocanrol, La Cueva)

**25 y 26. Rodolfo Hermida.** (La cápsula del tiempo, El galpón de la memoria)

**28 y 29. Roberto Cenderelli.** (Gerente de programación de América 2)

**NOVIEMBRE**

**4 y 5. Omar Quiroga, Emilio Cartoy Díaz.** (Equipo de Sebastián Borensztein en Good Show)

**11 y 12. Fernando Spinner.** (Zona de riesgo)

**18 y 19. Fabián Polosecki.** (El otro lado)

**VACANTES LIMITADAS**

**Organiza TEA, en el tiempo del hacer y el saber.**  
Informes e inscripción: Lavalle 2083 Teléfonos 46 6751 y 46 7912  
**Las actividades se inician 12.30 hs. Certificados de asistencia.**

## 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**

# Amores y maltratos



por Gustavo J. Castagna

Resulta imposible comentar la importancia de los actores de Fassbinder sin volver de nuevo sobre la particular personalidad del director. Reaparecen anécdotas de filmación, peleas, distanciamientos, reconciliaciones, maltratos, enojos y una vida privada siempre mezclada con su grupo artístico. Pero nunca se citan la fuerza y la potencia dramáticas del clan actoral y la mimetización, adoración y respeto que todos le tenían a ese personaje desagradable que obligaba y exprimía al máximo a sus dirigidos. Siempre volvemos a elogiar la mancomunidad de Bergman con sus actores, las películas caseras de Cassavetes y el conocimiento de su *familia* en el set de filmación y el desprecio de Hitchcock por el ganado hollywoodense. Imaginamos el entendimiento entre Ford Wayne con un juego de miradas y vislumbramos las dos o tres indicaciones de Scorsese a De Niro. Pero siempre nos olvidamos del grupo Fassbinder.

Por supuesto que entre ambos existía una necesidad de contactarse en forma permanente, aun en la convivencia diaria. Fassbinder vivía con sus actores durante todo el año y requería su presencia debido a la desesperación por filmar sin pausas una película para cine, video o televisión o montar una obra de teatro. Los actores no tenían escapatoria y la relación fluctuaba entre el rechazo y el elogio. Pero había una invasión a la privacidad que Fassbinder sostenía con su poder dictatorial y con su perversa inclinación a transmitir el sufrimiento a quienes tenía a su alrededor. Se cuenta que Irm Hermann interpretaba mejor sus roles cuando Fassbinder la provocaba y la hacía llorar antes del rodaje. Se comentan las intenciones de Fassbinder de dividir al grupo argumentando conflictos internos. Se señala el período (1972-1978) en que Hanna Schygulla se separa del líder. Se conoce la participación secundaria de Lilo Pempeit, su propia madre, en las mismas películas. Se saben con detalles los amores con muchos de sus dirigidos, desde sus relaciones íntimas con hombres y mujeres hasta el corto casamiento con Ingrid Caven. Pero, más allá del cuantioso anecdotario, prevalece un concepto. Fassbinder y sus actores nacieron juntos. El director no hubiese sido tan importante sin ellos y su grupo hubiera sido distinto sin él

impartiendo órdenes. Los actores y Fassbinder no tienen un pasado previo. Todos fueron una creación conjunta. Ahí está Dirk Bogarde, en *Desesperación*, visitante inesperado en los films del director. Y ahí está Jeanne Moreau, consagrada y observada con simpatía por Fassbinder, como ocurriera con Bogarde, recibiendo una única orden en *Querelle* para el papel de Lysiane. "Sé sublime", fueron las únicas palabras del padre de la familia hacia uno de los pocos intérpretes con antecedentes.

En cualquier trabajo de Fassbinder tenía que existir una sensación de idea grupal. Nada más adecuado que el *action theater* y la confluencia entre los actores y los espectadores de la obra. A fines de los 60, Hanna Schygulla, Margit Carstensen, Günther Kaufmann, Peer Raben, Harry Baer, Ingrid Caven y varios más, enrolados en la moda del hippismo, repartían flores a los concurrentes, se perdían entre los carteles del escenario y desdramatizaban la obra leyendo los parlamentos al público presente. En esas representaciones estaba el germen del Antitheater, donde Fassbinder dirigiría sus propias obras, dueño y señor de la puesta y del propio lugar. En esta época itinerante —sin lugar fijo de trabajo— comienzan a percibirse las virtudes de cada intérprete. *Katzelmacher*, originada en las tablas y luego llevada al cine, resulta el manifiesto del Antitheater, siempre caracterizado por la contención de cualquier postura emocional, heredada, por supuesto, de la admiración de Fassbinder por Brecht. Cuando todavía se habla de la *frialidad* de los actores de Fassbinder, los comentarios no se detienen en la captación inmediata de un estilo. Al revisar algunas fotografías de las obras de teatro del director, inmediatamente nos detenemos en el despojamiento de la escena o depositamos nuestro interés en la importancia del actor como mero objeto de la puesta. Es verdad, Hanna Schygulla propone un marcado distanciamiento en su interpretación de *Effi Briest* y el rostro compacto y anguloso de Margit Carstensen, pleno de matices internos y apoyado exclusivamente en la mirada, impide cualquier posibilidad de identificación en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, *Nora* y *El viaje a la*

*felicidad de Mamá Küsters*. Pero hay un estilo de actuación donde el intérprete es invadido por la dirección y donde el gesto y la introversión se imponen al estallido y al estado de ánimo.

Los actores de Fassbinder hablan en voz baja. Encerrados en un castillo, los personajes de *Ruleta china* proponen un juego de preguntas y respuestas para averiguar el pasado de cada uno. En esta película, por ejemplo, trabaja Anna Karina, alejada de la improvisación que transmitía su rol de musa godardiana. Fassbinder proponía un control absoluto sobre sus actores y no permitía ninguna modificación ni sugerencia de sus dirigidos. Filmaba una o dos tomas como máximo para cada escena, conociendo de antemano la importancia de los intérpretes. El dolor y el sufrimiento pertenecían a la etapa anterior y posterior al registro de la cámara. El sabía el material que tenía en sus manos.

Por eso, lo importante se concretaba en la manera en que sacaba la mejor parte de su propio rebaño. El inolvidable duelo entre Margit Carstensen y Hanna Schygulla en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* no sería tal sin la presencia de las dos actrices. En la misma película, la siniestra ubicación dentro del plano de Irm Hermann confirma la importancia que Fassbinder daba a los trabajos aparentemente secundarios. Apariencias que se verían suplantadas por la *necesaria* participación, como si se tratara de cameos, de cada uno de los integrantes del grupo en la mayoría de los films posteriores. El humillante rol del transexual jugado por Volker Spengler, principal actor de *En un año de treces lunas*, sería imposible sin su abstraída composición. Un plano secuencia final como el de *El porqué de la locura del señor R.* sólo se autoriza con Kurt Raab. Un personaje utilizado y drogado por los demás, sin necesidad de manifestar exteriormente su trance, permite aceptar a Rosel Zech, uno de los últimos descubrimientos de Fassbinder para *El deseo de Veronika Voss*. Actores nunca principales en el reparto, como Gottfried John, Günther Kaufmann y Hark Bohm, más el agregado del ambiguo Karlheinz Böhm (el príncipe de la serie *Sissi*), absolutamente compenetrados en el mundo de Fassbinder. Un secundario como Günther Lamprecht, repentinamente situado en el primer lugar de *Berlín Alexanderplatz*, soportando las imposiciones del director y dejando un Franz Biberkopf para el recuerdo. Eso sí, tal vez Brigitte Mira sea la única intérprete *carnal* del cine de Fassbinder por su cercanía con el espectador, con un rostro muy especial que comunicaba el vacío y los escasos momentos de alegría en *El viaje a la felicidad de Mamá Küsters* y *La angustia corroe el alma*. En las películas de Fassbinder no hubo otra transmisión de la soledad más emotiva que en los personajes encarnados por Brigitte Mira.

Pertenecer a la familia Fassbinder imponía un respeto por parte de los curiosos que permanecían ajenos a los rituales del clan. Una vez muerto el director, confrontaron declaraciones en medio de alabanzas y repudios a los métodos de dirección. Ingrid Caven afirmó el descreimiento de Fassbinder hacia los actores, Margit Carstensen expresó la capacidad del *maestro* y Hanna Schygulla se quejó por su papel de muñeca dirigida a control remoto. Sin embargo, en el funeral, frente a la tumba y ante la ausencia física, la misma Hanna Schygulla se preguntaba ante el repentino abandono: "¿quién tendrá ahora esa mirada y esa poesía capaz de desnudar al actor, quien descubrirá nuevos rostros y redescubrirá a los ya conocidos?". Nadie respondió. ■



Fotos. Pág. 22, de izquierda a derecha: Hanna Schygulla, Lilio Pempeit (Sra. Fassbinder), Ingrid Caven. Pág. 23, de arriba a abajo: Brigitte Mira y El Hedi Ben Salem, Kurt Raab, Irm Hermann y Margit Carstensen.

# Las penas de Franz Biberkopf

por Quintín

*La reciente llegada de la versión en video de Berlín Alexanderplatz a la filмотeca del Instituto Goethe de Buenos Aires permite satisfacer una vieja curiosidad de los adeptos Fassbinderianos. ¿Cómo sería esa miniserie basada en la novela a la que el director le atribuía una influencia decisiva en su vida y su carrera? Algunas pistas provisionarias se deslizan a continuación.*

**Sinopsis.** Berlín, 1929. La Alexanderplatz, una avenida en el lado Este, es el corazón de los barrios pobres de la ciudad. Franz Biberkopf (Günter Lamprecht), ex ladrón y cafiolo, sale de la cárcel donde pasó cuatro años por haber matado a su última mujer durante una paliza. Es fuerte, ingenuo y se propone ser honrado. En el transcurso de la serie será traicionado tres veces y su fortaleza y su entendimiento se irán deteriorando. La primera, por el tío de su nueva mujer (Elisabeth Trissenaar). Las otras dos por Reinhold (Gottfried John), misterioso personaje que aparece como su contrapartida y por el que siente una atracción que nadie puede explicarse. Tras hacerse cargo de las mujeres que deja Reinhold, éste lo tira de un auto y le ocasiona la pérdida de un brazo. Luego, a través de Eva (Hanna Schygulla, una ex amante que aún está enamorada de él), conoce a Mieke (Barbara Sukowa), una joven prostituta que lo ama apasionadamente y con la que parece poder vivir feliz. Pero la extraña conducta de Franz hace que Mieke se preocupe e intente averiguar qué le pasa por medio de Reinhold. Este la mata y culpa a Franz. Franz enloquece y es internado en un manicomio. Finalmente, Reinhold será descubierto y Franz recuperará la razón. Solitario y muy golpeado, conseguirá empleo como sereno de un fábrica. En el fondo, se escuchan los himnos nazis.

*Berlín Alexanderplatz* dura quince horas y media, divididas en catorce capítulos. En los trece primeros, se cuenta la novela casi sin modificaciones. Un caso de adaptación curioso, porque nada se condensa. Al contrario, muchas situaciones y personajes están más desarrollados que en el libro. A diferencia de la versión cinematográfica de 1931, dirigida por Phil Jutzi que adultera completamente la narración pero permite ver cómo eran las calles de Berlín en esa época, la serie transcurre principalmente en interiores y las escenas de la calle no se esfuerzan por reconstruir los exteriores reales. No se trata de un producto habitual para la televisión. Planos muy largos, gran uso de la

profundidad de campo, superposición de elementos en la banda sonora. Pero tampoco tiene el estilo de los films de Fassbinder. O, mejor dicho, se trata de un Fassbinder *estirado*. Todo dura más de lo que correspondería a su estilo de narración normalmente vivaz. Esto produce un efecto angustiante que, sumado a la vehemencia y la solemnidad con la que todos los actores dicen sus parlamentos, da la sensación permanente de que algo tremendo está por ocurrir. Las catástrofes efectivamente ocurren, pero hay mucho de artificial en el relato. Y artificiosa es también la repetición de ciertas elecciones en la fotografía, como los objetos que refractan la luz, la iluminación intermitente que simula provenir de carteles luminosos o los contraplanos que muestran la espalda de un personaje y el frente del otro. Todo cambia en el último capítulo ("El sueño del sueño de Franz Biberkopf"), donde una visión onírica confunde los personajes y pronuncia sentencias con música de Janis Joplin, Donovan o Leonard Cohen. Una profusión de símbolos invade la pantalla y se asiste a momentos de gran belleza junto a otros que parecen una improbable mezcla de Bergman con Ken Russell. Un ejemplo: en una escena, hay una imagen de Cristo con fondo de una explosión atómica mientras dos personajes disfrazados de ángeles conversan acompañados por un disco de Glenn Miller.



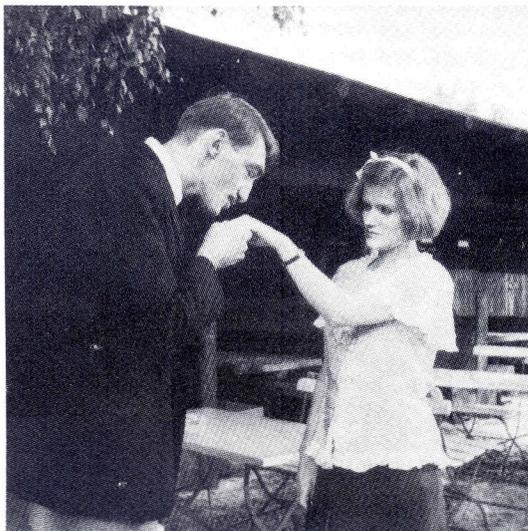
La relación de Fassbinder con la novela de Alfred Döblin fue, según sus propias palabras, decisiva para su vida y su obra como cineasta. Desde su adolescencia, se identificó con el personaje de Franz Biberkopf, al punto de que Franz fue su seudónimo como montajista

y el nombre de muchos de sus personajes. Hay, por lo menos, siete personajes llamados Franz (Franz, Franz Walsch, Franz Biberkopf) en sus películas anteriores. Fassbinder mismo se llamará Walsch en *El amor es más frío que la muerte* y en *El soldado americano* y Biberkopf en *La ley del más fuerte*, donde con ese nombre encarnará al marginal engañado por una pandilla de snobs

homosexuales con su amante a la cabeza. Cuando la todavía sumisa Irm Hermann tuvo un hijo, aceptó la sugerencia de Fassbinder de llamarlo Franz. El deseo del director de filmar la novela se manifestó siempre y culminó con la serie televisiva y con un proyecto paralelo de largometraje de dos horas, con otros actores, que nunca llegó a realizarse.

Pero, ¿qué tiene que ver el mundo de Fassbinder con esta novela de preguerra, de un escritor al que los críticos de la época encontraron pariente de Joyce pero que es más bien un John Dos Passos más irónico e intelectual? La originalidad del libro de Döblin reside en que es una descripción de la época y la ciudad desde una perspectiva que parece la de la Historia. Está, además, plagado de referencias a los mataderos, una constante fassbinderiana. Es tremendamente tentador ir a buscar en la novela el huevo de la serpiente, los rasgos sociales que llevarían al minoritario partido nazi a alcanzar el poder. En ese sentido, el libro es casi profético: Biberkopf — vendedor del *Völkische Beobachter*, periódico del partido nazi— en su ignorancia, su vehemencia, sus recuerdos de guerra y su irreflexión es un gran candidato

para engrosar las filas del nacionalsocialismo. El otro punto original del libro es la enigmática relación entre Biberkopf y Reinhold. Uno es la víctima por excelencia. El otro tiene vocación de verdugo. Hay algo en Reinhold irresistible para Biberkopf, que es aparentemente mucho más bueno, más sano y más vital. Es el reconocimiento de que en el otro hay algo que explica su propia naturaleza. Reinhold es el *doble*, la contracara siniestra de la ingenuidad algo beata de Franz. Toda la obra de Fassbinder puede pensarse como una larga meditación sobre este misterio cuya explicación Döblin apenas insinúa. Por un lado, Fassbinder era más bien un verdugo que solía pensarse como víctima. Pero esa identificación con los personajes Biberkopf debía culminar en la versión cinematográfica en la que tenía pensado hacer de Reinhold. Esa intercambiabilidad de los papeles excede la idea convencional para transformarse en otra cosa: Biberkopf comprende a Reinhold, es el único que detecta la humanidad en su corazón. Hay algo en él que le dice —a pesar de sus razonamientos en contrario y de los consejos de sus amigos— que en la sombría tristeza de Reinhold, en su compulsión por hacer el mal, en su despiadada lucidez, está la respuesta a una pregunta que no osa formularse: ¿qué hay de impostura en ese personaje de buen muchacho, de amigo leal, de amante eficaz, de trabajador alemán que Franz ha fabricado para sí mismo? En el último capítulo, Reinhold aparecerá con una corona de espinas. El es el verdadero Cristo y no Franz, el cordero sacrificial. Ese es el significado que Fassbinder, eterno lector de la novela, termina por adjudicarle. O, dicho de otra manera, Fassbinder es más bien Reinhold que Biberkopf, pero Reinhold es la verdadera víctima. Ese es, en parte, el sentido del epílogo. Por otra parte, durante los trece primeros capítulos, Fassbinder se incluye a sí mismo como lector e intérprete de la narración mediante el personaje de Brigitte Mira, que compone su habitual personaje humano y simpático, Frau Bast, que no existe en



el libro. Frau Bast es la portera de la casa de Biberkopf y profesa una simpatía incondicional por su inquilino. Al mismo tiempo, vive espiándolo, tratando de introducir su mirada de eterna curiosa en la habitación, mientras Biberkopf cierra una y otra vez las puertas. Hay algo que se le escapa a esta anciana juvenil que, una vez más, hace de Fassbinder —un joven anciano—. Brigitte Mira espiando maternalmente a Franz es Fassbinder leyendo la novela, tratando de entender la conducta y los pensamientos de Biberkopf. En el epílogo, aparecerá el director en persona (hasta allí invisible) como una esfinge que ha comprendido todo y Frau Bast no será ya necesaria. Reinhold —vestido como Cristo y en palabras que podría usar Fassbinder— le dirá a Franz en su sueño de locura: “Juzgas a la gente y ni sabes mirar. Eres ciego y arrogante. ¡Ah, el Sr. Biberkopf del barrio noble! ¡Hijo, el mundo no es como tú quieres que sea!”. Franz, siguiendo la novela, escapará de su delirio y emergerá de su destino de Job como un hombre nuevo para decir: “Ahora, sabré lo que está bien y lo que está mal. No estoy solo. El hombre no puede sin los otros”. Y Fassbinder declarará a posteriori que es justamente ahora que Franz

Biberkopf se transformará en un verdadero nazi, invirtiendo copernicanamente la sencilla interpretación mencionada más arriba. El huevo de la serpiente no es la alegría anárquica de Franz ni la tenebrosa melancolía de Reinhold. No es el ángel ni la serpiente. Ambos son sólo dos endemoniados. El verdadero peligro, la verdadera matriz del Tercer Reich es la tranquila sumisión al espíritu colectivo, el deseo de ser uno más en el coro del Ejército de Salvación. ■

**Berlin Alexanderplatz**, Alemania, 1979-1980, miniserie exhibida de octubre a diciembre de 1980 en la televisión alemana. Color. Rodada en 16 mm. **Director:** RWF. **Guión:** RWF según la novela homónima de Alfred Döblin. **Colaborador artístico:** Harry Baer. **Cámara:** Xaver Schwarzenberger. **Asistente:** Joseph Vavra. **Montaje:** RWF (a) Franz Walsch, Juliane Lorenz. **Sonido:** Karsten Ulrich. **Mezcla de sonido:** Milan Bor. **Música:** Peer Raben. **Decorados:** Helmuth Gassner, Werner Achmann, Jürgen Henze. **Vestuario:** Barbara Baum. **Maquillaje:** Peter Knöpfle, Anni Nöbauer. **Efectos especiales:** Theo Nischwitz. **Asistente de dirección:** Renate Leiffer. **Productor ejecutivo:** Peter Märtshheimer. **Director de producción:** Dieter Minx. **Intérpretes:** Günter Lamprecht, Hanna Schygulla, Barbara Sukowa, Gottfried John, Franz Buchrieser, Claus Holm, Brigitte Mira, Roger Fritz, Herb Adress, Werner Asam, Karin Baal, Harry Baer, Wolfgang Bathke, Axel Bauer, Hark Bohm, Marquard Bohm, Karl-Heinz Braun, Margit Carstensen, Ivan Desny, Jürgen Draeger, Annemarie Düringer, Liselotte Eder (a) Lilo Pempeit, Almut Eggert, Dirk Galuba, Jan George, Raul Gimenez, Mechtild Grossmann, Jan Grot, Elke Haltaufderheide, Karl-Heinz von Hassel, Siegfried Hechler, Irm Hermann, Traute Hoess, Klaus Höhne, Adrian Hoven, Elma Karlowa, Günther Kaufmann, Udo Kier, Peter Kollek, Peter Kuiper, Horst Laube, Hermann Lause, Georg Lehn, Christine de Loup, Marie-Luise Marjan, Christiane Maybach, Magdalena Montezuma, Sonja Neudorfer, Eberhard von Nordausen, Helmut Petigk, Dieter Prochnow, Peer Raben, Hans Rehberg, Katrin Schaake, Roland Schäfer, Fritz Schediwy, Karl Scheydt, Wolfgang Schenck, Angela Schmid, Werner Schroeter, Volker Spengler, Herbert Steinmetz, Elisabeth Trissenaar, Barbara Valentin, Helen Vita, Y Sa Lo, Rolf Zacher, Hans Zander, Vitus Zeplichal, Gerhard Zwerenz.

# Tres mujeres alemanas y un marinero francés

por Alejandro Ricagno

La difusión de la obra de Rainer Werner Fassbinder en nuestro país ha sido casi secreta. Del total de su extensa filmografía sólo seis films accedieron al circuito comercial, algunos mutilados por la censura (caso *Desesperación*) o aligerados por cuestiones de distribución (caso *Bolwieser*). Muchos de los esenciales sólo se vieron gracias a la difusión del Instituto Goethe y a la labor conjunta de cineclubes. El año pasado la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín ofreció un ciclo bastante generoso, que abarcó diversos períodos de su obra. Este año la misma sala programó cinco de sus films nunca presentados en la Argentina (ver nota de Castagna en *El Amante* N° 19). Estos últimos son exhibidos ahora con cierta periodicidad en diversos cineclubes de la capital. (Se sugiere rastrear esos títulos en el diario los fines de semana.) Aun así queda mucho Fassbinder por conocer todavía. El video no sólo no ha rescatado esas figuritas difíciles, sino que tampoco editó el total de los films estrenados comercialmente sino solamente 4 obras, que no son precisamente las más típicas. Para colmo de males el subtítulo de las mismas falta en más de un diálogo o es absolutamente demencial, como en el caso de *Querelle*. Acercarse a Fassbinder vía video no es entonces lo más recomendable, si no tan sólo lo disponible. Algo es algo. Veamos.

**El matrimonio de Maria Braun (1978).** La copia en video tiene algunas escenas más que la que se exhibió en cines, pero para compensar tiene también varios subtítulos menos o cambiados, ya que como se sabe, en la Argentina todos hablamos alemán. Un pequeño ejemplo es un diálogo que recordaba de la copia de cine. Maria en un momento dice: "Soy la Mata Hari del milagro económico. De día agito obreros y de noche me acuesto con el capital". En el video se lee: "Soy Mata Hari. Conozco de capitales". El capital de Maria es su cuerpo, aunque su sostén sea el amor por su marido, Hermann, un soldado alemán con el que sólo tuvo un día y una noche de matrimonio. Creyéndolo muerto en el frente, Maria se entrega a un soldado negro americano, pero Hermann imprevisamente regresa, y esto da lugar a una serie de elementos de melodrama, tan afectos al cine de Rainer. Así entra el crimen, una nueva separación de la pareja (Hermann asume la culpa de haber matado al americano en una pelea, aunque la que lo elimina es la propia Maria) y a partir de allí asistimos al periplo de la protagonista para conseguir el bienestar económico a cambio de convertirse en la amante de un influyente empresario, mientras aguarda que Hermann cumpla su condena. Nada

se oculta. Los personajes se mueven mediante acuerdos, todo el film no es más que una larga transacción entre poderes, contada dentro del marco de la inmediata posguerra. Ambientes oscuros, derruidos, momentos de melo congelado y una distanciada crueldad (en la fiesta en casa de la madre de Maria, que es casi un baile de fantasmas, por ejemplo) se alternan con la historias de amores entrecruzados e imposibles, en una puesta fría, que se contrapone a la pasión expresada por la protagonista. La metáfora sobre el costo de la reconstrucción de Alemania es explícita. El film se abre y se cierra con una explosión. La primera pertenece a un bombardeo en los últimos días de la guerra, la segunda sucede en el preciso momento de la aparente unión de la pareja, mientras una radio transmite el triunfo de Alemania en el Mundial de 1954. Inmediatamente después aparecen los retratos de todos los cancilleres alemanes de posguerra con la excepción de Willy Brandt. Como siempre en Fassbinder el amor no es garantía de salvación alguna y todo triunfo es efímero. *El matrimonio...* fue uno de los éxitos que lanzaron a Fassbinder y a Schygulla a un mayor mercado internacional. Primera parte de lo que RWF da en llamar "mi historia de la República Federal Alemana".

**Lili Marleen (1980).** Filmada al mismo tiempo que la serie *Berlín Alexanderplatz*, es una producción internacional, una de las más costosas de la producción germana. La historia (basada en las memorias reales de la cantante Lale Andersen) nos cuenta las desventuras amorosas de una mediocre cantante que gracias al éxito de una sola canción (la famosa "Lili Marleen", omnipresente en la banda de sonido) se convierte en la voz favorita del régimen nazi. Pero ella a su vez ama a un judío que pertenece a un grupo de resistencia. El melodrama aquí se presenta más puro que en *Maria Braun*. Y le sirve a Fassbinder como marco para desplegar la grandilocuencia de la pompa nazi. Hanna Schygulla una vez más compone a una heroína dividida entre el amor y la supervivencia. Al igual que en *Maria Braun*, en donde hacía de un mafioso del mercado negro, Fassbinder se reservó un pequeño papel, aquí como el jefe del grupo de resistencia. Es uno de los pocos films en que juega con elementos de suspenso en la intriga, pero la mirada cáustica que exhibía en *Maria Braun* se ausenta en la predilección por escenas de gran despliegue (el congreso nazi, los bombardeos). La protagonista (tal como Maria) está mirada con una cierta ternura por parte del director. Después de todo ambas creen que para amar es preciso estar vivas. Y ambas

pierden. La condena moral está dirigida hacia el entorno, ya que no se salvan tampoco los personajes nazis. La copia en video está doblada al inglés, bastante bien subtitulada, a excepción de la canción que da título a la obra, y que por ser muy popular no se molestaron en traducir. Total, dijeron, es sólo una canción.

**Lola (1981).** Basada libremente en *El ángel azul* de von Sternberg, en *Lola* se retoma el período de posguerra en pleno resurgimiento económico. En lugar del profesor puritano de aquel film, tenemos aquí a un inspector inmobiliario de conducta intachable dispuesto a acabar con los negociados de la nueva élite económica que se enriquece con el negocio de la construcción. Y tenemos a Lola, la prostituta privada del principal constructor corrupto de la ciudad.

El inspector se enamorará de Lola sin conocer sus actividades. Cuando la descubre actuando en el cabaret de su enemigo, todas sus convicciones entrarán en crisis. Otra vez el juego de intereses, y el amor o el deseo a tanto por ciento. Pero aquí Fassbinder se pone más cínico que nunca y desarrolla la trama en una suerte de parodia de melo, cuando no de comedia sarcástica. Esta vez sí la mirada de RWF se hace implacable, y la puesta en escena obtiene su efecto de distancia por medio del humor. El kitsch es un elemento de comicidad que brilla en la decoración de los ambientes y en el extraordinario trabajo de iluminación. Film con héroes canallas que de a poco van perdiendo su ética y se adaptan al nuevo estado de cosas. La copia en video se satura bastante con la paleta de rojos y violetas, y como en los otros casos la traducción deja largos parlamentos sin subtítular. Pero aun así es recomendable. Uno de los puntos más altos de su producción última.

Maravillosos Barbara Sukowa y Armin Mueller-Stahl.

**Querelle (1982).** Directamente imposible de ver en video si no se sabe francés, o si no se la ha visto en cine, o se ha leído el libro donde, pese a la pésima traducción, algo del bello texto de Jean Genet quedaba. Unos ejemplos para darse cuenta de lo inconcebible del subtítulado. Jeanne Moreau dice: "Tu hermano se encuentra en peligro de cometer un asesinato". Se lee: "Tu hermano se encuentra en peligro de hallarse a sí mismo". Se escucha: "El irá al urinario porque se excita leyendo los graffiti obscenos". Se lee: "Irá donde te dije. Conozco sus costumbres". Más adelante se escucha: "Es el urinario que está al lado de la iglesia". Se lee: "Es la diferencia entre la oscuridad y la iglesia" (¡genial!). Se escucha: "Al pasar a su lado ella no pudo dejar de mirar hacia su bragueta". Se lee: "Al enfrentar a Querelle ella voló más allá de su pensamiento" (¿¿¿qué??). Habría que iniciar una Querelle criminal al psicótico que tradujo el texto. De hecho esto oscurece un film de por sí difícil, donde la palabra, lo que se dice, es esencial. Con la historia de Querelle, el marinero criminal, y sus amores homosexuales, Fassbinder llega a lo que todo poeta aspira: extraer luz de la oscuridad. Canto de cisne, pero de cisne negro, vuelta a la "teatralidad" originaria, exposición de crueldades convertidas en ballet ambiguo y mortal. Como en Genet, el Mal es también una especie de santidad, y la homosexualidad ligada al crimen una vía de acceso. Film indigerible para algunos, sin duda, pero también único en su provocación no sólo temática sino ante todo formal. Excelente performance de Brad Davis y la espectral y fascinante Jeanne Moreau, que canta "Todo hombre mata lo que ama". ¿Amará el traductor tanto a Genet y Fassbinder? Tal vez. ■



## 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 lineales y no lineales, 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 estudio:

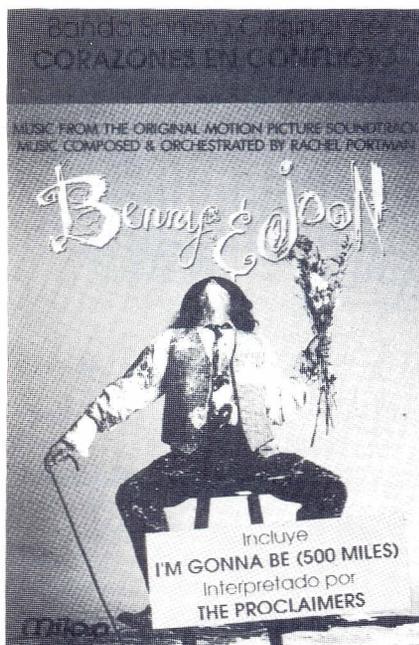
- Set de 4.5 m x 9 m con fondos y planta de luces de 30 kw tipo Fresnel, softlight, farcys, etc. Control de estudio vía unidades controladoras de cámaras con switcher y generador de caracteres. Posibilidad de grabar en formato U-Matic high band SP o Betacam.

### 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 en formato U-Matic high band SP y Betacam. Grupo electrógeno propio. Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

Talcahuano 638 3º E. • Tel.: 49-5979 / 40-9506 / 476-0251 / 0256 / 0475

por Guillermo Pintos



**Fuego gris**  
Luis Alberto Spinetta

Un Spinetta esencial, que acaba de editarse, acompañará las imágenes de *Fuego gris*, de Pablo César, que se anticipa surrealista y con estreno aún no definido. Una película sin verdadera anécdota ni diálogos, que inspiró 17 canciones compuestas e interpretadas casi íntegramente por el rocker de aires no menos surrealistas. Se trata de un trabajo especialmente despojado, donde el autor de "Pelusón of milk" se limita a aquello que define su personalidad y le vale una corte de seguidores fanáticos: cierto impudor o desnudez expresiva que parece evitar cualquier mediación del lenguaje usual. Más de la mitad del disco está construida según lo que, a primera vista, resulta en un idioma musical y literario oscuro, esquivo en cuanto a anclajes que faciliten la comprensión. Sin embargo, esa deliberada huida de lo aprehensible descubre enseguida una comunicatividad en algún sentido extrema. Melodías como las de "Escape hacia el alma", "Nirvana mañana" o "Tocando sin sentir" —por nombrar las paradigmáticas—, presentan una clara deformidad o fuga de los recorridos usuales aun por los compositores más originales y menos previsibles. Una divagación que en otros o en otro contexto se convertiría en un error o falta de mínimo oficio, en algo vergonzante, y que la concepción global de Spinetta presenta como verdadero valor. Obvio también porque las dificultades objetivas que produce la audición lo limitan a un público afín. Pero para ello, para que su lenguaje alcance la indiscutible unidad que ostenta, y ya que la melodía —el verdadero sostén de una canción— es aquí el obstáculo de base, los textos, pero principalmente la interpretación, confluyen a salvar un planteo sumamente arriesgado. Además de algunas frases melódicas más convencionales y una ambigüedad armónica de todos modos no tan marciana, es el ritmo, a menudo tocado por máquinas, el que aporta el orden más evidente en estas canciones con desórdenes. Sin embargo, aun en "Dedos de mimbre" —el tema de difusión radial, algo pop—, en los amagues rockeros de "Cadalso temporal" o "¡Oh!, doctor", y hasta en esa rara visión caribeña de "Caspa tropical", se trata de tiempos que seducen por su deliberada extrañeza, por su desplazamiento respecto de los patrones más fácilmente dinámicos. Los textos, por su parte, parecen por momentos producto de un automatismo similar al fluir melódico, algo de todos

modos más común en la poesía que en la música, tal vez porque las palabras, más allá de su encadenamiento, *significan* siempre algo. Y queda la cuestión de la interpretación. Por ejemplo, en "Caspa tropical", referido a cierta lluvia, una nieve o polen, Spinetta se permite —o persigue afanosamente— la metáfora del título, y hasta la sitúa sin cuidado en un contexto metafísico, de aspecto muy serio. Sin embargo, y cuando el oyente ya la había digerido —toda una tradición de complicidad de por medio—, en la última frase la repite, sin música y hablada en un tono fuertemente irónico, burlón y desprevenido ante un ridículo que él mismo había conseguido sortear. De la misma forma tararea abierta e infantilmente algo como "ti, ti, ti, ti", hace explícito —con categoría de texto— un "oh, ahá", inventa palabras, incurre en la retórica de suspender la melodía y enfatizar una frase dicha, o simplemente solloza —¿fríamente?— frente al micrófono. Sí, algo en Spinetta remite a la percepción infantil del mundo, después de la infancia. Se diría que no transgrede sino que ablanda, disuelve la normativa del lenguaje, hasta encontrar una voz primaria, elemental. Se trata, en suma, de un impudor u osadía —fundamental en su canto—, no como elaborada marcha hacia los otros sino como exhibición de la propia intimidad, de lo más desnudo del alma —palabra recurrente—, aun en el sentido más experimental de *insania*.

**Corazones en conflicto**  
Rachel Portman

Rachel Portman trabajó cuidadosamente sobre el estilo en la banda sonora de *Benny & Joon*, que aquí se conoce como *Corazones en conflicto*. Sucede que, más allá de los resultados o las opiniones, la película de Jeremiah Chechik es una comedia algo melancólica, quieta se diría, que alude al tono silencioso o distante con que Chaplin o especialmente Buster Keaton llamaban al espectador desde las frágiles armaduras de su personalidad, su estética. Entonces, muy depurada por el oficio moderno, la partitura tiene algo de sutil mecanicidad, como un organito en cámara —o manivela— lenta, lo que resulta en una poética de la sencillez, *naïve*, acentuada rítmicamente por el trombón y su decidido sesgo teatral, antiguo y farsesco. Sin embargo, no se trata de una tragicomedia italiana, y entonces el tono es contenido, muy equilibrado, sintético hasta donde es posible. Además, como los

protagonistas —dos chicos que no están muy bien de la cabeza— no son precisamente gente locuaz, la música viene a comentar los varios pasajes resueltos sin palabras; uno de ellos, inclusive, planteado como un espectáculo incidental, con su partitura ya claramente enfática. Hay además, claro, una canción, la que se pasa por radio, la que acompaña los títulos, la que abre y cierra el diálogo más fácil con el espectador, antes de sumergirlo en un clima más sutil. Se trata de "I'm Gonna Be (500 Miles)", por The Proclaimers, ritmo sostenido, algo alegre.

### El último gran héroe Intérpretes varios

Ya es una costumbre, cine violento y heavy-metal se llevan de maravillas, obvio parentesco entre resabios salvajes en la cultura urbana de masas. Músculos y metal pueden referirse al metal de las guitarras distorsionadas, a los bíceps de cualquier heavy que se precie o al esqueleto metálico y piel sintética de tanto héroe o villano cibernético y nunca muy delicado. Sin ir más lejos, la estupenda participación musical de los Guns en *Terminator II* — o por citar otras al azar— el miedo o la violencia de *Hellraiser* o *El regreso de los muertos vivos*, con Iron Maiden o Los Ramones.

Precisamente, se dice que el rock pesado es preferencia personal de Schwarzenegger, quien habría hecho pesar más que nunca su influencia en todos los rubros de *El último gran héroe*, y así le fue. Más allá del relativo fracaso del film, la banda sonora es un verdadero compilado de sonidos enérgicos y chirriantes. La furia habitual de AC/DC, los climas densos por Alice in Chains, una balada sorprendentemente suave por Def Leppard; otra, más fuerte, muy atractiva,

por Aerosmith, entre otras muestras a cargo de Queensryche, Michael Kamen, Anthrax o Tesla, quien tiene a su cargo el tema principal. Pero lo más interesante es "Otra vez enojado", con la comprimida intensidad de Megadeth, un extraño, inquietante, exótico y moderno *heavy-rap*? por Cypress Hill y el tenso, bizarro "Mada", por Fishbone. Sólo en estos últimos podría encontrarse algo de humor —¿negro?— y cierta sofisticación, más allá del dramatismo directo y un poco ingenuo que suele sostener al rock metálico. Cualquiera de ellos podría estar más cerca de insinuar alguna parodia, guiño o vuelta de tuerca sobre los géneros o sobre el lenguaje, algo en lo que el cine aventaja mucho a la música popular de consumo masivo, tal vez por naturaleza.

### Mississippi Masala Intérpretes varios

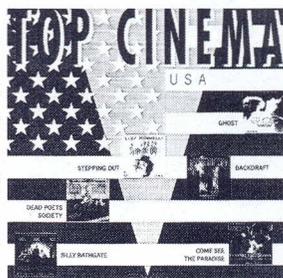
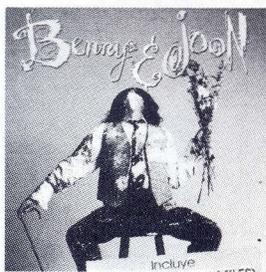
Si *Mississippi Masala*, de Mira Nair, se propone revisar el racismo más allá de la retórica más simplista, su banda sonora la sigue fielmente, de distintas maneras. En principio, toda música es por sí misma una contestación a cualquier intento de purismo. No hay una que no haga por lo menos evidente —además de lo muy esquivo— el definitivo tráfico de razas o culturas que le dio origen o matices, impensada respuesta, al racismo anterior a cualquier discurso.

En el film conviven hindúes, negros del Africa y nacidos en los Estados Unidos, además de blancos americanos. Todos contra todos. En la banda sonora se apilan músicas del mismo origen, que dejan ver — además de la convivencia debida a las buenas intenciones de Nair— su clarísimo parentesco. En principio, el tráfico de ritmos hacia el Este y de giros melódicos hacia el Oeste es una constante

antiguísima entre el Africa negra y el mundo islámico y sus zonas de influencia, hasta la India. Después, con la entrada de Europa, el comercio musical intercolonial se complica —enriquece— aun más, y es a este período que pertenecen las músicas africanas e hindúes —ya muy impuras— que integran la estupenda banda de *Mississippi*. Y después, cuando la acción se traslada a América, se hace imprescindible el blues, que hoy hasta increíbles porteños del Abasto perpetran en versiones inocultablemente *naç and pop*. Allí la raíz africana de toda la música norteamericana más trascendente es una mera obviedad; pero aun en las versiones de country más blanco, no sólo se pueden rastrear elementos negros, sino también la presencia de la guitarra, llegada al país del Norte, vía Europa, de origen árabe y hoy bastante más popular que los cucos del Medio Oriente.

Pero más allá de esta promiscuidad, que difícilmente alguien se ponga a proclamar en las canciones populares que utiliza el film —y si lo hace nadie lo entendería, en mobutu o hindú—, lo que realmente vale es otra cosa. Así como en la película se pasa revista a los prejuicios sobre las diferencias —con buen resultado— pero en el fondo nada resulta tan cautivante como la clara historia de amor en que se enredan Denzel Washington y Sarita Choudhury, acerca de la música se puede discursar alguna cosa, pero nada puede más que su eficacia emotiva. Una preferencia de crítico exotista, las músicas al otro lado del Atlántico, lo que no quita mérito a los buenos y bastante rurales blues que se incluyen, en distintas versiones. Pero aquellas son absolutamente irresistibles, en la siempre increíble liviandad de los ritmos africanos o la dramática pasión de los bailables orientales, en ambos casos bastante occidentalizados. ■

## Milan Sur presenta: música de películas





# Yendo de la tele al cine

por Gustavo Noriega

*En un programa de TV, a comienzos de la década del 50 —Your Show of Shows— participaban Woody Allen, Neil Simon, Mel Brooks y Carl Reiner. De Mel Brooks ya no se habla, de Woody se habla demasiado y de Neil Simon mejor no hablar. Carl Reiner es casi desconocido, aunque de él se desprende una de las ramas más ricas de la comedia americana en la década del 80. El otro programa de televisión que le dio mucho al cine —Saturday Night Live— será analizado en una nota futura. Como hay mucha gente en este artículo, los nombres relevantes de esta camada de comediantes han sido subrayados.*

## Un poco de historia



**En el origen era Robert Petrie.** La más gloriosa de las comedias televisivas americanas fue *El show de Dick Van Dyke*, transmitido ininterrumpidamente por la CBS desde octubre de 1961 hasta septiembre de 1966. Giraba alrededor de la vida de Robert Petrie (Dick Van Dyke), escritor de un programa de televisión: “El show de Alan Brady”. Rob Petrie tenía una familia encantadora (Mary Tyler Moore era su mujer Laura), dos compañeros de trabajo (la solterona Sally Rogers y el casi enano Buddy Sorrell), una pareja de vecinos casi idiotas (Millie y Jerry Helper) y un jefe despótico que casi nunca aparecía: Alan Brady. Dos elementos le daban consistencia a esta maravilla semanal: la gracia física de Dick Van Dyke (un hombre de goma) y el trabajo descomunal de guión que aportaba situaciones y diálogos de nivel. *El show de Dick Van Dyke* tenía muchos guionistas y muy buenos. Uno de ellos era también su director: un hombre llamado Carl Reiner. Luego de algunas temporadas, el invisible personaje de Alan Brady hizo algunas apariciones; el encargado de interpretarlo era el mismo Reiner.

*El show de Dick Van Dyke* estuvo entre los diez programas

más vistos desde 1962 hasta su finalización. Nunca decayó. Se levantó por decisión de sus miembros, que prefirieron probar fortuna con otras cosas. A Dick Van Dyke se le dio por morder el vidrio por de más: se hizo alcohólico no muy anónimo. Mary Tyler Moore tuvo un show propio con bastante éxito. El futuro fue provechoso para Carl Reiner y alguno de sus escritores jóvenes.

**Nuevos talentos.** En 1965 la CBS probó fortuna con un programa llamado *Hollywood Talent Scouts*. La idea era la siguiente: gente famosa “descubría” talentos desconocidos y los llevaba al programa. *Hollywood Talent Scouts* le dio un nuevo significado a la palabra fiasco (o como hay que decir ahora: en el diccionario, debajo de la palabra “fiasco” hay una foto del *Hollywood Talent Scouts*). Ninguno de los “talentos descubiertos” pasó a ser un “talento consagrado”. O al menos en el papel que desempeñó en ese programa. Carl Reiner llevó a un joven escritor de *El show de Dick Van Dyke*: Garry Marshall. Marshall había escrito 25 episodios del show. Fracásó en *Hollywood Talent Scouts* como comediante tal como había fracasado de jovencito como baterista. Volvió a lo suyo: escribir. Y le agregó una nueva tarea: producir. Entonces escribió y produjo los mejores y más exitosos programas de televisión de la década del 70. Además hizo otra cosa que ni imaginó: abrió una nueva senda en el cine.

**Los días felices.** La cadena de éxitos para Marshall empezó en 1970 con la recreación en TV de *Extraña pareja*. Estuvo trece años en el aire. En 1974 crea otra serie a partir de una película (*American Graffiti*): *Happy Days*. Los actores que terminaron protagonizándola, Ron Howard (que había protagonizado *American Graffiti*) y Henry Winkler,



Los tiempos de la TV. De izquierda a derecha, arriba: Ron Howard, Penny Marshall, Cindy Williams, Robin Williams, Pam Dawber, Henry Winkler. Abajo: Garry Marshall.

terminarían con el ojo del otro lado de la cámara, haciendo cine. Por ahora interpretaban a dos adolescentes de la década del 50 (aquellos "happy days"): Richie Cunningham (Howard) y Fonzie (Winkler), el primero tímido y educado y el otro más callejero, siempre con campera de cuero y el pelo engominado. *Happy Days* estuvo diez años en el aire y se convirtió en algo así como una institución nacional. Algunas muestras de esa devoción —típicamente norteamericana— son la campera de Fonzie exhibida en el Smithsonian y una visita de todo el elenco a la ciudad donde se sitúa la serie (Milwaukee, Wisconsin) que congregó a 150.000 personas que aclamaron el paso de sus héroes.

En febrero de 1978 un capítulo un tanto extraño de *Happy Days* dio origen a otra serie. Se trataba de un extraterrestre que llegaba del planeta Ork e intentaba secuestrar a Richie. El alienígena, excéntrico y locuaz, era interpretado por un comediante joven, excéntrico y locuaz: Robin Williams. La nueva serie, otro gran éxito de Garry Marshall, era *Mork & Mindy*, estuvo en el aire de 1978 a 1982. Otros dos personajes ocasionales, dos trabajadoras de la fábrica de cerveza, lograron su programa propio. El nombre: *Laverne & Shirley*. Las actrices: Penny Marshall (hermana de Garry) y Cindy Williams. El resultado: en el aire de 1976 a 1983 y en el primer puesto en la medición de audiencias en el año 1978 (ese mismo año el tercer puesto era compartido por *Happy Days* y *Mork & Mindy*).

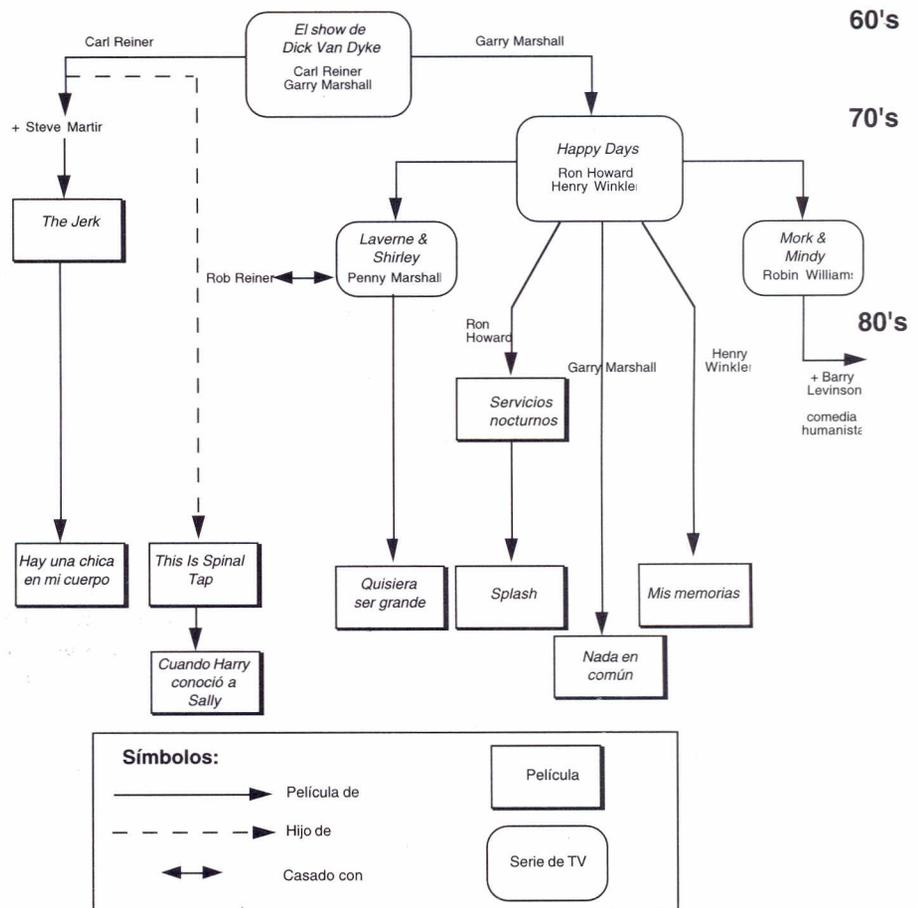
**El otro señor Reiner.** Carl Reiner, aparte de hacer televisión, tenía una vida. En esa vida tuvo un hijo, Rob. ¿Qué hizo Rob Reiner? Televisión, en una serie llamada *Todo en familia* (*All in the Family*), otro éxito que estuvo en el aire veinte años, de 1971 a 1991. Reiner interpretó a un personaje llamado Meathead desde el comienzo de la

serie hasta 1978. Con el único objetivo de seguir enredando este artículo, Rob se casó con Penny Marshall. Y tuvieron un hijo llamado Billy Crystal. No, esto último es mentira, pero podría haber sido.

**A filmar que chocan los planetas.** Bien, toda esta gente hizo lo más digno y, al mismo tiempo, exitoso de la televisión de los 70. Y por alguna razón, decidió volcarse al cine en los ochenta. Varios de ellos dirigieron, al menos, una película. En realidad, Carl Reiner, el padre de todos ellos (y más biológicamente de Rob), empezó mucho antes, en 1967, con *Enter Laughing*. En 1969 hace una película aclamada por la crítica con su amigo Dick Van Dyke: *El cómico*. A partir de 1979 filma cuatro películas con otro personaje proveniente de la televisión (pero de la rama *Saturday Night Live*): Steve Martin.

La nueva generación la inician los amigos Rob Reiner y Ron Howard en 1984. Ese año Howard debuta en la dirección con *Servicios nocturnos* y Rob con *This Is Spinal Tap*. Otro cruce con el *Saturday Night Live* sería la incorporación de Billy Crystal: aparece en un cameo en *This Is Spinal Tap* y un personaje especial en *La princesa prometida*, también de Rob Reiner. En 1988 filma *Mis memorias*, dirigida por Henry Winkler, y luego fundan con Rob Reiner la productora Castle Rock originando la mejor de las comedias románticas: *Cuando Harry conoció a Sally...* (1989).

Garry Marshall tendría también sus éxitos (*Pretty Woman* en 1990) y aportaría películas menores aunque de calidad: *Nada en común* (1986) y *Eternamente amigas* (1988). Finalmente la más despereja y brillante: Penny Marshall redondearía en su segunda película (1988) lo mejor del grupo: *Quisiera ser grande*. ■



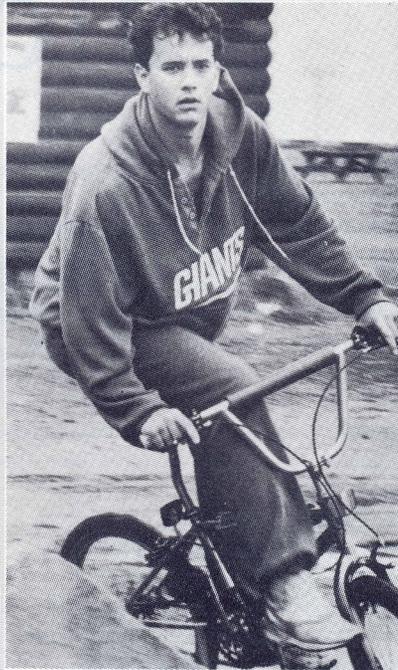
# Quisiera ser niño

El paso de la televisión al cine mantuvo características, modificó otras y generó mundos nuevos. En las *sitcom* (*situation comedy*, comedia de situaciones) los argumentos son simples y directos. Están más en función de la pintura de los personajes que del relato mismo: una pincelada tras otra, semana a semana, y el cuadro va tomando forma. No hay serie que no requiera de dos o tres capítulos para que uno vaya "sacando" a los personajes y entre en ese mundo. El espectador de televisión tiene las luces prendidas, los chicos corriendo alrededor y la sal en la cocina: el argumento debe seguirse aunque uno deje de mirar un rato. El gancho de las *sitcom* está en los diálogos y en las manías de sus personajes, sus frases repetidas y la circularidad de las situaciones. Esto se mantuvo cuando esta gente se lanzó al cine; se mantuvo y se enriqueció con el protagonismo de los guionistas.

El *show de Dick Van Dyke* era una serie familiar. Tan familiar que Rob y Laura dormían en camas separadas y se daban besos piquito. En los 70 aparece — con *Happy Days* — la novedad de la nostalgia. La idea de que hay una época de felicidad relacionada con la juventud. Una constante muy norteamericana: el afán de no envejecer, de permanecer eternamente en la adolescencia, de ser siempre esa nación joven que tiene todas las posibilidades por delante. Algunos de los actores más representativos de esta corriente (Tom Hanks, Billy Crystal) pulieron ese personaje adolescente en un cuerpo adulto, que disimula su negación a enfrentar las obligaciones de la madurez con una ametralladora de chistes: la simpatía como arma de defensa ante un mundo un poco más cruel que lo esperado. Dos películas con ese mismo personaje: *Nada en común* protagonizada por Tom Hanks y *Mis memorias* con la actuación de Billy Crystal. En ambas la aceptación de la madurez pasa por el restablecimiento de la relación con el padre.

Billy gambetearía a lo largo de dos horas una relación seria con Meg Ryan en *Cuando Harry conoció a Sally...* ¿Por qué alguien habría de evitar relacionarse de por vida con Meg? Porque la mujer — y cito a mi amigo italiano, Volta (*El Amante* N° 19) — "significa el fin de la aventura: justamente la procreación, la transformación, la utilidad y, al fin y al cabo, la muerte". Por eso, al cabo de la primera noche de sexo entre estos dos viejos amigos, se la ve a Sally durmiendo feliz y

distendida y a Harry, insomne y aterrado. A veces la solución es mágica: en *Cocoon* de Ron Howard los viejos — encerrados en un geriátrico, sin mucho entusiasmo por vivir — son rejuvenecidos por influjo de los capullos de extraterrestres depositados



Quisiera ser grande

en una piscina; luego, tomarán una decisión muy sabia: en lugar de envejecer se van a vivir a otro planeta (¡más qué jubilación privada!).

Penny Marshall es quien más sistemáticamente ha tratado el tema de la fugacidad del tiempo. En *Despertares*, De Niro despierta después de treinta años de estar en coma. El que despierta — habiéndose enfermado en su infancia — no puede ser otro que un niño, mientras que el médico que lo reanima (Robin Williams) es niño también por su

inmadurez sexual. A través del martirio del paciente que retorna a su estado comatoso, Williams — desluciendo la película con su empalagosa ternura — se relaciona con la enfermera Julie Kavner y, por lo tanto, comienza a vivir, a dejar de ser niño. En *Un equipo muy especial* Penny cuenta la historia de la fundación de la liga femenina de béisbol, en tiempos en que los muchachos estaban ocupados peleando la Segunda Guerra Mundial. La película se ve a través del recuerdo de Geena Davis, hoy, como una señora mayor. Geena fue la mejor jugadora de la liga el año de su fundación pero abandonó inmediatamente para casarse y hacer vida de hogar. El deporte de competición es un lugar donde el tiempo no existe (mientras uno juega un partido por los puntos es inmortal). La descomunal melancolía de Geena al recordar el año en que sólo morían los otros impregna esta comedia aparentemente liviana de un regusto dulce y amargo: si nada le salió mal, ¿por qué lloré tanto?

Es en la bellísima *Quisiera ser grande* (su segunda película, con guión de Gary *Presidente por un día* Ross y Anne *la hermana de Spielberg*) donde Penny alcanza la perfección. Un niño, agobiado por el amor no correspondido de una joven unos años mayor que él, se para ante una máquina mágica en un parque de diversiones y expresa su deseo en voz alta: "Quisiera ser grande". A la mañana siguiente despierta con el cuerpo de Tom Hanks. (Nota al margen: Hanks perdió el Oscar por este film ante Dustin Hoffman, que lo ganó por su autista *Rain Man*. Esto es considerado como la cuarta de las Siete Pruebas de que Dios No Existe. Dios alega en su defensa que con toda su omnipotencia apenas logró que la Academia lo nomine y, conociéndolos, ya es bastante.) Lo que podría ser una comedia infantil de enredos de identidad se convierte en la más acabada puesta en escena de la nostalgia y de la desesperada necesidad de no perder la niñez. Luego de triunfar como yuppie en New York, el niño-adulto vuelve a su suburbio, y el ruido de los batazos, el color pardo de las hojas de otoño sobre el

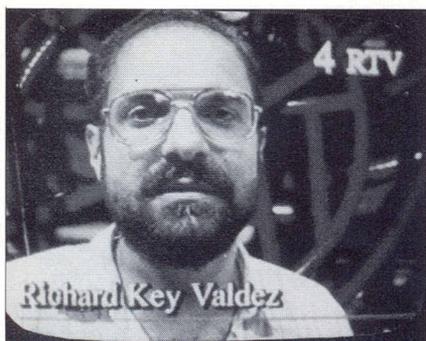
camino y la algarabía de los estudiantes al sacarse la foto de fin de año nos conectan con el cerebro de Tom Hanks y, como nunca, el pensamiento de un personaje y del espectador es tan simultáneo como un coro: "Quisiera ser niño otra vez". ■

## Lo que hay que ver

	N	FF	Q	GJC
1982 Servicios nocturnos ( <i>Night Shift</i> )	R. Howard	8		
1984 Hay una chica en mi cuerpo ( <i>All of Me</i> )	C. Reiner	8	8	6
1984 Splash	R. Howard	9	9	8
1986 Nada en común ( <i>Nothing in Common</i> )	G. Marshall	8	8	7
1988 Mis memorias ( <i>Memories of Me</i> )	H. Winkler	7		8
1988 Quisiera ser grande ( <i>Big</i> )	P. Marshall	10	9	9
1989 Cuando Harry conoció... ( <i>When Harry...</i> )	R. Reiner	10	10	10
1990 Mujer bonita ( <i>Pretty Woman</i> )	G. Marshall	8	7	8
1991 Amigos, siempre amigos ( <i>City Slickers</i> )	R. Underwood	7	6	6
1992 El cómico de la flia. ( <i>Mr. Saturday Night</i> )	Billy Crystal	9	10	8

Todo está en video menos *El cómico de la familia*, por ahora.

G. N.



# Diario de Valdez II

por Jorge La Ferla

**Aclaración:** En realidad ésta es una transcripción de textos autobiográficos, por llamarlos de alguna manera, de Richard Key Valdez, personaje que pregonaba hace veinte años la revolución permanente y hoy cita a Fukuyama, dice que la historia de la escritura ha terminado y propone el cambio del apelativo *ciudadano* por el de *televidente*. De firmes convicciones democráticas, fue parte del equipo que diseñó la estrategia de campaña de Clinton, saxofón incluido, está frente al proyecto que revolucionará las comunicaciones mundiales con la fundación de una sola empresa que monopolizará todo el espectro audiovisual planetario. Valdez vive hasta los 21 años en Buenos Aires, luego se exila en París y se licencia en la Universidad de Vincennes en algo que ni él sabe, pero que en todo caso le permite frecuentar a la gente más interesante de *Cahiers du cinéma*: Claude Baiblé, Jean Paul Fargier, Jean Narboni, así como a los últimos representantes de un pensamiento fino y libertario: François Châtelet, María Antonietta Macciocchi, Ernest Mandel y Louis Althusser. En Pensilvania, varios años después, mientras realizaba un Master en la Universidad de Pittsburgh conoce a la hija de un emir del Golfo con deseos de invertir en medios de comunicación y a partir de ahí se pasa del lado de los que emiten y deciden. Valdez además escribe y tal es su autonomía que hasta mantiene una verba crítica con respecto a todo lo que emprende. En Aeroparque se suele ver su jet en la zona VIP cerca de los aerotaxis de Xuxa y de Mme. Fortabat. Varias entregas de las "Crónicas catódicas" se iniciaron con epígrafes de este diario. Esta es entonces la segunda entrega de las notas que aparecerán en forma fragmentada y no cronológica. Básicamente transcribiremos todas las reflexiones referidas a la

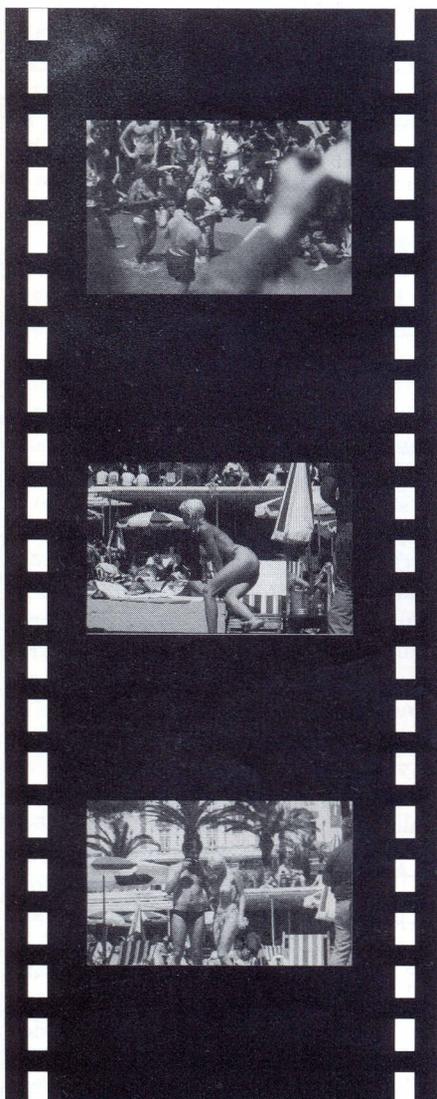
fotografía, al cine, al video, la TV, sus delirios sexuales, y a esa cuestión tan compleja sobre la mirada, el conocimiento, el ser y la representación. J.L.F.

*Nota:* Agradezco a la revista *El Amante* el desafío de seguir publicando estos documentos a pesar de las sugerencias recibidas en sentido contrario.

**La certeza del poeta.** Mediados del 70. Ya estaba el dinero hasta para el montaje de *Salò* a la que nunca le daría el corte final. Pese a todo cumplía con el periplo a París. Los escupitajos de los maoístas no llegaban al estrado. El por momentos se reía pero no dejaba de discutir acaloradamente. Los más a la derecha de la facultad, es decir los del PC por momentos aplaudían mecánicamente. Por última vez, antes de su muerte en Ostia, Pasolini volvía a presentar sus películas en el curso que sobre su obra hacía todos los años María Antonietta Macciocchi en la Universidad de París VIII, Vincennes.

**Real Life. Real Drama.** Waco, Texas, 1993. David Koresh ya llevaba semanas atrincherado en su bunker evangelista y la cosa no se definía. Los costos eran altísimos y se aproximaba el tiempo de vacaciones. Uno de CNN la tenía clarísima; sin consultar a Atlanta y con el visto bueno del FBI, les regaló a los adventistas disidentes varias cisternas con combustible altamente inflamable. Desde la imagen televisiva de la explosión del challenger en el cielo de Florida no se veía por la televisión un espectáculo tan fascinante. Y usted lo tuvo en su living.

**Final Cut.** Yo tuve la mejor flor. La Biennale di Venezia: una temporada en el primer piso del Hotel des Bains en el Lido. Días encerrados en el cuarto a pesar del buen tiempo, revuelques constantes mientras que



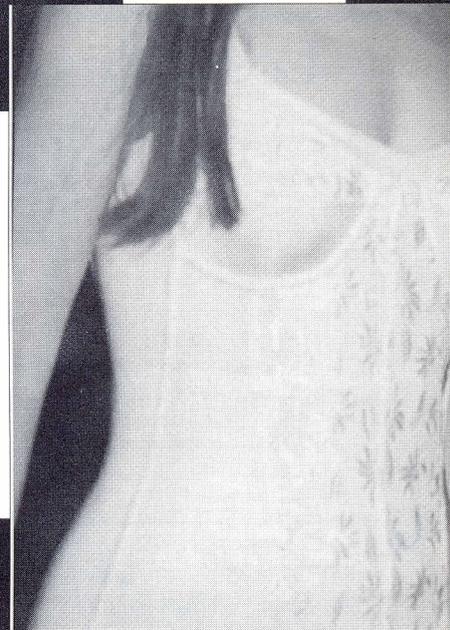
Starlettes en la Croisette. La playa de Cannes: las manos de Valdez y un topless con gran Premio Especial del Jurado a la mejor contribución artística.

por el monitor veíamos *ZOO*, *Garganta profunda*, *El desprecio*. El fin de la primera botella marcaba siempre para mí las decadentes alucinaciones de la filmación de *Muerte en Venecia* y la caricia que Visconti había amagado hacerme un día que hablaba con mi padre y con el maestro Franco Mannino sobre la partitura musical. Tengo recuerdos imborrables de ella, una noche grabé con el macro de mi Sony, poro a poro, su trasero infernal. Nunca volví a ver el tape por falta de coraje. Ella además de trabajar para el Warner no se enteraba del resto y sólo quería terminar la producción de un largo sobre la línea de una carta de trágico final: *Poné una lámpara. La azul, o la que te guste, todas son buenas... Ah, un encargo: amáme, por ahora, por esta vida nada más*. Nunca me sentí tan mortalmente amado por alguien. Yo por primera vez proponía casamiento y ser la madre de mis hijos a una mujer. En ese momento ninguno se animó. Es duro reconocerlo pero fue lo mejor. En realidad todo fue un problema de imagen: ella necesitaba matar al padre y yo a mamá. *I miss you for ever baby*.

**Made in Korea.** A Nam Jum Paik le encantó mi oficina, pero a diferencia de otros visitantes que permanecían embelesados con la vista de Manhattan, el coreano empezó a hacer zapping con los monitores de la video

wall detrás de mi escritorio ignorando a los cuatro jercas recién llegados desde Atsuhi. Fargier se divertía con el encuentro y lo grababa con mi camcorder. Fue la última reunión en que tratábamos de convencer al "padre del video arte" que aceptara el contrato de la Sony para sponsorizarlo de por vida. A diferencia de los japos, yo siempre supe que el coreano nunca iba a dejar su contrato con la Samsung, y era claro que el tema no era la cuestión del contrato, nosotros le ofrecíamos 10 veces más, sino el hecho de mantener una coherencia y no aceptar nada del imperio invasor y sometedor por siempre de su tierra natal.

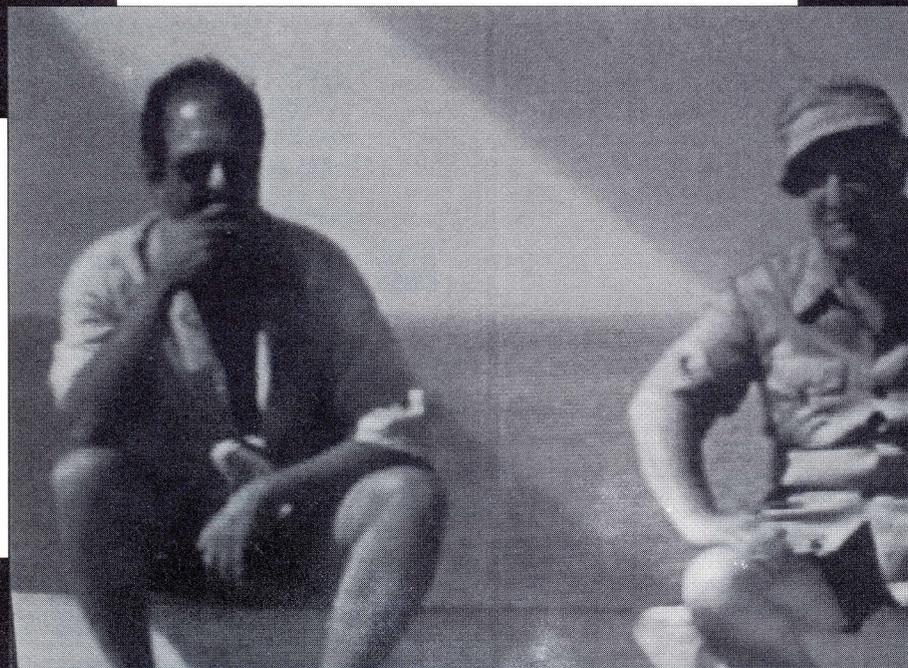
**Starlettes en la Croisette.** Otra vez el Festival de Cannes. Ya con más experiencia, habíamos comprado con Ernesto P. varias películas para distribuir en Argentina. En la exclusiva playa del Hotel Carlton firmamos el contrato por *Coup de torchon (Más allá de la justicia)*, de Bertrand Tavernier, *Hôtel des Amériques* de André Téchiné con la Deneuve y el genio de Patrick Dewaere, e increíble pero cierto, *Passion* de Godard. Me saqué los anteojos negros llenos de sudor y arena y estaba ahí. Yo me había olvidado de la palabra pero el qué atorranta surgió espontáneamente de la boca de Ernesto. Rodeada de neopaparazzis y mostrando dos pares de senos nunca vistos en mi larga trayectoria. Fue más fácil de lo previsto y nunca le prometí



"Desembarazarme de errores y falsedades acumuladas. Conocer mis recursos, estar seguro de ellos", Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*. Encuentro con mujeres remarquables y el plano detalle de un escote limitado por el brocado de un vestido de lycra blanco, un off inolvidable y el deseo eterno, desde *Orquídea salvaje* hasta la fiesta final en el Salón Ideal del Hotel des Bains.

ninguno de los contratos que estaba supuestamente buscando. Era de Pasadena, California, yo hacía tiempo que había perdido la vergüenza y mis manos fueron poco para abarcar tanto territorio.

**Encuentro con hombres remarquables.** Mi bisabuelo, Walker y Gurdjieff. Mi bisabuelo, originario de la región de Siracusa, ya llevaba más de 10 años en la Argentina. Había dejado su profesión de ebanista para dedicarse de lleno a ser músico. Una vez concurrí de urgencia al Hospital Británico y lo atendió un particular clínico inglés con el cual mantendría una larga amistad. Mi padre lo encontraría varias veces en Londres cuando concurría al Covent Garden por algún trabajo operístico. A través del Dr. Kenneth Walker, ya anciano, conoció a Ouspensky y muchos años después tendrían una entrevista memorable con Gurdjieff en París. Ya en la locura de los setenta me interné unas semanas en Fontainebleau y ahí empecé a sentir la presencia de mi yo y mi paso por esta galaxia. Al poco tiempo empezaba a hacer video y a conectar definitivamente mi historia con el hacer y la imagen electrónica. ■



"Recuérdate a ti mismo, siempre y en todas partes." Valdez y su padre en la empalizada del Instituto para el Desarrollo Armónico del Hombre en Fontainebleau.

Los viejos *Amantes* aún están disponibles.

Complete su colección de

# EL AMANTE C I N E

1

- Informe Brando
- Entrevistas: Mickey Rourke / Spike Lee / François Truffaut

2

- Dossier Coppola
- Entrevista: Aristarain
- *Thelma & Louise*
- Contra Greenaway

3

- Hitchcock
- Hnos. Marx
- Entrevista: Wim Wenders
- *JFK / La última tentación de Cristo*

4

- Dossier: *Un lugar en el mundo*
- *Barton Fink*
- Entrevista: Samuel Fuller

5

- Dossier: Godard
- *El lado oscuro del corazón*
- Entrevista: Jean-Paul Fargier

6

- Dossier: Monos
- Polaco
- Kurosawa / Jarmusch
- *La marca de la pantera*

7

- Especial: Almodóvar
- Cine alemán
- *Batman / Arma mortal 3*
- Los *Cahiers*

8

- Especial: Cronenberg
- *Alien³ / Hasta el fin del mundo*
- Entrevista: Sergio Leone

9

- *Los imperdonables*
- Dossier: Eastwood
- Dossier: Terror
- *Mi mundo privado*

10

- Dossier: Terror
- Coppola
- *La tempestad / Con las mejores intenciones / Demente*

11

- Balance 92
- Encuesta: las mejores del año
- *Drácula*

12

- Dossier: Cine negro
- Nicholson
- *Maridos y esposas*
- Teoría del autor

13

- Oscars 92
- Mankiewicz / Tarkovski / Polaco
- *Blade Runner*
- Gérard Depardieu

14

- Dossier: Drogas en el cine
- Fellini / Herzog
- Entrevista: S. Sammaritano
- Festival de Berlín

15

- Dossier: Favio
- *Belle Epoque*
- Entrevista: Fernando Trueba
- Buñuel en Méjico

16

- Entrevista: Leonardo Favio
- *Gatica, el Mono*
- Griffith
- Dossier: Abel Ferrara

17

- Dossier: Spielberg
- Dossier: Porno
- *Jurassic Park*
- John Wayne

18

- Dossier: Agresti
- Entrevista: Milos Forman
- Fassbinder
- *El cómico de la familia*

Adquiéralos en Esmeralda 779 6° "A", o llamándonos al 322-7518.

## ¿Documentales? inéditos: Lightning Over Water, de Ray y Wenders



# La muerte en directo

por Horacio Bernades

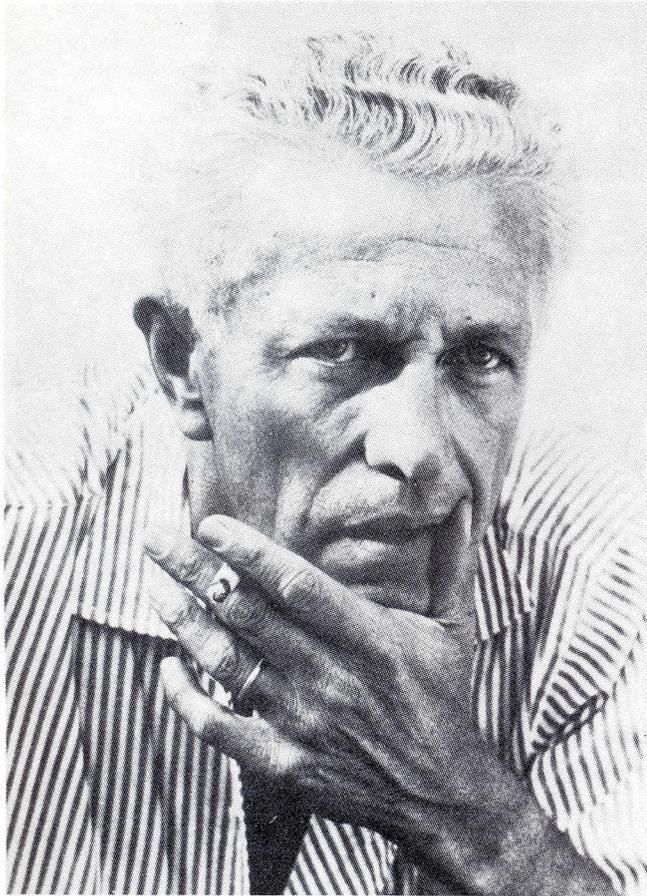
*A comienzos de 1979, Nicholas Ray y Wim Wenders decidieron hacer un film juntos. El resultado es Lightning Over Water (trad. lit.: Relámpago sobre agua), una película inclasificable que se presentó por primera vez en el Festival de Cannes en 1980. Ray murió durante el rodaje. Siempre a tiempo, El Amante llegó sólo trece años tarde.*

Una esquina cualquiera de New York, despoblada seguramente por lo temprano de la hora. Se oye un suave blues, y se sobreimprime una fecha en la parte inferior del cuadro: "8 de abril de 1979". Un taxi entra por izquierda y estaciona. Un hombre enfundado en un *trench-coat* baja de él, apoya un par de valijas en la vereda, paga al chofer, las recoge y se dirige, siempre de espaldas a cámara, hacia un edificio antiguo que está cerca de la esquina. Ahora el relato del hombre ocupa el off, por sobre el blues que se sigue oyendo. *El vuelo nocturno me trajo de Los Angeles a New York en un día claro y frío. Era muy temprano en la mañana cuando llegué a Soho, en la esquina de Spring Street y West Broadway.* Quien quiera que haya leído alguna vez cualquier novelita policial, o haya visto dos o tres títulos-Warner de los años 30 o 40 habrá identificado ya ciertas marcas genéricas: la ciudad de New York, el blues, el hombre de piloto, el relato-off en primera persona. Entrenado, ese espectador imaginario estará sospechando ya que el hombre de piloto es un *private-eye*, y adivinará que va al encuentro de una posible víctima o victimario. Sin embargo, *venía a ver a Nicholas Ray, legendario realizador de la época de oro de Hollywood, autor de The Lusty Men, Johnny Guitar y Rebelde sin causa, entre otras, a quien había tenido ocasión de conocer hace dos años para la filmación de una película, momento a partir del que habíamos iniciado una amistad.* A esta altura, reconocemos en el hombre de piloto a Wim Wenders; haciendo cuentas calculamos que la película anterior a la que se refiere es *El amigo americano*, que es de 1977 y en la que Nicholas Ray hacía de pintor tuerto metido a falsificador, y ya no estamos nada seguros de que lo que estamos viendo sea, como habíamos supuesto, un policial negro. Aunque, finalizada la proyección, entre el tropel de preguntas sobre la

"verdadera" naturaleza del film quede flotando la duda de si no será ésta, en efecto, una película de víctimas y victimarios. Quién es qué, de ser así...

**Un montaje que se va desmontando.** El hombre de piloto ha desembarcado en el loft de Nicholas Ray en el Soho neoyorquino: es demasiado temprano en la mañana, y su amigo americano Nick Ray todavía duerme. No duerme bien. Se lo oye toser. El Minotauro tose en su caverna del Soho, y su caverna parece sacudida por un terremoto alveolar. Nicholas Ray parece la víctima de un terremoto, o varios. Es una leyenda enferma, viviente a duras penas. *Lo había visitado, tres meses atrás, en su cama de hospital, donde acababan de operarlo, por tercera vez en un año, de un cáncer terminal de pulmón. Ni siquiera pude darle la mano: le habían hecho un implante de células radiactivas en el pecho, y era necesario mantenerse lejos de él, por el peligro de la radiación.*

Suena el despertador, y Nicholas Ray se incorpora en su cama, tose, apaga el despertador, apaga el televisor que había quedado encendido. Permanece de espaldas a cámara. Tose, enciende un cigarrillo, se lo lleva a la boca. Farfulla algo como para sí mismo. Tiene 68 años, pero parece que tuviera 680. En 1963 abandonó, antes de que estuviera terminada, *55 días en Pekín*, y ya nunca volvió al cine. Abandonó el cine, abandonó Hollywood, abandonó los Estados Unidos, abandonó una carrera de 15 años y 20 títulos, una batalla sin descanso contra el dragón de Hollywood que siempre devora. Hemos visto el despertar de Ray, semidesnudo y enfermo: un momento íntimo, privado, al que asistimos como *voyeurs* algo incómodos, atisbando a través de esa mirilla intrusa que es todo documental. Ahora miramos a través de una cámara de video, y ésta nos



revela, con esa crudeza sin dimensiones, borrosa, del video, el engaño, el artificio de aquello que parecía "verdad": vemos a Wenders preparando la escena alrededor de la cama, dando indicaciones a su actor, *sostenés el cigarrillo en tu mano derecha*, y a su equipo de filmación, *pongan la lente de 35*, y vemos a los miembros del equipo, el camarógrafo, el foquista, el iluminador, el sonidista, y escuchamos al actor Nicholas Ray plantearle sus dudas a Wenders. *¿Está bien así? ¿No sale demasiado actuado?* Adivinanza: empieza como un policial negro, pero no es, sigue como un documental, pero no es. *¿Qué es? Lightning Over Water*, "un film de Nicholas Ray y Wim Wenders". El truco es que quizá sea todo eso al mismo tiempo, y también la historia de la filmación de una película llamada *Lightning Over Water (Nick's Movie*, en su etapa de rodaje). Todo film de Wenders cuenta por lo menos dos historias: la de una ficción y la de las dificultades, dudas, idas y venidas de todo tipo para *producir* esa ficción. Un montaje y un desmontaje, como *El estado de las cosas* hace explícito. "Podríamos hacer una película juntos", propone Ray. "¿Una película sobre qué?" "Una película sobre un hombre anciano que se reconstruye. Un hombre que recupera su autoestima", sugiere Ray en algún otro momento, con obvio sentido autobiográfico. "Una película sobre vos, que intentás recuperar fragmentos perdidos de *We Can't Go Home Again* para poder terminarla", especifica un amigo de Ray en otro momento.

"¿Viniste a filmar una película sobre un hombre que se muere?" Wenders: "No. No vine a hablar de la muerte, sino a pedirte consejo". Al lado de Wenders, sobre una repisa, está apoyada una *mamuschka*, una muñeca rusa, de esas que tienen dentro otra muñeca, y dentro de ésta, otra muñeca, y dentro de ésta...

**El Ray se muere.** *Lightning Over Water* es, como *En el transcurso del tiempo*, *El amigo americano* y *Las alas del*

*deseo*, una película sobre la amistad entre dos hombres. Un hombre viejo y un hombre joven, como en tantas de Howard Hawks, jamás pueden dejar de poner en escena el fantasma del padre y el fantasma del hijo. En Wenders estos fantasmas son siempre problemáticos, el padre se ha alejado o extraviado, la familia es un organismo a reconstruir. *Paris, Texas. Hasta el fin del mundo*. Wenders construye su cine registrando, inscribiendo en él la muerte de ciertos padres míticos: en *Alicia en las ciudades* se anuncia la muerte de John Ford, en *En el transcurso del tiempo* la de Fritz Lang. Padres que mueren, sobreviven (la aparición de Sam Fuller y el propio Ray en *El amigo americano*) o se transmutan: el realizador de *El estado de las cosas* se llama Friedrich Munro, casi como Friedrich Murnau.

Intentar re-vivir al padre que muere puede ser, en los hechos, la forma más segura de *contemplar* su muerte, de asistir a ella, como a una película. La cinefilia es una de las formas posibles de la necrofilia. En inglés, "filmar" se nombra con la misma palabra que "disparar a muerte": *to shoot*. En *Lightning Over Water*, Wenders *dispara* sobre Ray que se muere: "esta película podría matarte", le dice en un momento. Pero todo auténtico hombre de cine ansía, en el fondo, morir *en el cine*. Morir en cámara. En la cámara funeraria del cine. *Sabía que Nick sufría horriblemente, y que tal vez fuera preferible detener el rodaje. Pero nada resultaría para él más doloroso que eso. I've finished*, son las últimas palabras de Ray, en medio del discurso inarticulado de la enfermedad. *Terminé*, terminé mi actuación en este plano, ya no puedo decir nada más que tenga coherencia, pero también *estoy terminado*.

Por supuesto que *Lightning Over Water* disparó sobre Wenders una andanada de problemas de conciencia, un cuestionamiento incesante sobre los límites éticos de lo que se estaba registrando. Así lo testimonian las declaraciones del propio Wenders: "Cada plano plantea una cuestión moral, y a cada escena y cada día de rodaje que pasaba nos preguntábamos si debíamos seguir o era preferible cortar definitivamente el rodaje". Al fin y al cabo, la misma encrucijada a la que todo cineasta honesto debe enfrentarse *siempre* (recordar el célebre aserto godardiano: *todo travelling es una cuestión moral*), llevada aquí al extremo. *Tenía miedo de verte débil, e imaginaba que no te gustaría que te viera así. Después pensé que me sentiría atraído por tu debilidad, tu sufrimiento. De ser así, me sentiría abusando de vos, traicionándote*.

Para no convertirse en el mórbido *voyeur* de la muerte, Wenders se pone *a sí mismo* en escena, *junto* a Ray. Filma una película en la que se filma, y filma sus dudas, sus miedos, sus pesadillas. Como Truffaut haciendo de Truffaut en *La noche americana*, Wenders no puede conciliar el sueño en *Lightning Over Water*, y despertar de sus pesadillas es para él despertar a una pesadilla mayor: *Allí estaban las luces, el set preparado y los técnicos, cada uno con su propia idea de lo que debería ser la película. Yo ya no sabía adónde iba. Matar es morir un poco*.

**Un tiempo que se está yendo.** Lo que estaba fuera de cuadro, entra. En un film de Wenders, como en uno de Godard, como en uno de Cassavetes, como algunos de Coppola y los primeros de Scorsese, el fuera-de-campo es una figura transitoria, nunca una frontera rígida. Los bordes del cuadro no como una cortina de hierro sino como una membrana permeable. Una cortina rasgada. Entra Tom Farrell filmando con su cámara de video mientras Wenders filma con su cámara de 35 mm, entra lo filmado por Tom Farrell en video, y entran incluso ambos, filmando al mismo tiempo. Entra la contingencia, lo que les está

ocurriendo a los protagonistas *mientras* filman *Lightning Over Water*. Lo que les ocurre *fuera* de la película puede ser también una película: Wenders filma *Lightning Over Water* mientras filma *Hammett*, o más precisamente durante las pausas, los resquicios que le dejan las sucesivas, interminables interrupciones de ese film maldito. Paréntesis más largos (y a juzgar por los resultados, más provechosos) que las frases que los incluyen. Wenders deja *Hammett*, deja Los Angeles y deja a Coppola. Deja una película "en regla", bajo el sistema de estudio "a la americana", bajo la vigilancia castradora del padre-patrone Coppola, con un guión de hierro a seguir, y fechas y horarios más de hierro aun a cumplir, y viaja *hasta la otra costa*. A New York, a casa del padre Ray, a "pedirle consejo" sobre qué hacer con *Hammett* y, *mientras tanto*, filmar "a la europea" el devenir de ese encuentro. Estructurar lo desestructurado del devenir, para que devenga película. Curiosa paradoja: atenzado, sofocado por el "sistema de estudio", Wenders acude en busca de consejo a quien se muere tras haber sido atenzado y sofocado por el sistema de estudio. Filmar la confusión, también. Como un auto girando en círculos, como el final de *El amigo americano*. Filmar(se) perdiendo el control de la situación, cuando uno es un director de cine. O sea, aquel de quien se espera que *dirija* las situaciones hacia una meta, que mantenga lo contingente bajo control. Toda ficción es una contingencia controlada. Tal vez por eso Wenders filma ficciones como documentales y documentales como ficciones. Tal vez por eso *pasa de unas a otras*, borrando, en ese pasaje, todo

límite de separación. Como cuando llega, en *Lightning Over Water*, al hospital en el que está internado Ray, y al cruzar la puerta de la habitación se encuentra con el pizarrero que baja la claqueta sobre él, dejando dispuesta la escena que a continuación veremos.

Atravesar los umbrales tiene sus riesgos. *Algo estaba pasando, algo que yo ya no podía controlar. La cámara mostraba, con la precisión propia de un instrumento, a un hombre cuyo tiempo se estaba yendo. Lo mostraba claramente, sin piedad. No como a través del ojo humano, que siempre ve con esperanza. Yo sentía que la película se me iba de las manos.* La cámara no tiene piedad, toda película es un tiempo que se está yendo. El cine filma, como decía Cocteau, la muerte trabajando.

Gran Fantasía Paranoica del paranoico que visita los sueños de todo cineasta: una cámara con voluntad propia, un monstruo que se ha independizado de su amo. Una cámara que filma *por sí sola*, como la que se ve durante los títulos de crédito de *Lightning Over Water*, haciendo una panorámica sin camarógrafo sobre la cubierta vacía de un junco chino que deriva al garete sobre el río Hudson. Un timón sin timonel en un barco lento a la China. 555.555 días ya sin Pekín. Un buque fantasma. Una cubierta vacía. El vacío, pero todavía una cámara. El cine filmando la muerte del cine. ■

**Lightning Over Water.** Alemania/EE.UU., 1979. **Dirección:** Nicholas Ray y Wim Wenders. **Fotografía:** Edward Lachman. **Montaje:** Peter Przygodda. **Video:** Tom Farrell. **Producción:** Chris Sievernich. **Con:** Nicholas Ray, Wim Wenders, Susan Ray, T. Ray, Ronee Blakley y otros.

## Diario de rodaje

por Tom Farrell

Tom Farrell es un actor amigo de Nicholas Ray. Durante el rodaje de *Lightning Over Water* —en la que, además de actuar, tuvo a su cargo las partes filmadas en video— escribió un diario, al que pertenecen estos extractos.

*Martes 3 de abril: 5° día de rodaje.* Susan [sexta esposa de Ray] me dijo que no comprendía cuál era el tema del film. Piensa que es extremadamente arrogante, de parte de Wim, pensar que puede hacer un film sobre Nick y él juntos. Reconoció que fue ella la que tuvo la idea de que Wim actuara en la película [...]. Por el momento, ésta se centra en la amistad entre Nick y Wim.

Volvimos a Vassar para filmar otras escenas. El viaje bajo la lluvia fatigó a Nick. Perdió su dentadura en un momento dado, y todo el equipo de rodaje, en estado de pánico, se puso a buscarla dentro de los tachos de basura de una estación de servicio. Finalmente alguien la encontró en el asiento trasero de la limousine.

En los pasillos del auditorio de Vassar, Nick actúa unas escenas de ternura con Susan y Wim. Bebe Tylenol líquido para aliviar un poco el dolor [...]. Volvemos a New York ya de noche. Llevamos a Nick al hospital, y allí lo dejamos.

*Domingo 8 de abril: 9° día de rodaje.* [...] Fui a ver a Nick al hospital [...]. Me convenció de comprarle dos atados de Carlton mentolados a pesar de que está prohibido fumar en las habitaciones. Sé que se está muriendo de cáncer, ¿pero qué otra cosa puedo hacer? Hablamos de hacer una escena de muerte por piedad.

*Domingo 29 de abril: 12° día de rodaje.* [...] Traen a Nick del hospital, en silla de ruedas. Apenas puede hablar. Su médico permanece a su lado en el set.

A la noche vemos un documental de Nick, *I'm a Stranger Here Myself*, estrenado en 1974 [...]. Después de la proyección Wim llora. Es un retrato muy triste de Nick, que lo muestra como una

leyenda quebrada de Hollywood.

*Miércoles 2 de mayo: Hoy no se rueda.* Tensión y tristeza se ciernen sobre el film. Me pregunto cómo podemos continuar, con Nick muriéndose. ¿Acaso lo estamos explotando? ¿Está bien filmar su grito de agonía, su total desesperación?

*Jueves 3 de mayo: 14° día de rodaje.* [...] Ya no sé qué es lo que se pretende con esta película. Me opuse terminantemente a la escena que Wim y Ronee Blakely actuaron con Nick porque es insoportablemente cruel utilizarlo de esa forma (1). ¿Qué esperaban que Nick hiciera de su personaje de monstruo de circo, con su parche sobre el ojo, sentado en una silla delante de un falso decorado de hospital mientras sufre de forma atroz? ¿Es que no ven los dolores que debe soportar? [...] Nick es conducido de vuelta al hospital. Todo se derrumba. Lo que Wim y Ronee dicen en la escena final tiene un aire falso y pretencioso. ¿Acaso no se dan cuenta de lo que están haciendo?

La película es sobre Nick que se muere de cáncer, y sobre lo que les ocurre a quienes están cerca de él. Yo tenía aquel ideal de que pudiéramos ser como una familia, que pudiéramos hacernos cargo los unos de los otros, pero era sólo un sueño. Dios mío. Es una película dolorosa de hacer, y yo me siento horriblemente mal [...].

*Sábado 16 de junio.* Nick ha muerto en medio de espantosos dolores. Intento avisarle a Wim, pero él está en alguna parte en el desierto y no es posible ubicarlo.

*Lunes 25 de junio: 15° día de rodaje.* Filmamos escenas de un junco chino que desciende por el río hacia el mar [...]. Más tarde, Wim conduce al equipo por la autopista abandonada del Oeste, donde alguien filma la puesta del sol con el mismo encuadre con que terminaba *El amigo americano*. El único que se mantiene de pie es Wim, quien observa de un extremo al otro la ruta vacía y murmura: "Entonces, esto se terminó".

(1) Farrell se refiere a una escena en la que Ronee Blakley visita a Ray, tras un largo tiempo de no verse, en su lecho de enfermo. Wenders reconstruyó en estudio la habitación de hospital en la que Ray venía de ser atendido. ■

Extraído del diario de rodaje publicado en el número 318 (diciembre de 1980) de *Cahiers du cinéma*.

Selección, traducción y notas: H. B.

# El cine en pantuflas

por Jorge García



**Alma negra** (*White Heat*), 1949, dirigida por Raoul Walsh, con James Cagney y Virginia Mayo.

Una de las películas fundamentales del gran Raoul Walsh y del género negro, con Cagney en uno de sus personajes más memorables como el gangster obsesionado por la relación con su madre. Una narración tensa y crispada como pocas veces se vio y por lo menos dos secuencias para la antología más exigente del cine: 1) cuando Jimmy se entera en la cárcel de la muerte de su madre, y 2) el final con el tiroteo, con él ubicado en "la cima del mundo". Obra maestra absoluta.

VCC 24 21/10, 19, 21 y 23 hs.

**Brindis al amor** (*The Band Wagon*), 1953, dirigida por Vincente Minnelli, con Fred Astaire y Cyd Charisse.

Extraordinario musical de Minnelli, probablemente uno de los mejores de todos los tiempos con Cyd y Fred en su más alto nivel. Notables números, incluido uno de homenaje al cine negro, y el refinamiento en la puesta habitual del director, más el desencanto que asoma por primera vez en el género y que luego se profundizaría de la mano de Stanley Donen.

TNT 23/10, 15 hs.

**Bésame mortalmente** (*Kiss Me Deadly*), 1955, dirigida por Robert Aldrich, con Ralph Meeker y Albert Dekker.

El desequilibrado universo de Robert Aldrich aparece en todo su esplendor en esta barroca adaptación de la novela de Mickey Spillane. Una puesta en escena presidida por la ambigüedad y la desmesura, el notable montaje y el blanco y negro en su apogeo con la genial iluminación de Ernest Laszlo, convierten a este film en un auténtico canto del cisne del género negro. Imperdible.

VCC 24 28/10, 19, 21 y 23 hs.

**El conformista** (*The Conformist*), 1971, dirigida por Bernardo Bertolucci, con Jean-Louis Trintignant y Dominique Sanda.

Dentro de la irregular carrera de Bernardo Bertolucci, ésta es su obra maestra. Adaptación muy libre de una novela de Alberto Moravia, el film logra transmitir como muy pocas veces se vio en su cine, a través de un comportamiento individual, una aguda visión sobre un período histórico determinado: la Italia

fascista de los 30. La deslumbrante realización convierte su visión en una cita impostergable.

VCC 24 20/10, 19, 21 y 23 hs.

**Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*), 1956, dirigida por Fritz Lang, con Dana Andrews y Joan Fontaine.

Brillante culminación para la carrera de Fritz Lang en Estados Unidos, seguramente su mejor etapa, el film ofrece un desencantada reflexión sobre la traición y la culpa, que bien podría servir de referencia para algunos directores contemporáneos que se acercan a semejantes temas sin mayor fortuna. Una gran película de un gran director.

TNT 22/10, 4 hs., 23/10, 5 hs.

**El mercader de la muerte** (*Theatre of Blood*), 1973, dirigida por Douglas Hickox, con Vincent Price y Diana Rigg.

El normalmente irrelevante Douglas Hickox realiza aquí una curiosa y extravagante película, ajena por completa al resto de su obra. Price es un grandilocuente actor shakespeariano que, furioso porque los críticos lo han atacado, decide eliminarlos según los métodos utilizados por el escritor en sus obras. El notable reparto y el humor negro de que hace gala el film hacen recomendable su visión.

TNT 31/10, 2.15 hs.

**La generación de Proteo** (*Demon Sees*), 1977, dirigida por Donald Cammell, con Julie Christie y Fritz Weaver.

Del director Donald Cammell no se conocen mayores antecedentes, salvo la codirección de *Performance* junto a Nicholas Roeg y con Mick Jagger de protagonista. Pero lo cierto es que este imaginativo film donde Julie Christie, primero aterrorizada y luego violada por una computadora, aparece como una joyita dentro del no muy brillante terreno de las películas de ciencia ficción contemporánea. Se consigue en video como *La semilla del diablo*.

TNT 23/10, 17 hs.; 24/10, 7hs.

**ZOO** (*A Zed and Two Noughts*), 1985, dirigida por Peter Greenaway, con Brian y Eric Deacon.

A diferencia de mis compañeros de redacción, sostengo que la obra de Peter Greenaway ofrece puntos de interés. *ZOO* es uno de los más

provocativos de su carrera, y una buena muestra de sus obsesiones, alcances y límites de un realizador que no se parece nada más que a sí mismo. Una buena oportunidad para acercarse sin prejuicios a la obra de un director sobre el que —creo— todavía no está dicha la última palabra.

VCC 24 31/10, 22 y 24 hs.

**Casanova** (*Il Casanova di Federico Fellini*), 1976, dirigida por Federico Fellini, con Donald Sutherland y Tina Aumont.

Más allá de su frialdad y extremado cerebralismo, esta aproximación de Fellini al legendario amante resulta uno de los films más interesantes de su último etapa. Con una reconstrucción de época minuciosa hasta el delirio, la irremplazable música de Nino Rota y Donald Sutherland en una de las mejores actuaciones de su carrera, Fellini realiza una prolija desmitificación del personaje hasta convertir la película en sus tramos finales en una auténtica marcha fúnebre.

I-SAT 21/10, 22 hs.; 22/10, 2 hs.

**El capitán Blood** (*Captain Blood*), 1935, dirigida por Michael Curtiz, con Errol Flynn y Olivia de Havilland.

Una nueva muestra de la capacidad de Michael Curtiz dentro del género de aventuras. Primer protagonista de Errol Flynn, la película tiene una frescura y espontaneidad de la que carecen los trabajosos intentos contemporáneos de revitalizar un género extinguido. Para disfrutar sin reservas.

Space 21/10, 7.30 hs.

**Los profanadores de tumbas** (*The Body Snatcher*), 1945, dirigida por Robert Wise, con Boris Karloff y Bela Lugosi.

Revisando la filmografía de Robert Wise anterior a *La novicia rebelde*, uno encuentra títulos más interesantes de los que podría esperarse. Esta, su tercera película, con producción de Val Lewton y sobre un truculento relato de Robert Stevenson, tiene un excelente clima y varias escenas notables jugadas por dos de los popes del género.

TNT 31/10, 1 h.

**Sin miedo y sin tacha** (*The Far Country*), 1955, dirigida por Anthony Mann, con James Stewart y Walter Brennan.

Los westerns de Anthony Mann constituyen una de las más sólidas sagas que haya dado el cine norteamericano. Sus trágicos y solitarios personajes, su dramática utilización del paisaje y su fluidez narrativa aparecen una vez más en este film ejemplar, que permite acercarse a uno de los maestros indiscutibles del género.

TNT 15/10, 16 hs.

**El samurai** (*Le Samurai*), 1967, dirigida por Jean-Pierre Melville, con Alain Delon y Cathy Rozier.

El severo universo moral de Jean-Pierre Melville, con su código inviolable de traiciones y lealtades, se manifiesta aquí en todo su esplendor. El apabullante rigor de la puesta en escena del director convierte cada una de sus películas en ascéticas tragedias. Alain Delon, aprovechado su hieratismo al máximo, jamás ha estado mejor. Una obra maestra insoslayable.

Space 18/10, 20 hs.

**Escape de Nueva York** (*Escape from New York*), 1978, dirigida por John Carpenter, con Kurt Russell y Lee Van Cleef.

Siguiendo con atención la carrera de John Carpenter, uno se encuentra con un autor bastante sobrevalorado. Sin embargo, este thriller futurista, ambientado en Manhattan a fin de siglo, concreta una nihilista visión de los años por venir. Uno de los mejores films del irregular realizador.

I-SAT 30/10, 10 hs.

**El padrino II** (*The Godfather. Part II*), 1974, dirigida por Francis Ford Coppola, con Al Pacino y Robert De Niro.

Para quien escribe, por lejos, la mejor de la saga. Descarnada reflexión sobre el poder y su derrumbe, el film posee un tono y una homogeneidad estilística que no siempre aparece en las otras dos partes. Si Pacino hubiera mantenido posteriormente el nivel de esta actuación, hoy se estaría hablando de uno de los grandes actores del cine norteamericano. Una de las mejores películas de los 70.

Space 20/10, 22 hs.

**La madre**, 1926, dirigida por Vsevolod Pudovkin, con Vera Maretskaya.

Oportunidad de acercarse a uno de los maestros del cine mudo cuya obra, tal vez, hoy aparezca más

moderna que la de Eisenstein. Sus poderosas metáforas visuales, su inflamado lirismo y una actriz memorable, convierten a *La madre* en un referente imprescindible de la primera etapa del cine.

**VCC 24 16/10, 22 y 24 hs.**

**El precio de la gloria** (*What Price Glory?*), 1952, dirigida por John Ford, con James Cagney y Dan Dailey.

Realizada el mismo año de *El hombre quieto* y opacada por el merecido prestigio de esta película, *El precio de la gloria* es una desconocida gema en la filmografía de Ford. Con la estructura aparente de un film bélico, resulta imposible de encasillar por su riqueza estética y temática. Incluso Ford se da el lujo de jugar una escena de comedia musical que nada tiene que envidiar a las mejores del género. El maestro continúa sorprendiendo.

**HBO 18/10, 3.30 hs.; 20/10, 7 hs.; 22/10, 5.15 hs.; 26/10, 6.45 hs.**

**El fabricante de ídolos** (*The Idolmaker*), 1980, dirigida por Taylor Hackford, con Ray Sharkey y Peter Gallagher.

Primera película y única interesante del posteriormente desastroso Taylor Hackford. *Fabricante de ídolos* narra la historia de un productor de rock de los años 50 que termina interpretando sus propios temas. El film cuenta con una excelente personificación de Ray Sharkey y tiene una fluidez narrativa que nunca aparecería en la obra del director.

**CV 24 22/10, 16.30, 19 y 21.30 hs.**

**Los muelles de Nueva York** (*Docks of New York*), 1928, dirigida por Joseph von Sternberg, con George Bancroft y Olga Baclanova.

El estilo de von Sternberg se manifiesta ya en su plenitud en *Los muelles de Nueva York*, su última película muda. Su barroquismo visual, la opresiva presencia de los decorados y sus personajes perdedores están aquí presentes. Oportunidad de acercarse a uno de los más grandes creadores de atmósferas de la historia. Además, el film cuenta con una excelente sonorización no muy frecuente en el cine mudo.

**VCC 24 30/10, 22 y 24 hs.**

**Tiempo de revancha**, 1981, dirigida por Adolfo Aristarain, con Federico Luppi y Julio De Grazia.

Consagración internacional de Adolfo Aristarain y confirmación de su talento. A partir de un guión sólido, la pericia narrativa del director se impone en la historia de un personaje con una ética indoblegable. Interesante posibilidad de revisar una de las más convincentes películas del mejor narrador que ha dado el cine nacional.

**VCC 22 21/10, 22 hs. ■**

## Tabla de cine en televisión

			JG	HB	GJC	FF	GN	Q
Aguirre, la ira de Dios	Werner Herzog	I-SAT	8	10	8			5
Al fin y al cabo es mi vida	John Badham	TNT	6					
Alma negra	Raoul Walsh	VCC 24	10	9	10	10	10	10
Amistosa persuasión	William Wyler	CV 24	7			8		7
Bésame mortalmente	Robert Aldrich	VCC 24	10	10	9	10	9	10
Brindis al amor	Vincente Minnelli	TNT	10	9	10	10	9	10
Buscando a Mr. Goodbar	Richard Brooks	Space	3	5	4			
Buscando a Susan	Susan Seidelman	Space	4	7	8	9	8	8
Casanova	Federico Fellini	I-SAT	7	6	8			
Cielo amarillo	William Wellman	I-SAT	7		6			
Con las mejores intenciones	Bille August	CV 5				9		5
Conspiración de silencio	John Sturges	TNT	6	6		8	8	8
El campeón	Franco Zeffirelli	TNT	1		2		5	
El capitán Blood	Michael Curtiz	Space	7	7		9		8
El carnaval del terror	Tobe Hooper	TNT	5	1	5		5	
El cartero llama dos veces	Tay Garnett	TNT	6	8			8	
El conformista	Bernardo Bertolucci	VCC 24	10	8	10			9
El evadido	P. Granier-Deferre	CV 5	7	8	6			
El fantasma de la Opera	Terence Fisher	I-SAT	7					
El fotógrafo	Brian De Palma	VCC 24	3	7	4	8	6	7
El gran engaño	Jeremy Paul Kagan	TNT		7			7	
El hombre que burló a la mafia	Don Siegel	I-SAT	8		8			9
El hombre que quería ser rey	John Huston	HBO	7	9		9	10	8
El hombre y la bestia	Victor Fleming	TNT	6	7				7
El joven Einstein	Yahoo Serious	VCC 26	2		3	1		
El mercader de la muerte	Douglas Hickox	TNT	7		10			7
El padrino II	Francis Coppola	Space	10	7	10	8	8	8
El precio de la gloria	John Ford	HBO	10		10		8	9
El pueblo de los malditos	Wolf Rilla	TNT	8		9			
El revolucionario	Paul Williams	TNT	6					
El samurai	Jean-Pierre Melville	Space	10	10	10			9
Ellos salen a la noche	Raoul Walsh	TNT	9	9	8	10	10	9
Enamorándose	Ulu Grosbard	Space	4	5	5	8	8	
Encuentros cercanos del 3er tipo	Steven Spielberg	VCC 26	4	6	6	5	10	5
Escape de Nueva York	John Carpenter	I-SAT	8	10	10	10	9	8
Extraños en el paraíso	Jim Jarmusch	VCC 19	7	7	9	7	8	9
Fabricante de ídolos	Taylor Hackford	CV 24	7	9		7		7
Golpea lentamente el tambor	John Hancock	HBO	6			7		7
Imágenes	Robert Altman	Space	3	3	5			5
Isadora	Karel Reisz	I-SAT	4	5				6
Jesús de Montreal	Denys Arcand	I-SAT	2	1	1	2	3	1
La danza de los vampiros	Roman Polanski	TNT	4	7	5	7	8	
La escalera de caracol	Robert Siodmak	VCC 24	6	8	6			6
La generación de Proteo	Donald Cammel	TNT	8					
La madre	Vsevolod Pudovkin	VCC 24	9		10			
La mansión de los espectros	Robert Wise	TNT	7					
La soplona	Bob Swain	VCC 26	4	6	6			
La sospecha	Alfred Hitchcock	TNT	8	9	9	8	8	8
La ventana indiscreta	Alfred Hitchcock	Space	10	10	10	10	10	10
La vida de Brian	Terry Jones	VCC 22	2		4	1	8	2
Los dueños de la calle	John Singleton	HBO	5	6	6	7	7	7
Los hermanos Corsos	Gregory Ratoff	Space	6	3				
Los intocables	Brian De Palma	Space	5	8	6	4	8	5
Los monstruos	Dino Risi	CV 5	6	8	8			
Los muelles de Nueva York	J. von Sternberg	VCC 24	9	10	8			6
Los poseídos	Andrzej Wajda	VCC 24		3	3		4	6
Los profanadores de tumbas	Robert Wise	TNT	8		8		8	
Los zancos	Carlos Saura	VCC 19	4		3			
Lunes tormentoso	Mike Figgis	CV 24		6	6	7	7	7
Más allá de la duda	Fritz Lang	TNT	9		9	9	5	9
Más allá de la justicia	Bertrand Tavernier	CV 24	6	9	6			3
Metrópolis	Fritz Lang	VCC 24	8	7	9	9	8	8
Moscú no cree en lágrimas	Vladimir Menshov	VCC 24	1		1			
Nashville	Robert Altman	VCC 24	8		3		4	6
Novocento	Bernardo Bertolucci	Space	8	9	9			5
Pensamientos mortales	Alan Rudolph	HBO	5				3	3
Preparen los pañuelos	Bertrand Blier	CV 24	8	9	9	9	8	8
Rambo	Ted Kotcheff	Space		7	7	7	7	8
Refugio para el amor	Bernardo Bertolucci	VCC 19	6	9	9	9	8	9
Semilla de maldad	Richard Brooks	TNT	5		4			
Sin miedo y sin tacha	Anthony Mann	TNT	9		10			
Sopa de ganso	Leo McCarey	Space	7	9	8	10	10	10
Streamers	Robert Altman	HBO	3	4				2
Terminator 2	James Cameron	VCC 26		7	5	4	9	6
Tiempo de revancha	Adolfo Aristarain	VCC 22	9	9	9	8	8	7
Tiempos modernos	Charles Chaplin	VCC 24	8	7	7	8	10	8
Todas las noches a las nueve	Jack Clayton	TNT	7					
Un policía	Jean-Pierre Melville	VCC 25	6	7	7			
Volver al futuro	Robert Zemeckis	Space	7	7	8	9	9	8
ZOO	Peter Greenaway	VCC 24	7	1	2			1
Zorba, el griego	Michael Cacoyannis	Space	5	6	4	8		

# El factor humano

*Andrés Di Tella (34 años) acaba de terminar la primera parte de un video documental sobre un tema decididamente polémico. Antes estudió Letras, fue crítico, trabajó en cine, pero suele identificársele con el título de "videasta", actividad en la que se destacó con trabajos como Reconstruyen el crimen de la modelo. En 1991 viajó a EE.UU., donde, durante dos años, realizó dos documentales para la televisión norteamericana. Su carrera sufrió así un vuelco que su reciente trabajo pone en evidencia.*

## **Contáanos un poco tu trayectoria, como crítico, videasta, cineasta, todo junto.**

En realidad esto tiene que ver con las definiciones. Yo a veces veo que sale "videasta" Andrés Di Tella, o algo así. En algún momento yo mismo estuve embanderado en la movida del video que se dio hace algunos años. En este momento no me interesa tanto ser catalogado como videasta porque eso me parece reducirse a un rincón.

## **Empezaste como crítico...**

Sí, como crítico, periodista, en el *Buenos Aires Herald*, *La Razón*, *Tiempo Argentino*. Alguna vez hice un corto en super ocho. Después empecé a trabajar con Alberto Fisherman. Antes había hecho un meritorio con Rafael Filipelli. Después trabajé en *Gombrowicz o la seducción*, en guión, junto con Rabanal. A partir de ahí comencé a trabajar con Fisherman en películas, trabajé tres o cuatro años. Estamos hablando del 85-86. Tendría 25 años cuando empecé. Aprendí mucho con Fisherman. Ahí hice varios guiones, *Las pueritas del Sr. López*, y otros que no se hicieron, colaboré con el de *La clínica del Dr. Cureta*. Después hicimos una serie para televisión, *El chico del saxo*. Después me llamaron de Amnistía Internacional cuando fue el recital de Derechos Humanos Ya. Ahí me lancé con un proyecto totalmente propio.

## **Ahí comienza tu etapa de videasta.**

Hice lo de Amnesty y después hice *Desaparición forzada de personas*. Fue terminado en marzo del 89. En ese momento, la ventaja del video fue que permitió que hubiera video arte, películas como este documental que tiene más que ver con el cine y soltura, facilidad, un montón de cosas. En cuatro o cinco años pude hacer como diez películas y creo que nunca las hubiera podido hacer si no existiera el video.

## **Hay una especie de superposición de conceptos: vos hablás de películas, otros de videos, algunos hablan de filmar, otros hablan de grabar.**

Cuando empecé con el video creo que nadie sabía muy bien qué era el video, salvo quizá Trilnick. Creo que ni Jorge La Ferla sabía qué era el video. Entonces empezamos a hacer una militancia del video. Yo mismo escribí un artículo que se llamaba "El cine ha muerto, viva el video" en *La hoja del Rojas*. Era un momento de gran crisis del cine argentino,

en el año 89. Se habían acabado muchas cosas y entre otras el cine argentino como se había dado hasta ese momento. Yo, en realidad, hacía un panorama bastante desalentador de lo que era el video en realidad. Pero a la vez decía bueno, de acá tiene que salir algo. En ese momento nadie sabía muy bien qué era el video pero se empezaron a hacer cosas. Después llegó un momento en que se empezó a definir qué era el video. Yo mismo entré en la cosa de definir, de decir esto es video o esto no, qué es lo específico. Parte era de una bandera necesaria para que se le diera bola a lo que uno estaba haciendo.

## **El arte conceptual, ¿a qué época de tu producción corresponde?**

A esa época, a *Reconstruyen el crimen de la modelo*, fue bastante comentado. Corresponde a esa época de definición. Ahora me olvidé de lo que era el video. El otro día me estaban entrevistando por este tema en el ICI y no me acordaba cuál era el discurso. Porque es como si el cine se llamara "celuloide". Como el video es bastante reciente está detenido un poco en el tema de la definición. Pero se da igualmente un espacio interesante en el que hay bastante mezcla. Hay una tendencia ahora a convertirlo en video arte. Las cosas que yo hago ahora se dan un poco en el margen de eso porque apuntan a la televisión y, eventualmente en mi imaginación, al cine.

## **En general los videastas no ven cine...**

Si te ponés a indagar en la mayoría de los videastas no sé si tienen una cosa cinéfila fuerte. Alguno seguramente.

## **¿Querés hacer películas en celuloide?**

No me obsesiona. Hacer documentales me parece ideal porque el objetivo es la televisión. De última, también podés proyectarlo. El cine es más lindo. Cuando trabajé en Estados Unidos, filmábamos en cine y editábamos en video. Hay una facilidad del video en la edición que me gusta. En cambio toda esa parte mecánica del cine, la parte artesanal a mucha gente le encanta. La sensualidad del celuloide. A mí no me dice nada esa mecánica. Pensar en hacer cortos en 16, con una banda de sonido pésima, pasarla en proyectores peores, en circunstancias muy marginales ¿eso es tan maravilloso?

## **Hay un lenguaje específico del video arte del que puede ser que estés alejándote...**

Creo que más que alejándome estoy más despreocupado de ese tema. En ese sentido creo que lo que da el documental es una gran libertad de lenguaje. Yo intento usar algunos de los mecanismos de la ficción o de las técnicas de continuidad. Tratar de que en el documental no solamente haya gente hablando sino haciendo cosas y que cuando mira para allá de pronto haya un corte y, como en el cine, aparezca lo que la persona ve. No es lo mismo pero, en fin, trato de pensar en planos de corte, en cierta puesta de escena. La película de la que hablábamos está planteada como un viaje hacia el pasado. Esto también es de tradición cinematográfica.

**Y en esa tradición sentís que encontrás poca libertad.**

No, yo digo que encuentro mucha libertad en el documental y en la Argentina me parece que está como olvidado. Cuando uno hace una cosa como esta de los Montoneros, evidencia que hay mucho interés por el género. En la Argentina se ha ocultado mucho lo que es el pasado. Creo entonces que tener imágenes de archivo mezcladas con situaciones actuales o entrevistas, creo que eso puede tener un poder de evocación muy fuerte, a veces más fuerte que una ficción. Creo que en Estados Unidos hay una tradición. Acá hubo una tradición del documental en una época, los años 50 y 60, que va desde *Tire Die, Los inundados*, como ejemplo de mezcla de documental y ficción, culminando en *La hora de los hornos*. Es una película bastante libre, a pesar de que es una bajada de línea tremenda y un panfleto encendido. Bueno, también lo son las películas de Eisenstein.

**La voz en off, del narrador en off, crea problemas estéticos. En Estados Unidos lo tuviste que usar por imposición, pero ¿cómo lo ves eso, cuáles son los problemas del narrador en un documental?**

Creo que el narrador en off en general se reclama en televisión porque da cierta seguridad. Sobre todo si es una voz conocida. "Raúl Juliá", se sabe quién está hablando. Se le hizo críticas en una época diciendo que esa voz era autoritaria. Algo que quizás es cierto. Pero sobre todo yo lo veo más como un problema estético, me parece que la voz en off distancia mucho y no precisamente en el sentido brechtiano. "Esto es una clase", te dicen. En mi película de los Montoneros no hay una voz en off en el sentido de un narrador que viene de afuera, pero de alguna forma es la historia de una chica, de Ana, y hay partes que ella habla en off que provienen de lo que ella decía. Lo charlábamos y yo lo escribía. Y después ella lo decía así. Yo quería que estuviera el punto de vista de ella y su forma de hablar, pero de todas formas fue un uso de voz en off. Uno tiene necesidad siempre de buscar ciertas ortodoxias para ir definiéndose y después en la práctica una vez que te estableciste en esa dirección podés quebrar tu propia ortodoxia. Al principio yo creía mucho que no había que usar voz en off, por todo aquello de autoritario y de la distancia, como que se habla del lugar objetivo, de la verdad; me parece más interesante hablar desde la subjetividad, de lo emocional.

**Este documental tiene algo parecido a lo que pasa con las películas de ficción. El no tener narrador te crea problemas de puesta y de guión y de cómo suministrar información.**

El problema de cómo suministrar información es un problema esencial, de este tipo de trabajo. Es uno de los problemas esenciales de cualquier narración. Cómo generar expectativas, postergarlas, todo el arte narrativo. A mí es algo que me apasiona. Yo creo que la gente que



hace documentales en general no tiene en cuenta esos problemas narrativos. O la gente que hace documentales muchas veces lo hace por motivos políticos, o de interés social. Por eso también el documental tiene esa fama, en este país sobre todo.

**El tema de la voz en off nos lleva un poco al problema de la ética. Sobre todo en este trabajo, en Montoneros, ¿cuál es el lugar ético del realizador?**

Es complicado. Creo que parte básicamente de una actitud personal. Siempre planteo: esto es una película de interés humano. Estoy haciendo una investigación sobre este tema y no diciendo: "esto va a contar esta historia política". Ahora, evidentemente, igual se generan siempre malentendidos. Alguno que participó en este video, después no le gustó. Sí me importa que a Ana, que es la protagonista, que pone toda su vida sobre la mesa, le haya gustado. Creo que se trata de no engañar, que hay que ser sincero en las intenciones cuando uno habla con la gente que va a participar. De todos modos siempre se producen esos malentendidos. Siempre la otra persona va a tener otra idea u otras expectativas. La película trata un tema que no viví y sentía que tenía ganas de que alguien me lo cuente y no tenía nada salvo alguno que otro libro con marcada tendencia política. No había nada como la voz humana. De golpe yo me planteaba: "¿cómo voy a encontrar a un montonero que le cuente la cosa tan íntimamente a alguien de afuera?". La verdad es que fui a ver a uno y a otro, al final hablé como con cincuenta personas, que muchas veces te decían: "bueno, yo no sé, conozco a alguien. Vení, nos encontramos en el café diez minutos". Y después que te ponías a hablar no te podías ir, tres horas más tarde estabas todavía. Había una gran necesidad de contar. Como este tema ha sido tan tapado, sentía que era la primera vez que esta gente hablaba con alguien que no había participado de aquella época.

**Te encontraste con una situación muy especial, había mucha necesidad de contar y al mismo tiempo mucha represión interna. ¿La gente tenía miedo de hablar?**

Lo primero que hacía la mayoría era hablar mal de los otros. Me parece que el discurso en general fue hablar mal de los otros, porque fue una experiencia muy traumática y dejó a todos muy resentidos y muy dolidos y mucha muerte, muchas responsabilidades cruzadas. Por eso aparece en la película la hipótesis que mucha gente cree: que Firmenich era agente de los servicios del ejército. La misma Ana dice no sé, no me importa. Mucha gente lo cree. A mí personalmente me parece un poco dudoso que esto sea así, me parece una filiación sencilla. Creo que por algo era el dirigente máximo y si mirás para abajo, si tratás de revivir cómo era la época, todos tenían esas ideas.

Pensaban en la lucha armada y que había que llegar a las últimas consecuencias, que el régimen del fascismo mostrara su verdadera cara. Festejaban el golpe militar, porque pensaban que cuanto peor fuera la situación más la gente se iba a dar cuenta y se iba a sumar a la causa de los Montoneros. Yo entraba con la idea de que había unos jefes malos que habían mandado a los pobres infelices a la muerte. Creo que algo hay de eso. Los jefes tienen una responsabilidad más grande, los otros eran muy jóvenes, y tenían un poco más de conciencia de lo que estaba pasando. Mucha gente fue porque quiso, porque sintió la necesidad interna. Una cosa bastante compleja. Creo que la película ni araña todo esto. Porque como es la primera vez que se hace esto en cine o televisión, sobre este tema, hay un montón de cosas que me veo obligado a explicar que no te permiten entrar más profundamente.

**Todo este tema de lo que pasaba adentro de los Montoneros, esto es lo nuevo que presenta la película. Como vos decís, el tema se ha tratado desde una concepción política, en libros, etc. El salir de ahí y mirar esto de afuera, con un interés humano, ¿qué puede aportar, a diferencia de las otras visiones?**

Por ahí voy a decir una redundancia. Mi intento permite tratar de comunicar cómo se vivió eso. Cómo alguna de la gente vivió. Cómo Ana, en algunos aspectos, es una persona típica y en otros aspectos no. Lo que yo busco es que alguien como yo pueda ver cómo era algo de todo eso. Estoy seguro de que está lleno de errores de apreciación, porque en definitiva estoy sometido a escuchar a un montón de personas e influye quién me cae más simpático.

Hay un intento de cierta objetividad. Pero qué sé yo, el otro día me llama Perdía y me dice que no es objetivo.

**¿Cómo es el intento de objetividad que vos hiciste?**

El intento es tomar en cuenta todas las cosas que me dijeron y dar lo que me parece que es la verdad. Creo que no estoy tratando de bajar una línea política. Claro que yo tengo juicios al respecto. A mí, por más que me digan, no me convence que se puede matar a alguien y que eso tenga una fundamentación. A mí me cuesta entrar en esa lógica. Lo cual es un cuestionamiento bastante profundo a un movimiento armado. Pero hay gente que siente que está demasiado bien tratado Perdía, como que no lo crucifiqué. Y bueno, qué sé yo. Por ahí es así. Miguel Bonasso, por ejemplo, opinaba que el solo hecho de que estuviera Perdía le parecía mal. Y que encima esté hablando tanto, que no diga solamente cosas malas.

**Incluso el discurso de Ana debe molestar a varios militantes, cuando habla de la moral revolucionaria para los chicos.**

Posiblemente. Mirá, lo que más molestó a alguna gente, por ejemplo a Bonasso también, es que ella diga que de alguna forma se metió en toda esta historia porque se enamoró de un tipo. Y sin embargo, mucha gente cuenta eso. Y eso es lo humano.

**Ese es un cambio de nivel en el discurso. Al lado del discurso de Perdía, que todo el tiempo está haciendo política, esa confesión le da otra dimensión, otro volumen.**

Eso es lo que uno busca en el documental todo el tiempo, un poco siguiendo la teoría del iceberg. La teoría del iceberg es la teoría de Hemingway que decía, no recuerdo

## Montoneros, una historia

# Veinte años después

Un recuerdo personal. 14 de noviembre de 1972, Facultad de Arquitectura. Rodolfo Galimberti le comunica a unos doscientos estudiantes la inminente vuelta de Perón. "El que tenga piedras, que lleve piedras. El que tenga algo más, que lleve algo más...", reproducirán los diarios del día siguiente. La concurrencia —siguiendo una vieja tradición peronista— le pide al orador que se saque el saco. Cuando Galimberti lo hace, muestra que tiene algo más: un revólver que asoma obscenamente de una cartuchera. Los presentes lo ovacionan enfervorizados. *Montoneros, una historia* convoca estos y otros fantasmas desde un lugar infrecuente. Tiene la luz de un road-movie, el sol y el aire libre que los documentales suelen reservar para la vida de las focas. La road-movie es el viaje de Ana, una ex guerrillera, a través del tiempo, hacia el reencuentro con su adolescencia deslumbrada por un dirigente estudiantil y por la idea de un futuro mejor. Muchos muertos después, Ana recuerda. Su relato se mezcla con el testimonio de su familia, de sus ex compañeros, de simpatizantes y dirigentes de la organización. La violencia está en el centro del debate. Firmenich y Perdía no se arrepienten. Jorge Rulli, fundador de la Juventud Peronista, califica a Firmenich y Perdía de "monstruos engendrados por nuestra violencia". Ana dice que la acción armada fue un grave error. Otro personaje reivindica ese período como "algo épico y nocturno" mientras un póster de Bogart lo acompaña

desde la pared. Más que la política de los Montoneros, lo que está en discusión es la irrupción de esa violencia en la vida de los participantes. Todos parecen hablar de un tiempo mítico, extraído de la Historia, concentrado en su propia incandescencia. La mirada de los realizadores resulta imparcial pero no se trata de una crónica, sino de un intenso ejercicio de la curiosidad. La solidez de la película se apoya en una investigación rigurosa, en un montaje perfecto, en imágenes de archivo poco vistas. Y, sobre todo, en que es un documental construido sobre las reglas de la ficción. Ana tiene presencia de actriz y su imagen destila pasión y verdad.

Hace veinte años que los carteles de FAR y Montoneros inundaron la Plaza de Mayo el día de la asunción de Cámpora. Fue el momento de gloria de una organización política y militar que se propuso tomar el poder para Perón y, luego, contra Perón. En ese entonces, hablar desde la ética en contra de la lucha armada era tan mal visto entre quienes se oponían al sistema como lo sería ahora hablar a favor. *Montoneros, una historia* es una fotografía de ese pasado mirada en el presente. Dentro de veinte años habrá menos testigos que recuerden, menos avidez por el tema, menos dolor apenas oculto. La película será una fotografía distinta: la de una época que miraba a otra, fascinada por un mundo tan cercano y tan remoto. ■

Quintín

**Montoneros, una historia** (1a parte), Argentina, 1993, video, 45 min. **Dirección:** Andrés Di Tella. **Producción ejecutiva:** Eduardo Yedlin. **Imagen:** Fabián Hofman. **Investigación:** Roberto Barandalla, A. Di Tella. **Guión:** R. Barandalla, A. Di Tella, F. Hofman. **Dirección de posproducción:** F. Hofman. **Sonido y música:** Abel Tortorelli. **Sonido directo:** Oscar Berthea. **Operador de edición:** Guillermo Grillo. **Jefe de producción:** Roberto Barandalla. ■

cómo lo decía, que en un cuento tenía que aparecer solamente la punta del iceberg y tenía que intuirse lo que estaba abajo. Esto lo tomaba mucho Rodolfo Walsh, en ese cuento famoso de él, "Esa mujer". Creo que es el mayor logro, el evocar.

**A mí me quedó una pregunta atrasada, cuando vos decís esto de matar, que es un crimen, etc. Esa es una época en que nadie pensaba así. El mismo grupo social ahora piensa de otra manera. ¿No pensás que esto va más allá de una elección individual o moral? En cada esquina había alguien dispuesto a convencerte de que la lucha armada era la solución.**

Yo no puedo evitar mirar las cosas desde lo que pasó después, desde lo que pasa. Simplemente en esta película quiero mostrar un asesinato como tal, un cadáver en un auto, con un buraco así. Cuando lo veo en los noticieros eso me pega. Y no que se lo ajusticiaba porque era enemigo de la patria. También está eso. Fijáte vos que las explicaciones han perdido mucha convicción y los cadáveres siguen impresionando. Yo soy hijo de esta época.

**Hay un momento donde un personaje, Rulli, dice: "nuestra violencia creó muchos monstruos". A continuación aparece la cara de Perdía, después Firmenich, uno atrás del otro. ¿No es un poco tramposo?**

Justo agarrás un punto delicado. Porque entonces ahí yo estoy haciéndole la cama al que viene después. No creo que sea tan así. Creo que siempre en cada corte, si vos te ponés a analizar con ese criterio, es así, alguien dice algo y viene alguien que dice lo opuesto. Es un poco el enganche. Pero creo que Rulli se refería a eso. Pero además no sólo se refiere a personas que fueron monstruos sino a todo el fenómeno, de poder, de sadismo. Cosas que no aparecen en esta parte, fusilamientos dentro de los mismos Montoneros. Pero creo que no tenés que aislarlo solamente en ese punto. Vos lo viste recién en la segunda vez. Si lo analizás, ése es un poco el trabajo en televisión del documental. Que una cosa responda a otra. El documental no es solamente narrativo sino ensayístico, uno va también armando un argumento. Particularmente es un tema muy difícil, porque encima uno tiene que pensar mucho en la objetividad, que puede ser cuestionada. Mantener el equilibrio es difícil.

**Vos el otro día hablaste de la literalidad. Yo encontré dos ejemplos en la película, de la Traviata,**

**la publicidad de la Traviata. Hablan de Gardel y aparece Gardel. ¿Cuál es la idea de este refuerzo con imágenes?**

El documental malo casi es el discurso ilustrado. Dicen tal cosa y aparece una foto de eso y sin mucha ilación en las imágenes. A mí me gustó usar esa forma. Es decir, hablan de matar un cana por la calle y filmé un cana. Porque me parece que es una cosa de juego con el espectador.

**Pero esta vuelta a la redundancia que vos estás diciendo que es malo en el documental, ¿cómo la admitís?**

Creo que acá funciona. Además de proveer variedad visual, cosa muy importante. Porque además del diálogo con Ana, básicamente es toda gente hablando. Enriquece, y lo usás con libertad de criterio, no es que cada vez estás ilustrando. Yo creo que es usar un recurso malo de otra manera. Entonces, por un lado es darle satisfacción al espectador, pero a veces son cosas para las que no tengo justificación.

**A mí el de Gardel no me molestó tanto, pero el de la Traviata sí. ¿No es un coqueteo posmoderno hacer eso?**

Creo que no. Uno de los objetivos era transmitir esa información. Uno es decir qué es Traviata, la galletita de los 23 agujeritos, y balean a un tipo. Eso, para la mayoría de la gente que no vivió esa época, era una información necesaria, por un lado. Por otro lado es un ejemplo del humor montonero, que hoy puede parecer siniestro. Me parece que ese pedazo, al contrario, no tiene nada de juego. Otras cosas más visuales por ahí sí.

**Ultimas palabras de Andrés Di Tella.**

Me hace llorar un solo de Duke Ellington... Evidentemente, ante la disyuntiva de si hablamos de cine o de los Montoneros cuando uno encara algo así, asume que lo prioritario va a ser el tema. Por algo también uno lo hizo. No sé hasta qué punto a la gente le interesa hablar de cine y de video con un tema como éste. Pero evidentemente yo soy un videasta, ustedes también están un poco en la cosa. Y a mí me gustaría que haya más discusión. No sólo de cine, sino que se puedan mezclar las cosas. ■

**Entrevista de Gustavo J. Castagna, Flavia de la Fuente y Quintín. Foto: FF**

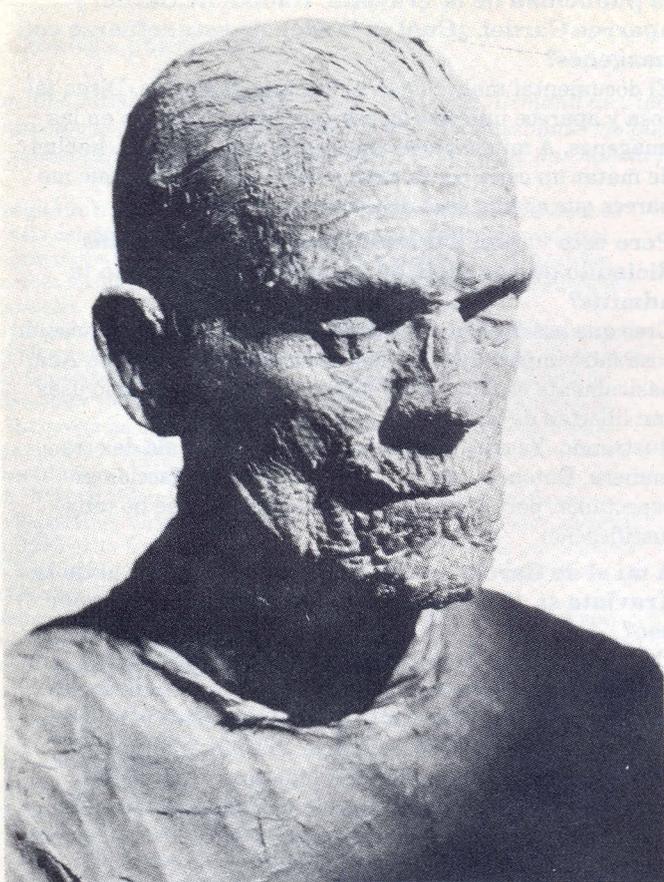
## SOLO PARA QUIENES AMAN EL ARTE Y EL CINE



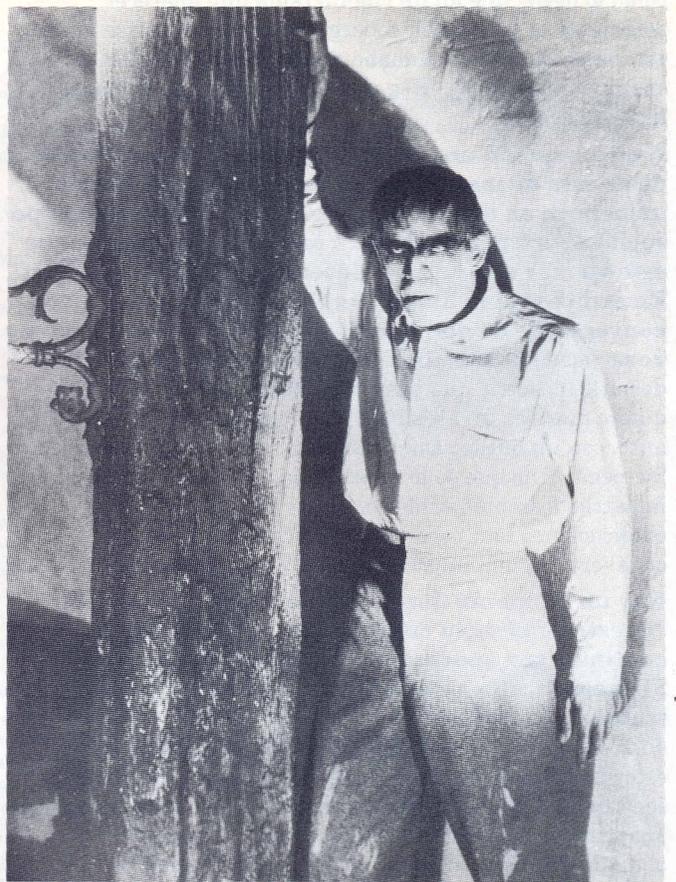
**Venta y alquiler de la más selecta colección filmográfica de todas las épocas, en video.**

**Servicio Opcional de entregas y retiros a domicilio en área céntrica.**

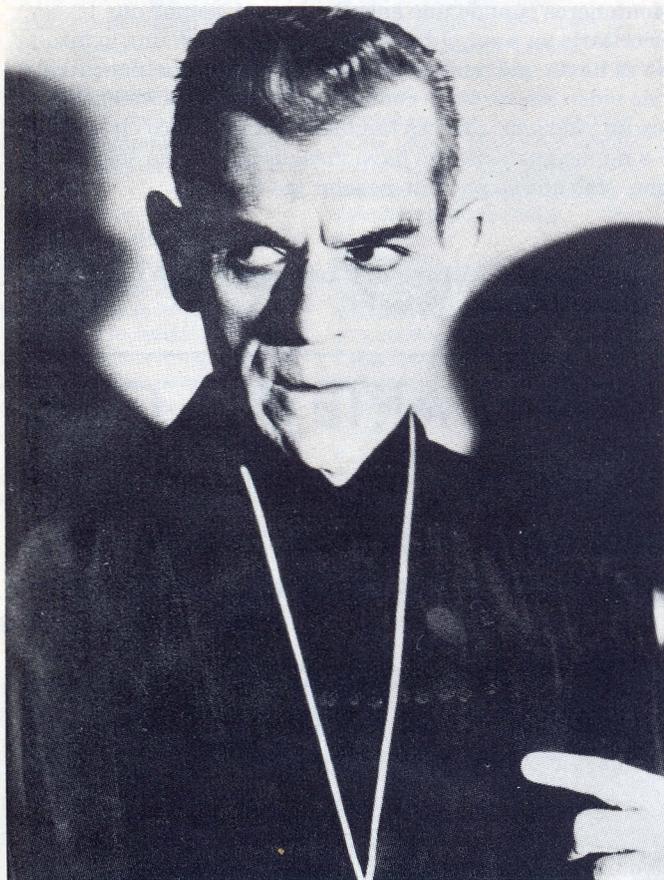
Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10, ofic. 1006  
Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 horas)  
ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, de 11 a 19 hs., de lunes a viernes.



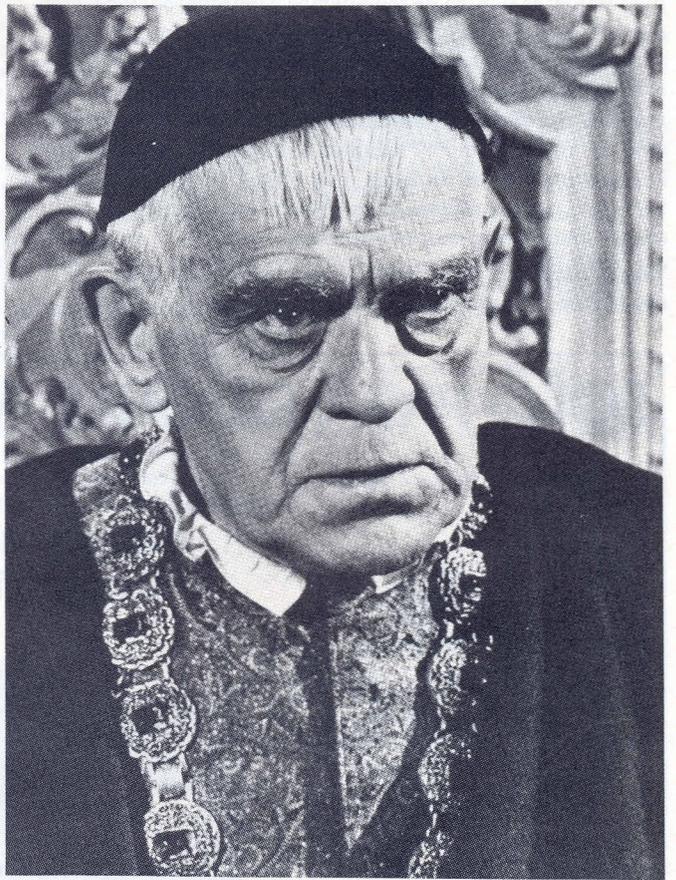
*La momia (The Mummy)* 1932



*The Ghoul*, 1932



*The Black Cat*, 1934



*El cuervo (The Raven)*, 1963

# El hombre que fue monstruo

por Eduardo A. Russo

*Lo que la gente no entiende es que en realidad Boris siempre quiso ser Cary Grant.*  
Peter Bogdanovich

Durante años, el anecdotario hollywoodense fomentó aquella leyenda del *star system*. Boris Karloff —un nombre, la *marca* que garantizaba estremecimiento seguro— comenzó su carrera actoral al ser reclutado por Carl Laemmle mientras manejaba un camión en los estudios Universal. Como buen mito, sus orígenes se mostraban borrosos, inciertos. Sin embargo, el hombre no los ocultaría. Cualquiera que hablara con Karloff en los 60, como lo hizo Peter Bogdanovich, se encontraba con un viejo *gentleman* que había nacido en 1887 en Inglaterra bajo el nombre de William Henry Pratt, hijo de un funcionario del gobierno británico que hubiese deseado que, como sus hermanos mayores, el joven William siguiera la carrera diplomática. Acaso convencido de que su aspecto no era el más apropiado para los intereses del Foreign Office, el benjamín de los Pratt decidió emprender la carrera actoral. Emigró a Canadá y de allí a los Estados Unidos, acercándose a Hollywood. Trabajó en varios films, ganándose la vida en los intervalos como trabajador rural o —al igual que Mitchum— como camionero; allí la vida empalma con la leyenda.

## Boris avanza

Su primer papel importante —luego de aparecer en dos roles menores— fue el de Ned Galloway, el asesino de la mítica *The Criminal Code* (1931), de Howard Hawks. Acaso fueron la mirada torva, la sensación de una imponente fuerza física (sería durante décadas el estrangulador por excelencia) o la forma en que Karloff caminaba los factores que determinaron que James Whale lo escogiera para personificar el monstruo de *Frankenstein*, ese mismo año. El signo de interrogación que acompañaba en el *cast* al lugar que correspondía a la criatura fue suficiente para asociarlo de por vida al siempre resurrecto *collage* humano de cabeza chata y cuello abulonado. El monstruo mejor pagado del cine

americano trajo consigo la condena: Karloff estaría ligado al mito hasta personificar al mismísimo científico en *Frankenstein 1970* (espanto pergeñado en 1958 por Howard Koch). En la mejor de la serie, *La novia de Frankenstein* (Whale, 1935), Boris supo demostrar, conociendo el tabaco, la bebida y la humanidad a la par de la desesperación, que monstruo sería, mas monstruo enamorado. En total sumó más de 150 películas; trabajó en todo tipo de films, algunas obras maestras e innumerables bodrios, pero siempre con esa capacidad para elevarse milagrosamente sobre todo tipo de material que sólo poseen los grandes. Volvió a ser gangster en *Scarface* (1932, de nuevo con Hawks), milenario sacerdote embalsamado en *La momia* (del notable iluminador alemán Karl Freund, en el mismo año), científico loco en *El rayo invisible*, convicto victimizado por Bela Lugosi en *El cuervo* y detective chino en la serie que comenzó con *Mr. Wong, Detective*.

Karloff fue una de las presencias más fuertes que hayan poblado la pantalla, hasta cuando aparecía de espaldas. En una célebre secuencia de *El código criminal* que puede verse en *Míralos morir* (*Targets*, 1968), la *opera prima* de Peter Bogdanovich, avanza hacia un miserable aterrizado para liquidarlo como sólo él lo sabía hacer, no sin antes cerrar discretamente una puerta. Hawks contaba alguna vez que eligió a John Wayne para *Río Rojo* (1948) porque ningún otro se podría abrir paso entre el ganado como él lo hacía, dando al espectador la convicción absoluta de que nadie podría pararlo. Podríamos agregar: excepto Karloff. Salvo que el western no era su especialidad —no recordamos haberlo visto jamás arriba de un caballo—. No obstante, su versatilidad le permitió ser —superando inclusive al curioso caso del actor multirracial Anthony Quinn— sarraceno (en su primer film, *Old Ironside*, J. Cruze, 1926), oriental de diversas extracciones, anglosajón, egipcio, hindú y cuanta raza exótica pudiera imaginarse, más allá de su eslavo apellido artístico. Siempre fue de algún modo el antagonista ideal, un *representante del otro lado*.

### Malas compañías

Karloff no se detenía demasiado a seleccionar los proyectos en que participaba; en un año podía filmar cuatro o más películas. Su carrera contó con momentos desaparejos, de acuerdo a asociaciones más o menos felices. El erudito historiador W. K. Everson —conspicuo karloffiano— consideraba que sus *performances* podrían agruparse en tres categorías. La primera, aquella de las actuaciones en serio, donde aprovechaba al máximo sus recursos, entre los que se destacaban una voz y una dicción inconfundibles. En la segunda se tomaba en broma a sí mismo. Y en la última echaba a deambular su cuerpo por las peores basuras filmicas con la seguridad de que saldría indemne del trance. Con el productor-*auteur* Val Lewton compartió tres películas, entre ellas la excepcional *El profanador de tumbas* (Robert Wise, 1945), adaptación de un relato de Stevenson donde encarna a un villano inolvidable. No recordamos haber visto *Isle of the Dead* y *Bedlam* —ambas dirigidas por Mark Robson—, sólo recordamos a BK pululando en la oscuridad, dirigiendo un manicomio. Dotado de una proverbial generosidad, Karloff fue capaz de compartir el

protagónico en numerosas películas con otras figuras memorables. Con el húngaro loco Bela Lugosi compartió horrores que van desde varios *Frankenstein* hasta la citada *El cuervo* o la tenebrosa *El gato negro* (1934), de Edgar Ulmer. Si Lugosi encarnaba un influjo diabólico, Karloff cumplía a menudo el papel de ejecutor físico, remedando, a su modo, el dúo de Caligari y César del fundante *Gabinete...* Pero las asociaciones no terminan aquí: lo que Lugosi aportaba de histeria teatral era compensado con la torturada conciencia de su monstruosidad que Karloff aportaba. Y si ambos terminaron filmando en la clase Z (Bela con el inconcebible Ed Wood y Boris con un tal Jhon [sic] Ibáñez —entidad doble que escondía dos responsables: Juan Ibáñez y Jack Hill— un cuarteto de coproducciones mejicano-estadounidenses filmadas al mismo tiempo, que, según dicen, son lo peor de lo peor, estrenadas luego de la muerte del actor), Karloff supo, a fuerza de humor y de talento, recrear su potencial maléfico en todos los registros y con las mejores (para él) compañías: Vincent Price, Peter Lorre, Christopher Lee.

¿Quién puede olvidar el duelo a puros poderes

sobrenaturales entre el doctor Erasmus Craven (Price) y el pérfido mago Scarabus (Karloff) en *El cuervo* (Roger Corman, 1963)? ¿Hay alguien que pueda pasar por alto las maquinaciones perversas del trío Price-Lorre-Karloff en esa joya del humor negro que es *La comedia de los horrores* (Jacques Tourneur, 1964)?

### El monstruo melancólico

Karloff se estaba preparando para ese clásico de la cinefilia, meditativo y terminal del *horror film*, y acaso de todo el cine clásico, que sería *Targets* (ahora rebautizada como *Cacería en el autocine* en una nueva distribución

televisiva: estar atentos). Allí Karloff se autointerpreta en el papel de Byron Orloc, viejo actor de cine de terror, que armado de su dignidad y su cansancio, chueco hasta lo inimaginable, decide retirarse tras llegar a la conclusión de que actualmente (1968, pero vale también hoy) el verdadero horror está en las calles. En un duelo con un psicópata francotirador, Boris avanza imparable por última vez en su vida. En su película siguiente (*The Crimson Cult*, de V. Sewell) otro *partenaire* de lujo, su compatriota Christopher Lee, lo asistiría como alumno aventajado —junto a la diosa

del género en los 60, Barbara Steele— en sus conjuros de magia negra. Luego vendrían los citados engendros binacionales, rodados casi en silla de ruedas y con un tanque de oxígeno a mano —como Huston en *Desde ahora y para siempre*—. Y una bronquitis pudo, en el invierno del 69, lo que hordas de irascibles campesinos, variados recursos tecnológicos y numerosos heraldos del Bien no habían podido: llevarse al bueno y viejo monstruo. Pero es sabido que éste nunca muere. Si Lorre era el perverso absoluto que apenas podía disimular el placer que le causaba ser tan malvado; si Lugosi —ademán viviente— supo convertir a sus actuaciones en documentales de su delirio; si Price es hasta hoy la manifestación más acabada de una inteligencia y una sensibilidad sobrehumanas puestas al servicio del Mal, Karloff será para siempre la encarnación de una Voluntad irrefrenable, destinada a arremeter una y otra vez. Un monstruo que lo es a menudo a su pesar, sin dejar de participar en la humanidad. Hay algo heroico en su villanía, y en su malignidad suele haber una buena dosis de justicia. Karloff vive, recordándonos en cada film que es el tipo ideal para volver de la tumba. ■



*The Walking Dead*, 1936

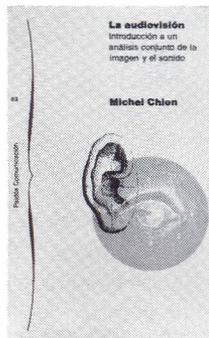


**El primer video club especializado en terror, ciencia ficción, fantasía y la basura más grande del universo**

Sarmiento 1249, Corrientes 1248  
Galería Taurus - Local 63 - Planta alta

## La audiovisión

Michel Chion. Ed. Paidós, Barcelona, 1993, 206 pp.



La compleja serie de operaciones que ponemos en marcha a la hora de ver una película encierra, por lo pronto, una verdad que no por ser de Perogrullo es menos verdadera. No vemos la película, sino que la *vemos y oímos*, al menos desde 1927, fecha de la partida de nacimiento del cine parlante. Hace una quincena de años que el realizador, músico, crítico y docente Michel Chion se ha ocupado del asunto. *La audiovisión* se ubica al cabo de una trilogía: *Le cinéma*

*comme art sonore*, que abarcó tres etapas: *La voix au cinéma*, publicada en 1982; *Le son au cinéma* —1985— y *La toile trouée: la parole au cinéma*, en 1988. Voz, sonido y palabra analizados a lo largo de una década, en una tarea que culmina en este volumen compacto, donde se resume la labor que en un principio conocimos a través de dos brillantes artículos en los *Cahiers du cinéma* 330-331, titulados sugestivamente: “Le dernier mot du muet” (la última palabra del mudo). Allí Chion ya se mostraba como alguien con algo diferente para decir. Si durante décadas, a la par de incontables trabajos sobre la imagen visual en el cine, apenas asomaron tímidamente algunos esbozos de lo que clásicamente —resabio de la técnica en la teoría— se llamaba *banda sonora*, Chion fue en los 80 el más sistemático demoledor de esa noción, postulando una integración *audiovisual* en la percepción cinematográfica que necesita un acercamiento pertinente, distinto de los que separan lo óptico por una parte y lo acústico por la otra. No por casualidad entre sus referentes filmicos descuellan Jacques Tati y Andrei Tarkovski (a los que dedicó ensayos notables). A la par de sus colegas en la tarea de pensar el cine, como François Jost o Michel Marie, pesa la notoria influencia de Pierre Schaeffer, el padre de la música concreta que Chion compone. *La audiovisión* no oculta —sino que se instala explícitamente en ella— su finalidad didáctica, lo que no implica vulgarizadora ni pedagógica: no es *lo audiovisual explicado a los niños*. Necesita un lector que complementa lo expuesto, que repense interrogantes. Acaso se advierta a menudo la conveniencia de recurrir a las tres obras precedentes, donde pueden encontrarse numerosos ejemplos analíticos, paso a paso, de lo que aquí es sintetizado en algunos breves y fulgurantes renglones. Tal vez sea ésta, la de su audacia abarcativa, la única observación que puede formularse al libro (que además no se limita a resumir lo anteriormente trabajado, sino que encara nuevos desarrollos). Junto a otros contemporáneos (entre los que se destacó particularmente Serge Daney), Chion es exponente del retorno a la escritura no sólo legible sino también seductora que

caracterizó a algunos de los mejores críticos y teóricos del cine, desde el maestro Bazin. Atravesando la maraña semiológica de los 60 o la deconstructiva de los 70, el libro se instala en un recorrido apasionante donde el único requisito que se impone es el de una lectura cuidadosa. Abundan los neologismos, pero aquí la jerga no enmascara lo obvio, sólo que nuevos conceptos necesitan términos apropiados. Y no se los desliza para simular academicismo, sino que se los introduce con fundamentos que los convierten en rápidamente operativos. No asustarse, entonces, ante *acúsmetros* o *sincreisis*. Es que no había otra forma mejor para nombrarlos. *La audiovisión* no es apto para lectores apresurados, pero premia a los pacientes revelándose como un notable *instrumento* para entender el cine, la TV y el video desde nuevas perspectivas.

Chion formula, entre otras cuestiones, un abordaje innovador de la historia del cine a través del tratamiento de los materiales sonoros. De ese modo, trascendiendo las habituales periodizaciones historicistas (a menudo apoyadas en factores extracinematográficos) atiende al devenir de las formas de lo sonoro en relación con lo óptico, descubriendo —más allá de la clásica ruptura mudo/parlante— continuidades, evoluciones o pequeñas revoluciones que han pasado inadvertidas, como los espacios acústicos abiertos por el sonido monofónico en sus distintas etapas, o el dolby. No se trata precisamente de técnica, sino de intrincadas cuestiones formales que —hipótesis audaz— hasta han decidido ciertos tratamientos de la imagen visual. Por otra parte, la diferencia cine/TV es considerada, a partir de lo sonoro, desde un enfoque inédito.

La obra posee una saludable dimensión provocadora, en la que resaltan las citas filmicas. El cinéfilo quizá se escandalice cuando en algunos tramos encuentre a *El toro salvaje* igualmente útil, a la hora de ilustrar un concepto, que *Mira quien habla* o a *Duro de matar* cerca de los *Sueños* de Kurosawa. Es que el autor atiende a lo que escucha, y en esa dimensión los descubrimientos son constantes. Acaso los mayores —y él lo admite, con la clara conciencia de estar elaborando un vasto *work in progress*— están aún por hacerse. Apostando fuerte en lo teórico, *La audiovisión* no descuida el costado práctico —como Chion propusiera en otros dos interesantes textos de estudio debidos a su autoría: *Ecrire un scénario* (traducido al español con la propuesta estilo recetario de *Cómo se escribe un guión*) y *El cine y sus oficios*—, termina brindando algunos ejemplos de análisis audiovisuales (sobre fragmentos de *La dolce vita* de Fellini y *Persona* de Bergman) junto a lineamientos básicos para encarar otros nuevos. A abrir los ojos, entonces, sin olvidarse de parar las orejas. ■

Eduardo A. Russo



**ENTELEQUIA**  
CINE - COMICS - ROCK - JAZZ

**LIBROS Y REVISTAS**  
Juramento 2584. Capital - Tel: 788-5421  
Talcahuano 470. Capital - Tel.: 40-0886

## Morir de cine

José Luis Garci. Ed. Nickel Odeon, Madrid, 1993, 221 pp.



Esta crítica —suponiendo que sea una crítica, que lo dudo— está escrita desde el placer. No encuentro mejor manera para empezar el presente texto que parafrasear las primeras líneas del prólogo de *Morir de cine* de Garci (a partir de acá, José Luis a secas), libro —si es que podemos llamarlo libro— que chorrea amor por el cine en todas sus líneas. Eso es, justamente: una declaración de amor al cine, casi

imposible de encontrar en teorías, ensayos y dossiers del pasado, presente y futuro.

José Luis pertenece a una raza en vías de extinción: los cinéfilos. Por lo tanto, como un cinéfilo típico, pelea, discute y dialoga al mismo tiempo con el lector. Desde los directores que según el autor deberían respetarse (Henry King, Parrish, Tourneur, Litvak, Siodmak) hasta la visión de cada película, siempre acompañada por el ritual del momento. Sin embargo, como un cinéfilo atípico, José Luis se expone al lector, sin esconderse en datos, fechas y aniversarios: se descubre ante nosotros como invitándonos a tomar un café para hablar de cine sin parar durante varias horas.

*Morir de cine* es la antítesis de la teoría de casillero y se encuentra en las antípodas del saber clasificatorio. Los conocimientos del autor provienen de la visión de infancia, donde el cine se mezclaba con la vida y en la mayoría de las veces las imágenes aplastaban la realidad de afuera. En el capítulo “¡Mi reino por un guión!”, por ejemplo, vocifera contra la teoría del autor y la escasa oportunidad de rescatar la escritura previa a la filmación de una película. Para demostrarlo, ensaya un cuento corto donde los personajes son Chase y Ben Hecht, conjugándolo con la respuesta epistolar a Ana Diosdado, la creadora de la serie *Anillos de oro*. En oposición, propone la escritura urgente y la revisión de Huston, una vez conocida su muerte. Maravilloso episodio de esta película escrita que se llama *Morir de cine*, donde el autor define a *Sangre sabia* como el inicio del cine posmoderno. Pero, al mismo tiempo, José Luis propone varias estadias en Hollywood, desde la mirada de alguien que se encuentra con aquel mundo soñado desde la pantalla. En estos episodios (ya no capítulos) el cine se mezcla con la vida, sin caer jamás en la postal turística, insinuando, otra vez, la visión desde el cine hacia la realidad en aquellos encuentros. Justamente, para José Luis un cine sirve para hablar de un pasado, pero nunca apelando a la nostalgia y al llanto fácil. “Cerca del cine no podía pasarte nada malo”, remata el episodio “Cines de Madrid”, y la comprensión desde la cinefilia se opone a la desaparición de los cines de barrio y de cualquier ciudad, aquella de la que habla José Luis o esta en la que nosotros vivimos.

La segunda parte de este viaje por la cinefilia expone la mirada del autor sobre directores, actores, películas y

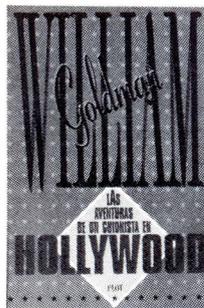
estéticas olvidadas por la importancia y el trascendentalismo de la mayoría de los libros y de todas las teorías. José Luis capta el *rincón escondido* de la cinefilia: las revisiones de algunos directores norteamericanos descartados por el tiempo. No tiene ningún temor en afirmar que la mejor etapa de Lang pertenece a su estadía en Estados Unidos, no tiene ningún impedimento en definir a Leo McCarey como más importante que Hitchcock y no tiene ningún miedo en defender las películas de Jean Negulesco, enojarse ante el calificativo de *vulgar* expresado por los directivos de la Fox y hasta discutir la leyenda —la historia, aparentemente corroborada— sobre el antes y el después del cinematógrafo en la carrera del director. José Luis hace a un costado la historia inmodificable, abomina de la mayoría de los títulos europeos de los 60 que arrasaron con la tradición y vuela de un plumazo, por ejemplo, la originalidad de Ozu con *Historias de Tokyo* al situarlo en el mismo punto de equilibrio de alguna película de Henry King. De Mille es puesto en un altar por José Luis y el cine de clase B permite las comparaciones desde el conocimiento de cada director y no desde la falta de presupuesto. Da la impresión de que en muchos episodios de *Morir de cine*, el cine se descubre por primera vez debido a las comprobadas afirmaciones contadas desde la adolescencia del autor. La escritura, siempre agradable, plena de humor y de matices irónicos con el lector, permite comparaciones, fugas y desviaciones, como si estuviéramos ante un juego que no necesita de la seriedad y la profundización teórica. *Morir de cine* parte de una escritura *sincera*, inmediata en la incorporación del lector y saludable por la inusitada libertad que maneja el autor. La cinefilia son las horas invertidas en un cine, a oscuras, solo o acompañado, y posteriormente, son las otras horas de charla en un café, a los gritos y no dejando hablar al que se tiene al lado porque no tiene razón. La cinefilia tiene un origen materno y José Luis lo expresa en la emotiva dedicatoria a su madre, al comienzo de *Morir de cine*. La cinefilia es el amor por el cine, ahora reemplazado por los videos y la televisión, respetados por José Luis para la revisión y el descubrimiento de aquellos directores y films que admira y defiende a muerte. La cinefilia es el paso del tiempo, tal como José Luis la exhibe al encontrarse con Gary Cooper tirándose las cenizas del cigarrillo en la mano, y recordando, a propósito del actor, su interpretación en *Tambores lejanos* de Walsh. La cinefilia es la vuelta al pasado, pero es el reencuentro con un *pasado feliz* que nunca volverá, pero por suerte remarcado en este viaje iniciático del que hay que sacar varios boletos para repetir la travesía.

*Morir de cine* es un libro ideal para leer más de una vez los domingos, antes del fútbol por televisión y cuando las depresiones aparecen por aquellas horas críticas. Es lo que le ocurrió a quien escribe estas líneas durante un fin de semana y es el mejor antídoto para descubrir a alguien idéntico a nosotros, los carenciados y solitarios cinéfilos. ■

Gustavo J. Castagna

# Las aventuras de un guionista en Hollywood

William Goldman. Ed. Plot, Madrid, 1992, 381 pp.



Hay muchas posibilidades para un libro sobre cine: puede ser un libro de chimentos, una reflexión sobre los mecanismos de la industria, un tratado teórico sobre determinadas técnicas o una puesta en ejercicio de esa teorización. *Las aventuras de un guionista en Hollywood* es todo eso junto. La totalidad es más que la suma de las partes, la forma de lograrlo es tan exitosa y sorprendente que uno se

las vería en figurillas para encontrar una persona que tiene alguna relación con el cine —desde boletero hasta mogul de la industria, de espectador ocasional hasta rata de cineclub— a la cual no sería apropiado recomendarle su lectura. A riesgo de sonar como un publicista poco inspirado, el libro es pasible tanto de ser leído en la playa como de que se hagan seminarios en torno de su lectura (chiste obvio: se pueden hacer seminarios en la playa). Su autor, William Goldman, reúne varias condiciones para este logro. Es un guionista hollywoodense de primera línea: su historial incluye las premiadas *Butch Cassidy* y *Los hombres del presidente*, la no premiada pero excelente *La princesa prometida* y las ni premiadas ni excelentes *Un puente demasiado lejos* y *Maratón de la muerte*. Es un hombre de la industria: no es un visitante neoyorquino que retira sus millones mientras desprecia ese mundo como Richard Price. Al mismo tiempo, siendo parte del circo, mantiene el sentido común y la capacidad de observación de una persona distante. Es como si en una barra de amigotes que se emborracha todas las noches, uno de ellos decidiera, por una única vez, no beber y comprobar el comportamiento lunático de sus compañeros de juerga: esta doble situación, de pertenencia y observación, le da al libro un interés extraordinario.

**La industria.** De los lugares del mundo donde se hace cine, Hollywood es el candidato ideal para el campeonato de la falta de sorpresas. Trabajan miles de personas en los estudios analizando el comportamiento del público: todo es dinero y por lo tanto todo puede ser simplificado numéricamente. De esta forma el futuro de sus películas podría ser estudiado por medios científicos, como la migración de los trabajadores azucareros o la medición de la gravedad a través de la oscilación del péndulo. Sin embargo, Goldman resume la sabiduría acumulada en estos procesos en una frase cuya fama trascendió la de este libro: "NADIE SABE NADA", dice (así en mayúsculas) y demuestra tal socrática conclusión con algunos "no va a andar" famosos. Cuenta que "*Los cazadores del arca perdida* fue ofrecida a todos los estudios y todos la rechazaron. Todos menos la Paramount. ¿Por qué la Paramount aceptó? Porque nadie sabe nada. ¿Por qué los demás estudios la rechazaron? Porque nadie sabe nada. ¿Y por qué la Universal, el estudio más poderoso de todos, no aceptó *La guerra de las galaxias*, una decisión que les habrá costado mil millones de

dólares, cuando sumen todo lo que habrán dado las segundas partes, los juguetes, libros, videojuegos y demás? Porque nadie, *nadie* —ni ahora ni nunca— sabe lo más mínimo sobre lo que irá o no irá bien en taquilla".

**Las estrellas.** Habiendo llegado tan alto en el mundo del cine, Goldman ha tenido un conocimiento de las estrellas no muy envidiable. Aparece Hoffman demorando horas un ensayo de *Marathon Man* porque le parecía inadmisibles que su personaje tuviera... ¡una linterna en la mesita de luz!, o las idas y vueltas de Redford con los guiones de *The Verdict* hasta que Richard Zanuck —en una saludable decisión sin precedentes— lo despidió y lo reemplazó por Paul Newman. En ambos casos lo que aparece es una egomanía desmesurada en donde estos personajes —dueños en 1982 y, hoy más que en esa época, de un poder insólito— desfiguran las películas por preservar su imagen. El sistema mismo se atrofia ya que los guiones —dadas estas circunstancias— se piensan en función de la "protección de la estrella", tal como se titula uno de los capítulos. Las mejores líneas se reservan para los actores principales y cualquier reserva o preocupación debe ser dicha por un actor secundario. Goldman recuerda con nostalgia otra época —*La condesa descalza*, escrita y dirigida por J. L. Mankiewicz en 1954— donde Bogart dejaba para su esposa (un personaje secundario) una frase memorable ("lo que ella tiene no podrías ni deletrearlo, y lo que tú tienes *solías* tenerlo"). Esta generosidad, hoy, es impracticable.

**Los guiones.** Cuando uno llega a las tres cuartas partes del libro va comprendiendo que le vendieron liebre por gato. Que el título es ligeramente fiel al original —*Adventures in the Screentrade*— pero no al espíritu. Que entre anécdota y anécdota va entendiendo el cine —el *cine* y no sólo la parte industrial de Hollywood— como no lo había hecho antes. Pero la apoteosis llega al final. Goldman rescata un viejo cuento suyo (llamado "Da Vinci") y plantea cómo se puede hacer un guión a partir de él. Lo hace —tenemos el cuento y el guión en el libro— y, otra vez, cuando pensamos "esto es demasiado bueno para ser cierto", aparece otra yapa. Goldman se entrevista con un director artístico, un director de fotografía —Gordon Willis—, un compositor musical —David Grusin— y un director —George Roy Hill—, para discutir las posibilidades del guión. Las opiniones son absolutamente francas —las de Hill son demoledoras— e iluminan aspectos de un film como pocos libros de texto podrían hacerlo. De paso, el cuento es hermoso. Es la historia de un peluquero-artista que pierde su empleo porque tarda demasiado tiempo en cada corte. Quintín —otro fana del libro— me señala que en el cuento está lo que Goldman piensa de Hollywood hoy: el artista no tiene lugar. Como decía aquel gigante de la industria en la época dorada: "No la quiero buena, la quiero el martes". *Las aventuras...* es uno de esos raros libros que le cambian al lector la forma de ver el cine. Nada será igual para mí ahora. ■

Gustavo Noriega



**El cine de ciencia ficción. Una aproximación.**  
**Joan Bassa y Ramón Freixas,**  
 Ed. Paidós, Barcelona, 1993, 204 pp.

Es uno de esos libros que desde los anaqueles llaman al cinéfilo ávido de entrar por otro lado a un cine que le *interesa*. Desde tapa y contratapa se propone una aproximación y una reflexión. Pues bien, efectuada la compra y dispuesta la lectura, el desempeño de Bassa y Freixas pronto revela al incauto que tiene ante sus manos una frustración prolijamente editada. El dúo se considera esclarecido y cree

sentar cátedra a puras certezas, esforzándose no tanto en plantear cuestiones sobre el cine CF, sino en dejar constancia de su inteligencia, ironía y capacidad de elevarse sobre materia frecuentemente tan pueril. Gente progresa, descubre ideologías enmascaradas, discute temas, liquida film tras film con afirmaciones concluyentes, previa demolición de lo que pensaron —tan criticables ellos— quienes los precedieron. Freixas y Bassa pasan de un tema a otro en una escritura farragosa que los revela como alumnos aventajados del taller literario de don Ortega y Gasset; la irritación inicial del lector (acechado por una adjetivación poblada de “cojitranco”, “verbeneros”, “de ringo rango”, “puñeteros”, y otras exquisiteces ibéricas) cede al agobio ante una lógica de catálogo, enumerativa. Numerosas inexactitudes hacen pensar que más de un film citado no se vio, no se recuerda bien, o se entendió para el lado que resulta más conveniente. El tramo más coherente del libro sigue —explícitamente— paso a paso el ya clásico *El cine fantástico y sus mitologías* de Gérard Lénne. Con aquél uno podía pelearse a cada página, pero tenía la impresión de estar ante alguien perspicaz, que había pensado por su propia cuenta y riesgo. Aquí, los exploradores planetarios de la CF difícilmente encuentren indicios de vida inteligente. ■

E. A. R.



**Una passione latinoamericana. Le confessioni cinematografiche di un autor argentino.**  
**Fernando Solanas,** edición al cuidado de **Mario J. Cereghino y Amir Labaki,**  
 Pratiche Editrice, Parma, 1992, 108 pp.

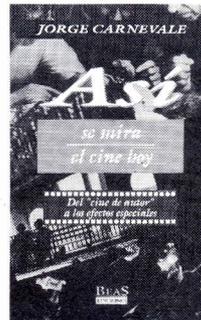
Verdadero ornitorrinco editorial, este libro sobre un cineasta argentino fue publicado en Italia por un connacional residente en San Pablo junto a un brasileño. De este modo insólito Solanas arriba al género que abonaran San Agustín o Jean-Jacques Rousseau. Sus *Confesiones*, sin embargo, eluden el tono íntimo, reflexivo, para

lanzarse como una verdadera proclama que convierte a su historia de vida en una novela homogénea, donde todo encuentra sentido y coherencia en un proyecto, un programa. Lo de *Confessione cinematografiche* acaso sea una broma: Solanas ha elegido, en este librito, reflejarse en otro espejo —el político—, que esmeradamente pulen sus dos redactores, estableciendo el texto a partir de entrevistas con el director. Sintomáticamente, ambos *se borran* dejando a Solanas en la posición que más le place: hablando solo. Un prolongado y previsible monólogo que abarca desde su temprana infancia hasta el atentado que sufrió en el 91, anunciando el vuelco a la carrera política.

Solanas narra, y su vida parece un capítulo de *Vidas ejemplares*, logrando una paradójica confesión declamatoria, que parece dictada por el más palabrero de sus personajes cinematográficos. Más afecto a los manifestos fundadores de nuevos géneros que simplemente a perderse en una obra, pasa revista a su producción cinematográfica

recordando la clave en que deben ser interpretadas (especialmente las tres últimas): como ensayos políticos ilustrados. Pero no deja pasar oportunidad para leer y sentenciar sobre la historia argentina y la actualidad. El público al que se dirige el libro es el italiano, atraído por la figura exótica de Solanas, del que se supone que poco o nada conoce sobre la Argentina, por lo cual las notas aclaratorias ilustran, por ejemplo, sobre quiénes fueron Perón, Gardel, Martín Fierro, o qué es un gaucho o un asado (¿no será demasiado *escolar*?). Algo menos irritativo que en su cine —acaso porque las letras no gritan y aquí no pretende ser gracioso— aunque con la grandilocuencia de un locutor de *Sucesos argentinos*, Solanas prepara afanosamente en sus 100 páginas, a lo largo de una historia lisa, sin fisuras, donde todo se justifica, sus inminentes discursos de bancada. ■

E. A. R.



**Así se mira el cine hoy.**  
**Jorge Carnevale,**  
 Beas Ediciones, Buenos Aires, 1993, 203 pp.

Es complicado, por momentos, estar de acuerdo con alguna de las opiniones de Carnevale, como cuando acepta la presunta separación del alma de Coppola atribuyéndole el lado bueno a *La conversación* o *Rumble Fish*, y el lado malo a *Drácula*. Se tienta uno y recuerda las sabias palabras del inglés Robin Wood: “Confía en la obra, no en el artista”.

Sin embargo, hay bastante que agradecerle a Carnevale en este libro de escritura reciente (una rareza, en época de refritos) y título imperativo, provocado seguramente por la colección de la editorial: “Así se hace...”.

1) El descarte de la crítica oficial, que desgrana desconocimiento y falta de pasión en más del noventa por ciento de lo que se escribe o habla (diarios, revistas, TV). Por el contrario, Carnevale apuesta a provocar al espectador moderno: “Saber mirar y ver lo que se agita allá enfrente, en el misterioso rectángulo —ese juego de luces y sombras capaz de lo sublime y lo terrible—, descifrar esa trama de signos que nos son tan familiares y desconocemos tanto, es la manera de convertirse en espectadores en estado de alerta. Protagonistas que no han perdido la ilusión pero se permiten la duda”.

2) La eliminación de la cháchara semiótica, estructuralista, etc., esa otra plaga moderna, tan perniciosa como la anterior pero, encima, presuntuosa. Se sabe: esta gente desdeña el cine, eliminan el placer estético de ver la película de corrido, toman notas durante la proyección y las acomodan al lenguaje intrincado que les sustenta el ego. Carnevale opta por la recuperación del asombro y hasta de la ingenuidad: “El espectador no tiene moral. Se enamora del bueno, del malo, del noble, de la perversa y del corrupto si son lo suficientemente atractivos. Quiere viajar, quiere creer que, por un rato, puede él también participar y hasta ser protagonista de historias sublimes, irrepetibles. ¿Qué es, ante todo? Un mirón, un voyeur que se asoma y se mete (y compromete) en historias ajenas”. Por supuesto, a Carnevale no se le escapa, y lo analiza, que el avance tecnológico (el video) y los códigos (la televisión, la publicidad) han cambiado y/o modificado esta situación.

Teniendo claro el tipo de espectador al que apunta —el común, que gusta del cine pero no necesariamente es un estudioso—, Carnevale juega una carta brava: dedicarle un capítulo entero a Hitchcock y a diez de sus películas, reflexionar sobre Scorsese, Coppola o Tarkovski (por citar algunos) es llamar la atención sobre directores y un tipo de cine que no es precisamente el que manipulan las grandes compañías para su pingües ganancias. No es poco. Lo otro, las opiniones, ya lo sabemos desde que nos lo dijo Jean Renoir: todos tenemos nuestras razones. ■

Roberto Pagés

# Como las estrellas.

Hay medicinas prepagas que  
se destacan entre las demás.



**MEDIPLAN**  
PROTECCION MEDICA PRIVADA

Av. Corrientes 2811 - Capital - Telefax: 961-1734/1735/8288 - Ag. Belgrano: C. de La Paz 2476 "A" Tel: 781-5882 - Ag. Caballito: Av. Rivadavia 5429 Tel: 99-5996 / 2136  
Ag. S. Martín: Calle 91 Nº 1912 San Martín Tel: 754-1297 - Ag. Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar Tel: 661-1477 - Rosario: Maipú 926 - Rosario - Santa Fe Tel: 246666

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Amantes bilingües:

La última carta que les mandé se perdió en el camino y no tiene mucho sentido repetirla, así que la resumo en 10 puntos.

- 1- Santiago justifica su desaparición argumentando el fin del cuatrimestre en la facultad.
- 2- Santiago hace un par de chistes jurásicos (por la película, no por los viejos).
- 3- Santiago halaga a Noriega (¡cuando no!).
- 4- Santiago defiende *La lección de piano*.
- 5- Santiago comienza una sutil campaña en favor de *El fugitivo*.
- 6- Santiago se coloca el casco vikingo y reparte garrotazos como si fueran caramelos.
- 7- Santiago se detiene prometiendo que más allá de peleas y desacuerdos le seguirá siendo fiel al amante (a la revista).
- 8- Santiago continúa con su campaña "vea *El fugitivo*, no puede ser peor que *Propuesta indecente*".
- 9- Santiago hace un chiste (el cómico de la familia, le dicen).
- 10- Santiago se retira no si antes promocionar al pasar *El fugitivo* ("Ud. sabe lo que un Ford significa") y amenazar con nuevas y extensas cartas.

Lo amenazado es deuda así que agregó una notita que pertenece al N° 17. Para el 18, más adelante.

*No sabía que el hijo de puta podía hacerme llorar con una nota sobre John Wayne.*

(Santiago García luego de leer "Feo, fuerte y formal". García había leído a Noriega por 16 números.)

Somos pocos y nos conocemos mucho, aun así, creo que la nota escrita por Noriega merece una mención aparte.

Gustavo comienza aclarando un punto inevitable, tan obvio como necesario cuando se habla de John Wayne. ¿Por qué será que tanta gente desprecia a Wayne? ¿Por qué la gente que ama el cine se olvida de alguien como él? Al igual que Tom Doniphon, parece que Wayne será olvidado aun cuando lo que él ayudó a construir durante décadas pase a la historia.

Noriega nos lleva luego como en un verdadero viaje de sueños, y una nota que comenzó como cualquiera se empieza a poblar de nombres queridos y películas inolvidables. Entonces recuerdo mi infancia "y su perfume de pájaro acariciado", mi infancia que estaba poblada de cine "de John Wayne", de Jerry y hasta de Hitchcock (Jerry Lewis aparecerá en estos días en otro film hermoso). Si en mi infancia hubo un hombre inconfundible, ese hombre era John Wayne.

En la nota hay un crecimiento emotivo y una magia muy especial, un compromiso con lo que se escribe que es admirable.

Finalmente cuando terminamos de leer agradecemos a Noriega por valorar algo que muchos desprecian y por haber comprendido realmente quién era y qué era John Wayne.

Nadie ocupará el tiempo que muchos ocupan para criticar a *El Amante* en hablar sobre esta nota. No importa, Gustavo, yo te presento mis respetos. Cae la noche y los héroes, donde quiera que estén, detienen su caballo, toman el ala de su sombrero e inclinándose un poco la cabeza te saludan. Te miran a los ojos, sonríen y se van cabalgando hacia el horizonte sus figuras recortadas en el paisaje. Al maestro con cariño,

**Su mejor alumno  
Santiago García**

### Revista *El Amante Cine*:

He tenido ocasión de adquirir seis números de *El Amante Cine* y me parece de lejos la revista más estimulante que se haya hecho en América Latina desde que *Hablemos de Cine* dejara de salir hace ya casi una década. Encuentro muy valioso el trabajo de conjunto y realmente sorprendente el entusiasmo cinéfilo así como el tono

irreverente y desenfadado. No ha sido esa cinefilia ni ese tono los que han caracterizado la tradición de la crítica rioplatense, y es por ello que veo con mucha satisfacción que otros vientos soplen en un medio que en el pasado fue tan poco propenso a ese modo de ver y sentir el cine.

Aquí en Lima estamos a punto de iniciar una nueva revista de cine que se llamará *La gran ilusión* y que lamentablemente no tendrá la periodicidad de *El Amante*.

No entro en detalle sobre todo lo que he leído en su revista, pero en general me parece un buen espacio de provocación para el acuerdo y el desacuerdo, lo que debe ser, creo, toda buena revista de cine. Sí me parece fuera de lugar la respuesta de Pagés a Bernades en el número 17. El agravio personal y la actitud matonesca no deberían permitirse en una revista de cine por más divergentes o encontradas que puedan ser las posiciones de sus miembros. Por lo demás, mis sinceras felicitaciones y mis deseos de la mayor permanencia posible en la brega.

Cordialmente,

**Isaac León Frías  
Lima, Perú**

### Amigos:

Excelente declaración en el primer párrafo del artículo "Mírala de nuevo, Sam" (N° 19, p. 27), donde Quintín confiesa que "no es ningún escándalo que alguien cambie de opinión sobre una película al verla por segunda vez".

Eso me hace albergar esperanzas de que modifique algunos puntajes: *Ojos negros* (4), *El joven Manos de Tijeras* (10), *Barton Fink* (6), *A la hora señalada* (7), *La prueba* (5), *El mundo según Wayne* (8), *Umberto D* (¡¡¡3!!!).

En fin... es joven. Démosle tiempo.

Nota: ¿Dislate o sarcasmo considerar a Bill Murray "el mejor comediante de esta época"? ¿Qué época? ¿Lunes 6 de septiembre de 1993 entre las 13:18 y las 13:19?, ¿o un minuto es demasiado?

**Cairo, el memorioso**

*N. de la R.: Cairo tiene razón. Quintín revió todas las películas citadas. Sus nuevas calificaciones son: Ojos negros (3), El joven Manos de Tijeras (11), Barton Fink (5), A la hora señalada (6), La prueba (4), El mundo según Wayne (9), Umberto D (¡¡¡2!!!). En cuanto a Bill Murray, es el mejor comediante del 2 de febrero de 1991 pero según lo visto en Hechizo del tiempo, ese día dura para siempre.*

### Señores de *El Amante Cine*:

1) La crítica: por favor, no vuelvan a hacer un número como el 18. Da la sensación de que han querido abarcar tanto, que de esa forma, terminaron hablando de poco y nada. Los artículos críticos que se suceden desde la página 4 a la 17 se quedan en análisis demasiado superficiales. Sería preferible que en lugar de querer comentar tantos estrenos —algunos de ellos, verdaderamente secundarios— se utilice ese espacio para hacer análisis más detallados de films que valen la pena (o en todo caso darle mayor espacio al cine argentino, aunque los estrenos sean malos). Creo que se debería volver a la forma de los primeros números: seleccionar y hacer más análisis, inclusive, oponiendo criterios (como en aquel número de *Barton Fink* y *Cabo de Miedo*).

2) El milagro: he coincidido en algo con Pagés: Phillip Noyce hizo una más que destacable película en Australia (*Terror a bordo*).

3) La duda: ¿en serio a Quintín le parece que están tan cerca *La rosa púrpura de El Cairo* y *El caso María Soledad*? (digo, porque le puso un 4 a la primera y un 3 a la segunda; uno, poco dadivoso, el otro en

exceso).

4) ¿No les parece demasiado largo el reportaje a Agresti?

5) ¿No les parece que es un abuso leer por todos lados reportajes a Agresti cuando viene a la Argentina, y mientras tanto se ha estrenado una sola película? ¿Serán males del periodismo o males de los distribuidores?

6) La denuncia: que nadie se atreva a comprar, alquilar, pedir prestado, robar o cualquier otro etcétera, el video *Algo mejor*, de Fabiana Cantilo, que es presentado en la caja como la parte visual de los temas de su último disco. La realidad es que es una truchada. No hay títulos de presentación ni de cierre, ni nombre de editora, ni de director ni nada. Se trata apenas de un recital en vivo (quién sabe en dónde), filmado con una sola cámara (en mano) casera con el sonido tomado del micrófono incorporado a la cámara. O sea, una verdadera estafa.

7) El pedido de informes: para La Ferla (o cualquier otro de la redacción que pueda tener idea): necesitaría si fuera posible saber bibliografía (libros, artículos de revistas, párrafos, líneas, palabras, lo que sea) sobre videoclips. Si tienen conocimiento de algo, les agradecería que me contestaran, ya sea directamente o en la revista. Y si fuera posible, si existe algo, la forma de conseguirlo. Desde ya muchas gracias.

8) Hasta el próximo mes.

**José Luis Visconti**  
La Plata

*N. de la R.: En cuanto vuelva La Ferla de su estadía en Villa Pixel va respuesta.*



#### Amigos:

Un pequeño gazapo (que según el sabio Don Domingo Buonocuore en su *Diccionario de bibliotecología*, Ed. Rymar, 1976, es "yerro que por inadvertencia deja escapar el que escribe o el que habla"). Gustavo Noriega en su muy informativo artículo "El ojo que mira" (Nº 19, p. 38) da a Rosalind Rose como autor de *Doce hombres en pugna*, cuando el nombre correcto es Reginald.

Rose fue también autor de la notable serie *Los defensores*, con E. G. Marshall.

Cordiales saludos.

**Mara Ordaz**  
Capital

*N. de la R.: ¡Lo agarramos! El artículo de Noriega no se llama "El ojo que mira" sino "El ojo del que mira" y el gazapo no fue tal sino que fue puesto adrede para ver si Ordaz estaba atento. Cordiales saludos.*

## 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*

# LUCES BRILLANTES

En un mundo sin circuitos electrónicos, en un mundo sin electricidad, el video no será capaz de funcionar como un medio para transferir información; el video que existe ahora ya no será traducible.

La hermosura del cine reside, en cambio, en esto: que son reales historias de la luz que brilló sobre nosotros. No sólo fueron creados para representar nuestros sueños en los tiempos tormentosos, sino que fueron creados para tener el potencial de vivir después de nosotros y quizá lo hagan.

Después de que las cintas hayan sido borradas, después de que la tecnología para recuperarlas se haya perdido, alguien, muy lejos de ahora, puede posiblemente encontrar un pedazo de película y alzarla a la luz para convertirla entonces en luces brillantes.



GRANDES DIRECTORES  
FILMS DE TODOS LOS TIEMPOS  
BANDAS DE SONIDO EN COMPACT DISC  
LIBROS - POSTERS  
COLECCIONES DE OPERA Y BALLE

AV. LAS HERAS 4067

TEL.: 804 - 0990

FRENTE AL BOTANICO

# Siete películas para siete días

por Julian Cooper

Entre el 26 de agosto y el 1º de septiembre se presentó la Semana del Cine Británico. Tal como lo hicimos el año pasado, reproducimos aquí la crónica del evento que hiciera nuestro colaborador angloparlante en el diario de habla inglesa de Buenos Aires. Cheers.

• Una vez más, el sol completó su recorrido habitual por los signos del Zodíaco y, una vez más, el British Council presentó la Semana del Cine Británico. En esta ocasión, la muestra tuvo lugar en el nuevo Cineplex Lavalle, una de las pocas salas (junto con el Trocadero) donde, a cambio de la propina, el acomodador entrega un programa con información sobre la película. Una costumbre que deberían imitar los demás cines.

• ¿Cuál fue el resultado esta vez? En mi opinión, de siete participantes hubo tres ganadores y medio, y —como decían en la ceremonia de los Oscars— *the winners are: Como caídos del cielo (Raining Stones)*, de Ken Loach; *La vida es formidable (Life Is Sweet)*, de Mike Leigh, y *Los amigos de Peter (Peter's Friends)*, de Kenneth Branagh. El premio consuelo le corresponde a *Orlando*, de Sally Potter, basada en la novela de Virginia Woolf. Esta película es agradable de ver aunque impresiona más por su elegancia que por su sustancia. Ninguno de los tres films restantes merecía participar en el festival, y el British Council, que ha recibido un trato favorable por parte de la prensa local durante los últimos dos años a pesar de haber patrocinado unas cuantas banalidades, debería ser más cuidadoso al elegir lo que auspicia. Después de todo, se supone que el contribuyente británico está pagando para acrecentar el prestigio de Gran Bretaña y es muy poco probable que ello se logre con películas como *El color de los recuerdos (The Long Day Closes)*, de Terence Davies; *Demonio del polvo (Dust Devil)*, de Richard Stanley, o *Igual que una mujer (Just Like a Woman)*, de Christopher Monger.

Sin embargo, los tres ganadores son verdaderos ganadores y merecen todos los elogios que seguramente recibirán cuando se estrenen. Empezando por el primero de la lista, *Peter's Friends* es uno de los mejores films británicos. Olvidémonos de la pretenciosa *Enrique V*, a la que, en un acto de chauvinismo, la British Film Academy le otorgó el premio máximo y que no se puede comparar con la imaginativa versión de Laurence Olivier. Si en ese film anterior Branagh estaba aprendiendo, ahora ya aprendió.

• Primer ganador. *Peter's Friends* cuenta lo que ocurre cuando Peter (Stephen Fry), un lord nostálgico, invita a un grupo de amigos, con los que diez años atrás había participado en un show musical al estilo de los Footlights de Cambridge, a pasar un fin de semana en su casa de campo. Un guión notable, un ritmo vertiginoso, buenas actuaciones, diálogos mordaces, personajes que, además de ser “tipos”, son creíbles, alegría y humor convierten a esta comedia agrídulce en un... ¿un qué? Las oraciones como ésta parecen

destinadas a terminar con “un hito de la cinematografía británica”. ¿Qué otra expresión podríamos usar para un film que es por lo menos tan bueno como *Reencuentro*, de Lawrence Kasdan, y que (si bien tendría que verlo de nuevo para estar totalmente seguro) se acerca a las cimas alcanzadas por *La regla del juego*, la inmortal obra de Jean Renoir? No se me ocurre ninguna otra comedia británica que me haya gustado más, y ello incluye a toda la producción de los Ealing Studios en los tiempos en que Alec Guinness era el rey de la comedia británica.

• Segundo ganador. En *Raining Stones* Ken Loach demuestra hallarse en excelente forma. La acción transcurre en un barrio obrero católico de Liverpool. Una pareja se encuentra en graves problemas por haber gastado demasiado dinero en el vestido de Primera Comunión de su hijita. El argumento no está muy lejos de *Ladrón de bicicletas*: el robo de la bicicleta es reemplazado por el robo de un camión, y las actuaciones, que alternan con toques de humor negro, logran transmitir la angustia de vivir en un mundo cruel y hundido en la depresión económica. Las interpretaciones de Bruce Jones y Julie Brown —entre otros— son tan buenas que no parecen estar actuando. Jim Allen, famoso durante años por sus aportes a la televisión británica, hizo maravillas con el guión.

• Tercer ganador. *Life Is Sweet* es otro acierto de Mike Leigh e incluso supera a la deliciosa *Abril encantado*, del mismo director.

Según el frío análisis de una encuesta de mercado, los personajes pertenecen a la clase obrera, como los del film de Loach; sin embargo, su visión de la vida es decididamente más optimista. Wendy y Andy viven con dos hijas gemelas de veinte años y, como dice Wendy refiriéndose a la rebelde, “menos mal que no son idénticas”.

La familia vive en el Norte de Londres, no muy lejos de White Hart Lane, el barrio del Tottenham Hotspur. Andy es hincha del Spurs, no quiere saber nada del Arsenal y recuerda los buenos tiempos en que Jimmy Greaves pescaba goles o la tragedia de John White (otro jugador del equipo de Danny Blanchflower), que fue fulminado por un rayo en una cancha de golf. Wendy, la vivaz esposa de Andy, tiene la costumbre de terminar sus frases con una risita: “menos mal que no son idénticas, ja, ja”.

Mike Leigh posee —entre otras virtudes— una habilidad extraordinaria para lograr que sus actores trabajen con total desenvoltura. Y crear ese clima de distensión en el set, con todas las presiones a las que está sometido el director (el

vencimiento de los plazos y los gastos extra que ello implica, el espectro del desastre que acecha a toda producción, la amenaza final de que el film tenga que ser rescatado por la Completion Bond Company), es una verdadera hazaña. Mike Leigh es capaz de ahuyentar todos esos fantasmas y de concentrarse en la diversión. Sus personajes están ligeramente caricaturizados, lo cual es necesario para que parezcan personas normales en la pantalla, pero la base de la caricatura es verdadera. El director respeta la idiosincrasia de los individuos y, al mismo tiempo, nos permite reírnos de sus rasgos grotescos. Lograr esa aparente naturalidad es muchísimo más difícil de lo que parece. Si fuera sencillo, habría más films como éste. Y esa aparente naturalidad ubica a *Life Is Sweet* en las antípodas de *Orlando*.

• El ganador del premio consuelo me resultó menos profundo de lo que parecen sugerir sus imágenes. En primer lugar vemos a Orlando (Tilda Swinton) vestido como un galán isabelino calzado de una miniatura de Nicholas Hillyard, y mientras la cámara se mueve en una dirección, el joven —que estaba sentado bajo un árbol— se incorpora y camina en dirección opuesta. Un extraño movimiento de cámara que nos prepara para un extraño viaje en el tiempo. Libre de las limitaciones naturales del nacimiento y la muerte, Orlando viaja en el tiempo, sufre un cambio de sexo y, finalmente, vestida de cuero, con antiparras y montada en una motocicleta con sidecar, llega al siglo veinte para acudir a su cita con la humanidad común. Hasta ese momento y desde su primera aparición como una especie de conde de Essex favorito de la anciana reina Isabel (Quentin Crisp), Orlando, al igual que Virginia Woolf, se ha movido indudablemente en círculos de lo más distinguidos.

*Orlando* está maravillosamente filmada y muchos verán en ella todo género de sutilezas. Por cierto, disfruté de las suntuosas imágenes, ya que Sally Potter es tan experta en los grandes despliegues de producción como lo fue Buster Keaton en *El maquinista de la General*. Pero si en este film todas las divisiones de caballería galopaban en una dirección mientras Buster y su locomotora corrían en sentido contrario, en el caso de Potter es Orlando quien sigue un camino y son los eslavos profusamente cubiertos de pieles o los árabes embozados en sus mantos los que se van por el otro. En cuanto al final, el logro de la felicidad por parte de Orlando es, a mi juicio, algo que meramente *se afirma*. Pese a lo que proclama, Orlando es una criatura demasiado abstracta de la imaginación de Virginia Woolf como para ser capaz de algo tan mundano como la felicidad.

• Y ahora, que entren —o se retiren— los perdedores. Primer perdedor. *The Long Day Closes*, de Terence Davies, es un relato emotivo y evidentemente autobiográfico sobre la infancia en un barrio obrero católico de... Liverpool. Un director puede tener dificultades para expresarse con la cámara así como uno puede tener dificultades para expresarse con las palabras. Davies sin duda sabe lo que está pensando Bud, un niño de once años, cuando mantiene su imagen en un interminable primer plano. Pero no lo dice. No es agradable ser duro con una película a todas luces tan sincera. Pero el destino de *The Long Day Closes* en el duro mundo de la distribución cinematográfica es exactamente tan cruel como la vida en un suburbio de Liverpool durante la posguerra. Luego, ¿cómo podría yo recomendarles que la vean?

• Segundo perdedor. *Dust Devil*, de Richard Stanley, se lleva el premio a la Película Más Desagradable de la Semana. Superficial como un comercial de desodorante, el film parece

una prolijita propaganda del satanismo. El demonio del polvo es un hombre blanco de aspecto torvo, condenado por el hechizo de un médico brujo al descuartizamiento ritual de mujeres blancas en la remota y polvorienta Namibia. Es probable que otro hechizo igualmente fatal condene a esta película al olvido inmediato, sin esperanzas de renacimiento bajo una forma más feliz. En todo caso, eso es lo que tendría que suceder, si existe alguna justicia en este mundo.

• Tercer perdedor. *Just Like a Woman*, de Christopher Monger, cuenta la historia de Gerald, un tipo atractivo que habla con acento americano, tiene un buen trabajo en el mundo financiero de la city londinense y acostumbra vestirse con ropas de mujer por las noches y durante los fines de semana. El guión y la dirección revelan una simpatía burda por las personas inclinadas al travestismo y ningún tipo de comprensión por el resto de los seres humanos. El jefe de Gerald no es afecto al travestismo, pero es la imitación grotesca de un hombre de negocios. *Uno de cada 20 hombres siente el deseo de vestirse de mujer*, nos informan didácticamente los títulos finales de la película. Un típico enfoque de la prensa amarilla. Sería conveniente aconsejar al público —travestis incluidos— que se abstengan de ver este film. Aunque los fanáticos de las malas películas *camp* pueden encontrar cierto placer histérico en *Just Like a Woman*. ■

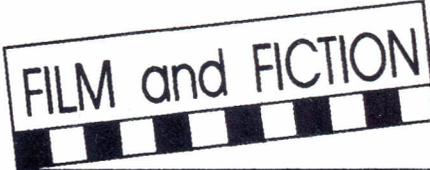
**Agradecemos al *Buenos Aires Herald* por permitir la traducción de este artículo, publicado el 10 de septiembre de 1993.**

**Traducción: Gabriela Ventureira.**



# EL LAB

TALLER DE IDIOMAS



**CURSO DE INGLES  
PARA LOS AMANTES  
DEL CINE**

- Análisis y discusión de textos y su adaptación al cine.
- Proyección de films sin subtítulos.
- Conversación, lectura, entrenamiento auditivo.

Informes e Inscripción:

**EL LAB - Taller de Idiomas**  
Junín 684 8º A - Tel.: 952-8384 de 12 a 19 hs.



**L** eí... en una revista italiana, *Ciak*, algo que deja nuestra frivolidad a la altura de un poroto. Mucha gente abomina de nuestro sistema de calificar las películas con una nota del uno al diez. Bien, en *Ciak* no les ponen notas a las películas; se las ponen a todos los que participaron. Como esto es difícil de imaginar transcribo un ejemplo: de *Light Sleeper* (*Traficantes*, que en italiano lleva el sonoro título de *Lo spacciatore*) dicen los itálicos puntuadores: "Dirigida por Paul Schrader (8). Con Willem Dafoe (8), Susan Sarandon (8), Dana Delany (7), David Clennon (7), Mary Beth Hurt (7). Guión: Paul Schrader (7). Fotografía: Ed Lachman (8). Dirección artística: Richard Hourmung (7). Música: Michael Been (7). Montaje: Kristina Boden (7)". No hay notas para el gaffer y el best boy. ■

G. N.

**V** i... en el Club de Cine, el venerable antro de Sarmiento al 1200, *Homicida* (*Homicidal*, 1961), de don William Castle. Un año posterior a *Psicosis*, *Homicida* es algo así como una paráfrasis burlona, delirante y berreta (una auténtica *Psicosis* de los pobres, siglos antes de De Palma) que empieza con una rubia gélida (Jean Arliss, merecedora de un Oscar honorario a la Nulidad Actoral) pidiendo habitación (con baño privado, subraya) en un hotelito de cuarta. Todo es de cuarta en esta *bad movie* de primera. Hay una ducha, por supuesto, pero el primer acuchillamiento no ocurrirá ahí sino en un juzgado, mientras la esposa del juez ejecuta al órgano, en rulos y batón, una marcha nupcial bajito —"para no despertar a los vecinos"—. Hay otro acuchillamiento escaleras abajo, en la mansión familiar. Hay una familia con un árbol genealógico complicadísimo, imposible de reconstruir. Hay un misterioso pasado familiar en Dinamarca (¿por qué Dinamarca, si los personajes tienen todos nombres alemanes?) y un psiquiatra que en la última escena supuestamente aclara todo el embrollo parental, pero que en realidad lo enreda hasta la enésima potencia. Y hay, sobre todo, una pieza de colección para el Museo de lo Insólito Cinematográfico. La heroína se acerca, en medio de la noche, a la casa maldita; en off se oyen los latidos de su corazón. Entonces sobreviene Lo Asombroso (Godard: escucháte ésta): se sobreimprime el dibujito de un cronómetro, con la agujita corriendo inexorablemente, y se oye la voz del autor que advierte a los espectadores, "todavía están a tiempo de abandonar la sala, ¿corre su corazón tan rápido como el de la chica?, felicito a los valientes que se quedaron...". ¿Oyeron hablar de la escritura en primera persona? Pero todavía hay más: vuelve La Voz en la escena final, "no cuenten a sus amigos cómo termina esta película porque los matarán, y si no los matan ellos... los mato yo". La clase B le mata el punto a la *Nouvelle*

*Vague*. Jamás contaré el final de esta película. Castle me mató. ■

H. B.

**L** eí... en el número de junio de la revista inglesa *Sight and Sound* una entrevista a Joe Dante en la que el papá de los *Gremlins* (que acaba de estrenar *Matinée*, su nuevo film) se despacha a gusto sobre la importancia de los efectos especiales en el cine actual y sobre el *gore*, entre otras cuestiones vinculadas con el género de terror —del que, como es sabido, es un verdadero *fan*, o, para ser más precisos, un *freak*—. "La eficacia de los efectos especiales fue sin duda una de las razones del éxito de *Aullidos*, pero no es por ello que la película es buena. Creo que a partir de allí la idea de 'espectáculo' se convirtió en la *razón de ser* de los films del género. Lo que se demostró —sigue Dante— es que los efectos por sí solos no bastan. Los FX pronto palidecen, y si no hay algo más que eso, una película no tiene interés." Tras confesar que no es un "fana" del *gore*, quien fuera discípulo de Corman señala que "lo que de veras asusta al público es algo mucho más básico e interno que ojos saltando de sus órbitas". En tren de profetizar posibles desarrollos del género en un futuro más o menos inmediato, Dante arriesga un regreso a Poe. Pero, claro, ¿se puede hacer algo mejor que los Poe de Corman? El discípulo sospecha que no. ■

H. B.

**V** i... en el Club de Cine, el sótano cinéfilo de Sarmiento al 1200, dos de los cortos iniciales de Wim Wenders, algo así como sus primeros palotes. Un amigo me había advertido: "Mirá que hay uno que dura 20 minutos, y es tan plomo que me fui antes del final". Festejé el chiste. No sé a cuál de los dos cortos se refería, porque *Same Player Shoots Again*, de 1967, dura entre 5 y 10 minutos, y *Silver City Revisited*, de 1968, dura media hora. Lo que es seguro es que no se trataba de un chiste. *Same Player Shoots Again* consta de 4 planos. El tercero es un larguísimo plano-secuencia (lo de larguísimo puede parecer una barrabasada teniendo en cuenta que estamos hablando de un corto de 5 minutos, pero les puedo jurar que parecen siglos), un kilométrico travelling de seguimiento de un señor de sobretodo —en cuadro del codo para abajo— que carga una "metra" y que corre exánime, siempre a punto de caerse, como quien se va desangrando. Todo mudo, con repentinos ataques musicales. *Silver City Revisited* consiste en una serie de largos planos generales fijos de calles, esquinas, semáforos, estaciones de tren, edificios. Todo así, durante media hora. Wim sin fin: crisis. Mi culo se revolvía inquieto en el asiento desde más o menos el minuto 2 de proyección. "Quedáte quieto y despertáme cuando llegemos a *Alicia en las ciudades* y *En el transcurso del*

*tiempo*", le ordené, recordándole quién llevaba los pantalones allí, y apunté su Ojo único hacia la pantalla. Olvidé que ese ojo era ciego. ■

H. B.

**V** i... por Space *La Mary*, última película de Daniel Tinayre con Su Giménez y Carlitos campeón. Mejor dicho, revisé después de mucho tiempo una buena película que escarba en personajes que viven cerca del riachuelo sin caer en la conmisericordia habitual del cine argentino. En *La Mary*, se conjugan el estilo perfeccionista de Tinayre con la cámara y el estupendo guión realista de Martínez Suárez y Giustozzi. Susy G., excepcional en la interpretación de su vida, metida en su papel de bruja sin quererlo, acompañada por un casting notable y hasta por el ex campeón, doblado por Luis Medina Castro. Sin embargo, en la copia faltan los minutos —varios y muy hablados en su época— donde los protagonistas nos informaban sobre la alta temperatura erótica que vivían desde la ficción y desde la realidad por aquel momento. ¿Adónde fueron a parar? ■

G. J. C.

**V** i... la caja de un video recién estrenado: *Carnosaur Park* (¿les suena?). Trata, según el texto impreso, de un científico que manipulando material genético crea unos Tiranosauros Rex que escapan a su control y... ¿les suena? Ahora bien, no contentos con editar una película que afana todo a *Jurassic Park*, los editores del video (Target) meten un poco de imaginación en la truchada. En el elenco aparece Diane Ladd y, entre paréntesis, como su antecedente más relevante, figura *Jurassic Park*. De más está decir que Diane Ladd no aparece en un solo fotograma de la película de Spielberg. Pero lo divertido es que Diane es la madre de Laura Dern, que sí es protagonista de *Jurassic Park*. Considerando todo esto de la manipulación genética, es relevante decir entonces que la mitad de la dotación genética de Diane Ladd participó en esa película (donde también actúan la mitad de los genes de Bruce Dern). Sugerencias: que en el video de *Casablanca* al lado del nombre de Ingrid Bergman se ponga "(*Corazón salvaje*)". La película no me animé a verla. ■

G. N.

**V** i... y escuché casi en la trasnoche de un sábado una serie de videos sobre Jimi Hendrix. En pantalla gigante y video ampliado reviví las jornadas de Woodstock y Monterey Pop y varias performances más del mejor guitarrista de todos los tiempos. Más allá de Hendrix y la vuelta de los rituales de los sixties, ahora en un cine, encerrado y a oscuras, pero donde se respetó hasta la mercadería de la época, lo más destacable fue oír sin ningún problema. ¿Cómo es esto?

En la mayoría de los cines de la Capital el espectador debe intuir los diálogos, imaginarse la banda de sonido y desmelenarse ante la carencia de dolbys que reemplacen sistemas apollillados. Ni hablar de las proyecciones, con algunos micrófonos en la cabeza de los actores, subtítulos inadecuados y momentos de fuera de foco y fuera de cuadro. *Tributo a Jimi Hendrix* se proyectó en el Maxi y el sonido de la bestia negra se expandió palpable, cercano, envolvente y bordeando el misticismo por la fiereza de la Fender y por las virtudes de una de las pocas salas donde todavía se puede ver y escuchar una película, un video o cualquier otra cosa. ■

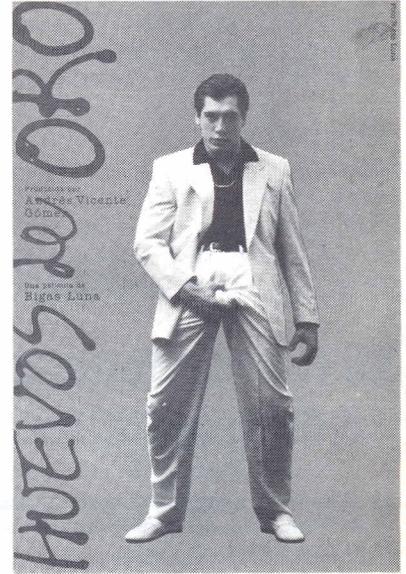
G. J. C.

**V**i... en el Club de Cine *Chambre 666*, un trabajo de Wenders de 1982 a propósito de algunos personajes presentes en el Festival de Cannes de aquel año. Fui con bastantes temores por el recuerdo de *Same Player Shoots Again* y *Silver City*, dos cortos de Wenders, invisibles por su pedantería experimental. Sin embargo, me llevé una sorpresa. En cuarenta y cinco minutos, Wenders clava la cámara en una habitación y deja que los otros respondan sobre el futuro del cine. Por ahí desfilan Godard, Paul Morrissey, Spielberg, Robert Frank, Noel Simsolo, Susan Seidelman, Antonioni, la voz en el grabador del turco Yilmaz Guney, Herzog y Fassbinder un rato antes de

la muerte. Un par de cuestiones a destacar. Frente a la elección de Wenders (estatismo de la cámara, un televisor funcionando sin sonido, el grabador, una mesa, una silla y un teléfono fuera de cuadro como ascéticos objetos), los mismos entrevistados estructuran a su antojo la puesta en escena. Antonioni camina todo el tiempo y toma agua, Herzog apaga el televisor y se saca las medias y los zapatos, Simsolo y Frank dicen dos palabras y se van y Godard tiene ganas de ver el partido de tenis. Entre muchas palabras, confrontan el optimismo de Antonioni, el discurso de Spielberg hablando de plata y la posición de oráculo de Godard. Un apunte interesante resulta la aparición de Fassbinder, ya que Wenders lo abandona por unos segundos, filma por única vez un exterior y un árbol viejo y luego vuelve para captar la brevísima intervención oral. Como era de esperar, la máxima boutade pertenece a Godard, expresando que *El acorazado Potemkin* es una publicidad de noventa minutos. Para pensarlo. ■

G. J. C.

**V**i... este afiche de la última película del inefable Bigas Luna. La película se llama *Huevos de oro* y el afiche, eh..., bueno es éste:



G. N.

**L**eímos... el último número de *El Amante* y nos encontramos con dos notas que no llevaban firma en la sección video. La referida a la película *Traficantes* de Paul Schrader es de Roberto Pagés y la de *Día de fiesta* de Jacques Tati pertenece a David Oubiña. Pedimos perdón a los autores y a los lectores.

Los directores

## Visitas

**E**ntre la gente que aparece por la redacción de *El Amante*, figuró en los últimos meses el mendocino Tito de la Vega, que trajo el cassette que contenía la versión en video de *Asunción*, mediometrage rodado en 16 mm. Si su intención era sorprendernos, lo consiguió ampliamente. La película es una especie de road movie que transcurre en una zona desértica del Norte de Mendoza y evoca explícitamente el ambiente de los films de Glauber Rocha. Pero lo verdaderamente original de la Vega es su visión insólita de la relación entre la cultura local, las tradiciones religiosas y la tecnología contemporánea. El choque entre estos elementos heterogéneos está marcado por la presencia de investigadores científicos que buscan un diskette que contiene la clave para devolverle la fertilidad a la tierra mientras la sangre humana riega esa misma tierra. Y también por la inspirada invención de un juego de metegol en el que los jugadores de un equipo son imágenes de la Virgen y los del otro reproducciones de Ceferino Namuncurá.



Las imágenes y los sonidos tienen un aire latinoamericano que los distingue de lo que se suele filmar en la Argentina. No se trata, tampoco, del folklorismo paródico de *El mariachi* ni del distanciamiento antropológico de Prelorán. La película transcribe una alucinación, pero esa alucinación es la realidad de un continente al que la modernidad golpeó con toda su violencia, pero que ha logrado asimilarla a su manera. El cine de de la Vega (que nos dijo que *La Frontera* del chileno Larraín era, a su juicio, una película argentina más) es, justamente, otra cara posible del cine argentino. Una cara que mira hacia otro lado en un momento en el que la producción nacional parece condenada a repetir, una y otra vez, la misma película. De la Vega viene de trabajar para la televisión colombiana. Acaso el misterio de *Asunción* se relacione con otro: el de cinco goles imposibles de explicar desde los parámetros de un pensamiento que combina la soberbia con la mediocridad. ■

Q.

**Asunción. Travesía en el bosque latente. Idea y dirección:** Tito de la Vega. **Fotografía y cámaras:** Marcos López y Tito de la Vega. **Música:** Osvaldo Ponce, Juan Zorn, Los pepitas de oro, Los salvajes unitarios. **Realización de arte:** Marisa Polenta, María Carrillo, Kuki Palomo, Ricardo Costa. **Mezcla de sonido:** Chago de la Cruz. **Producción:** Pancho Gabrielli, Román Maldonado, Eugenio Bragagnolo, Daniel Monayer. ■

## La familia unida o el fin de la aventura

**La reina y su zángano (*L'ape regina / una storia moderna*), 1963, dirigida por Marco Ferreri, con Ugo Tognazzi y Marina Vlady.**

En esta temprana obra de 1963, Marco Ferreri ya mostraba —lo venía haciendo desde su primer film, en realidad— su mirada feroz sobre un mundo más feroz aun pero disimulado bajo las convenciones morales de la sociedad patriarcal —suele decirse con ligereza— donde, paradójicamente, los hombres mueren como moscas y las mujeres sobreviven hasta edades casi obscenas.

“Venga que le muestro a nuestros muertos”, dice una viejecita, y le muestra a Tognazzi las fotos de todos los hombres de la familia que fueron desapareciendo con los años: “Fulano murió contento —agrega—, parecía un diplomático, sonreía a todos”. Esta frase en su contexto delata una macabra comicidad: el humor desopilante de Ferreri siempre está oculto porque no se “anuncia” lo cómico sino que surge de los gestos y las palabras cotidianas. Ese paseo por la galería fotográfica y otro, más tarde, en la bóveda familiar (donde la vida diaria continúa como dentro de la casa familiar) prenuncia el final del desorientado Alfonsino que Tognazzi compone con sabiduría: un tono monocorde que delata la impotencia frente a la trampa armada desde hace siglos: el casamiento —fue un mujeriego hasta los cuarenta—, los códigos morales, el cura como delegado del Vaticano que domina la casa, su papel de reproductor de la especie.

La tragedia asoma en la cotidianidad cuando él mismo y su entorno se convencen de lo saludable de esa vida programada, por lo tanto sin aventura. “Tuviste suerte —le dice su mejor amigo y compañero de correrías—, encontraste una mujer virgen, es una furia en la cama y es vecina del Vaticano.”

Esa suerte la desmienten los hechos. Regina, la reina-mujer de Alfonsino, no se deja tocar hasta el casamiento, se transforma en insaciable sexual luego, y abandona cuando llega el embarazo. Alfonsino pasa del deseo reprimido —que toma como un valor de

la mujer— al cansancio del trajín sudoroso en la cama, y de allí, en un viaje de ida, a la abstinencia. Es el destino del zángano en el mundo donde reina (Regina) el espíritu de la colmena.

Antes, cuando Alfonsino le pide al cura que interceda frente a Regina para que modere su voracidad sexual, éste le dirá una de las frases más terribles, en su simplicidad, que se hayan escuchado en el cine sobre el matrimonio y la familia. “Con un hijo resolverán muchas cosas. Dejarán de ser dos para ser tres personas. Esposa-amante, esposa-madre, esposa-hermana”. Y más adelante, el cura repite: “El tiempo todo lo arregla, esposa-amante, esposa-madre, esposa-hermana. ¿Entendés?”. No. Alfonsino no entiende pero igual sigue adelante, hacia su destino trágico.

El espectador atento e interesado, sin embargo, puede entender. Ferreri dice —nos dice— que esos tres mojonos anunciados y defendidos por el cura como pilares sociales significan la vitalidad y el crecimiento (esposa-amante), la abstinencia y el guardarse (esposa-madre), que lleva al hombre a ser hijo (quiere dormir con la mujer pero no puede: no lo dejan), y finalmente el compartir diario (casa, mesa, comida) pero como hermanos (esposa-hermana). El fin de la aventura. La muerte.

Se dirá que la revolución sexual y los cambios de hábitos morales han modificado la cosa. Será el momento de la sonrisa del crítico, de este crítico: las máscaras de las tragedias griegas revelaban; las de hoy, occultan.

El humor de Ferreri florece en las réplicas apuntadas y en las actitudes de los personajes secundarios, que requieren una mirada obsesiva del espectador. Como siempre, los diálogos y las acciones se superponen: ver las viejitas, el sacristán y, sobre todo, el idiota de la familia, único sobreviviente varón justamente por la rebelión autorizada por su instinto y porque no sirve para nada: desopilante la secuencia de la playa. La poesía asoma, potente e inesperada como corresponde, en los planos largos sobre Marina Vlady —la cara de hembra satisfecha en la cama, la espalda desnuda y mórbida y virginal pero también intocable—, el vacío nocturno y deambulante, como un gato capón, de Alfonsino, los cantos y coros que irrumpen en la banda de sonido inopinadamente, el maravilloso plano final de Tognazzi, largo y definitivo pasaje a un mundo sin tiempo y sin espacio, hacia su propia fotografía.

Un gran film de Ferreri, como siempre; poco valorado y menos visto, como siempre. ■

R. P.

**Arma letal (*Ricochet*), 1991, dirigida por Russell Mulcahy, con John Lithgow y Denzel Washington.**

Después de una de las peores películas de todos los tiempos, *Highlander 2*, Russell Mulcahy dirigió *Arma letal*. Esta es mejor que la otra por la sola razón de que repetirla hubiera violado las leyes de la probabilidad. Ahora se trata de una especie de policial de psicópata que recicla otras películas. Desde la elección del psicópata (infaltable John Lithgow), pasando por la idea del policía obligado a drogarse de *Contacto en Francia II*, hasta las citas de *Alma negra* que culminan en una ridícula reconstrucción del final, todo está sacado de otra parte. El enfrentamiento entre el loco Lithgow y el héroe reaganiano Denzel Washington repite el tono y el aire de caricatura del duelo entre

Batman y El Guasón. Hasta aparece un negro diciéndole a otro: “Haz lo correcto”. Pero no se trata de los homenajes de De Palma o de la combinatoria de Landis (independientemente del juicio sobre su calidad, son propuestas de cine) sino de un robo. *Arma letal* saquea descaradamente la historia del cine para ocultar la falta de ideas y mostrar, en cambio, que a Mulcahy no le importa nada y que desprecia lo que hace. Un caso patológico de *cinéfilia perversa*. ■

**Nada que perder (*Death in Brunswick*), 1990, dirigida por John Ruane, con Sam Neill, Zoe Carides y Nico Lathorius.**

Una rareza por donde se la mire. Una mezcla de *After Hours* australiano, temática edípica

y romance ingenuo. Semejante cambalache se sitúa en un pueblito con personajes insólitos: una joven que no tiene 20 años, una patota que dirige un boliche bailable, una pareja disparatada donde los pantalones los lleva la mujer, un turco de nombre Mustafá (por supuesto), un grupo de turcos y una madre hipercastradora y su hijo cocinero. Sí, el centro del relato es el cocinero y lavaplatos Sam Neill antes del parque de diversiones de Spielberg, volviendo a su país natal y poniendo cara de no entender qué pasa. *Nada que perder* es una película atrevida, casi experimental por su desparpajo y acumulación de líneas narrativas, desprejuiciada por su poder de síntesis y periférica por su graciosa modernidad. Propone distintos tonos de una escena a otra: comedia costumbrista, humor negro, amor

verdadero a pesar de los años, violencia pandillera y retazos sociales. El plano final del casamiento resume la diversión frente a la cámara y, seguramente, la del mismo proceso de filmación. Placer que se prolonga al descubrir esta extrañeza marginal, como la mayoría del cine australiano divorciado de sociedades y poetas perdidos por el dinero. ■

G. J. C.

**Susurros en la oscuridad (*Whispers in the Dark*), 1992, dirigida por Christopher Crowe, con Annabella Sciorra, Alan Alda y Jill Clayburgh.**

La familia Crowe debe estar contenta: Christopher y Cameron son directores de cine. Cameron tiene una película que todavía no vi (*Vida de solteros*), interesante para algunos compañeros y amigos de la redacción; en cambio, Chris tiene un antecedente terrible: luego de una noche de parranda escribió en una hora el guión de la remake de *El último de los mohicanos*. Otra diferencia entre los hermanitos. Mientras Cameron debe tener un par de sesiones semanales en el diván, el rebelde Chris andará peleado con su psicoanalista. Alguna razón hay que buscarle a *Susurros en la oscuridad*, tremendo vía crucis de la doctora Sciorra y sus conflictuados pacientes que terminarán sin vida. Obvio y redundante. La película fluctúa entre el thriller de averiguación y los chanchullos allenescos de la visita cada siete días. En el medio, un romance otoñal donde el hombre que no se sabe de dónde viene es el principal sospechoso. Claro que entre la manipulación y la trampa hay diferencias. Chris Crowe acumula cadáveres para confundir y para que compartamos las sorpresas que vive Annabella, sin darse cuenta de que el MacGuffin está presente a la media hora en la celebridad del ramo que encarna Alan Alda. *Susurros en la oscuridad* tiene unas costuras telefilmadas por el aburrimiento y la rutina. No está muy mal pero tampoco está bien: al poco rato impresiona por su repetición seriada de los últimos años. Corrección urgente: la familia Crowe no debe andar tan contenta. Chris tiene que reconciliarse con su médico de cabecera. ■

G. J. C.

**Hospital de héroes (*Article 99*), 1991, dirigida por Howard Deutch, con Ray Liotta, Kiefer Sutherland y Forest Whitaker.**

Este es el cine americano medio en todo su esplendor. Un elenco sin estrellas pero con actores conocidos hasta el décimo puesto del reparto, un director de los que reciben el mote habitual de "artesano" y una historia absolutamente típica en la cual los individuos luchan contra el poder abusivo de las instituciones. Los individuos son médicos

jóvenes e informales y las instituciones son las autoridades del hospital de veteranos donde trabajan, más interesadas en contribuir al recorte presupuestal de la era republicana que en ayudar a quienes quedaron deteriorados por la guerra. Como sucede habitualmente con este tipo de films, uno podría descartarlo por su previsibilidad, su ingenuidad política y su aparente cursilería. Se estaría cometiendo un pecado de lesa superficialidad, se estaría pasando por alto el feroz pero no alocado ritmo narrativo, no se estaría apreciando la garra no despojada de profesionalismo de los actores, se estaría midiendo un modelo ético (pararse individualmente contra los poderosos) con la vara del utilitarismo de la acción política. Ejemplo de narración a través de las imágenes: para mostrar el estado de confusión burocrático en que se encuentra el hospital se sigue el recorrido de una carpeta de pedido de admisión desde la mano de la recepcionista hasta su apilamiento con otras miles. La escena dura 23 segundos (sí, la cronometró). Comparar con las interminables charlas entre China Zorrilla y Luis Brandoni tratando un tema similar en *Darse cuenta*. Y estoy hablando de una de las pocas películas argentinas dignas de los últimos años. ■

G. N.

**Inmunidad policial, 1992, dirigida por John Korty, con Brian Dennehy, Treat Williams.**

*Inmunidad policial* es uno de esos policiales rutinarios en los que todo lo que ocurre se adivina un año antes y en los que cada plano es un telegrama del siguiente. Una especie de Columbo polaco, interpretado por Brian Dennehy, se enfrenta al abogado mafioso Treat Williams que está peor que de costumbre, si es que esto es posible. El telefilm tiene dos puntos de interés. Uno es la presencia de Dennehy, uno de los actores con espaldas más anchas que haya pasado por el cine. Esto no sólo se aplica a su aspecto físico (el tipo tiene las proporciones de un lavarropa) sino a su capacidad para sostener cualquier bodrio en el que le toque actuar (recordemos *El vientre de un arquitecto*). El otro motivo de interés es que lo dirigió John Korty, un veterano que conoció tiempos mejores. Entre sus adeptos se contaba, al parecer, Adolfo Aristarain. Otro de los defensores del director fue Homero Alsina Thevenet que, en un libro en el que asegura que Nicholas Ray careció de obra personal, califica a Korty de "poeta cinematográfico", "demasiado independiente para someterse a las empresas productoras" y "uno de los mejores valores de su generación". Aunque, tal vez, la película sea de un homónimo de Korty o el libro de un homónimo de Thevenet. ■

**Transcripciones y procesamiento de textos**

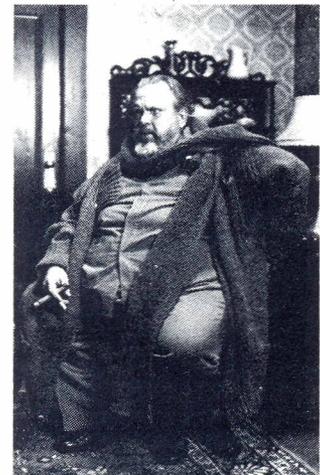
Word Perfect 5.1  
Word 5.5

Monografías  
Conferencias  
Reportajes

**Gustavo: 67-9948  
(mensajes al 97-1558)**

**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 a 14 hs.  
Radio Cultura. 97.9 MHZ**

Todos los meses lee las aventuras de

## EL LORO SEBASTIAN

El loro de acero tiene su propia revista.

**BUSCALA !**



# LA TRIBU

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



1991: FM Municipal (la Metro)  
1992: FM Palermo  
1993: Otra vez vuelve el auténtico...

**después de hora**

Lunes-24 hs.  
FM 94.7  
del barrio de Palermo.  
Conducción: Eduardo Hojman  
Coordinación: Graciela Baduel  
*Un espacio levemente inquietante.*

*¡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

Los sábados de 12 a 13 hs. por LS1, radio Municipal (AM 710 MHz) y desde ahora los jueves a las 22 hs. por el canal 36 (CINEMA) de MULTICANAL con "Del cine al video"

ASOCIADOS en medios de comunicación

# SEMINARIO

**SEXO SANO - SEXO SEGURO**

"TODO LO QUE UD. QUIERE SABER SOBRE EL SEXO VIRTUAL"

A CARGO DE RICHARD KEY VALDEZ.  
CURSO EN LA VALDEZ ENTERTAINMENT (WORLD TRADE CENTER)  
VIAJE: BUE - NEW YORK - BUE • 5 DIAS DE HOSPEDAJE EN HOTEL 5 \*  
Y 10 ORGASMOS VIRTUALES : 5000 U\$S POR PERSONA  
VACANTES LIMITADAS

INFORMES EN: BUENOS AIRES COMUNICACION  
TEL. 981-0219 / 982-5613. FAX 983-3392

## El maquinista de la General

iba escuchando **Después de hora**

- Diana Segovia
- Leonardo Martinelli
- Gabriel Costoya

Lunes a viernes a las 24 hs.  
FM Alfa 106.9

Videos  
C y M

LARREA 1259  
84 84 88

4 años en el aire...  
con los pies en la tierra.

## 88.1 FM

*de la calle*

**La FM de Bahía Blanca**

Integrante de AMARC (Asociación Mundial de Radios Comunitarias)



## 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

• Introducción a una historia crítica del cine (una revisión estética de un siglo de cine en contacto con las películas y documentos de cada época).

por Eduardo A. Russo

• Taller de crítica cinematográfica (una introducción a la escritura sobre cine con prácticas intensivas).

por Gustavo J. Castagna

ORGANIZA EIKON

SOLICITAR ENTREVISTA AL 961 4617

# Las buenas, las malas y las feas

## Estrenos recientes en cine

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Ricagno	García
Arma letal	R. Mulcahy	Transmundo	1			2		
Hospital de héroes	H. Deutch	LK-Tel	7		7			
Juegos de adultos	A. Pakula	Gatívideo	4	6			4	
Juguetes	B. Levinson	Gatívideo	4	7				
Matar al abuelito	C. D'Angiolillo	Transeuropa	2	3		2	1	
Mi estación preferida	A. Téchiné	Transeuropa	5	9		7	8	
Mi mundo privado	G. Van Sant	Transeuropa	8	7	8	8	10	8
Mujer soltera busca	B. Schroeder	LK-Tel				5	5	5
Querer es un sentimiento	F. Archibugi	AVH		8				
Sin techo ni ley	A. Varda	R.K.V.				7	9	8
Susurros en la oscuridad	C. Crowe	AVH				4		
Tango feroz	M. Piñeyro	AVH	3		4	3	2	
Valmont	M. Forman	Transmundo	7	8				
¡Viven!	F. Marshall	AVH	7	8	8	6	5	

## Estrenos no tan recientes

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Ricagno	García
Bajo el peso de la ley	J. Jarmusch	R.K.V.	7	7	7	9	8	5
Cabaret	B. Fosse	Bell Video	8	9	10	5	6	5
El amigo americano	W. Wenders	R.K.V.	9		5	8	9	7
Fanny y Alexander	I. Bergman	R.K.V.	5	5	5	10	8	9
Historia de O	J. Jaeckin	Erotika Films				1	3	

## Directo a video

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Ricagno	García
Malizia 2000	S. Samperi	Videomega				2		
Nada que perder	J. Ruane	Transmundo	7		7	7		
Nocturno de amor	J. Lapine	Transmundo		4				
Toque de gracia	B. Lewin	Omega		7	7		4	
Traficantes	P. Schrader	Gatívideo	8		8	8	8	6

## Clásicos (o viejas)

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Ricagno	García
Aventuras en Birmania	R. Walsh	Epoca	8					8
Día de fiesta	J. Tati	Epoca		9	8	8	9	
Disparen sobre el pianista	F. Truffaut	Epoca			10	9	9	9
El increíble hombre meng...	J. Arnold	Renacimiento	8	9	10	10	10	10
La diligencia	J. Ford	Memories	9	10	10	8	9	8
La kermesse heroica	J. Feyder	Memories	8			8	6	
La mentira infame	W. Wyler	Renacimiento			6		8	
La reina y su zángano	M. Ferreri	Epoca				7		6
La vuelta al mundo en 80 días	M. Anderson	Cobi	1			3	6	
Las noches de Cabiria	F. Fellini	Memories				9	10	8
Macbeth	O. Welles	Orson				10	10	9
Pather Panchali	S. Ray	Epoca					8	7
Un niño espera	J. Cassavetes	Renacimiento					7	6
Yojimbo	A. Kurosawa	Epoca-Memories			9	9		9

Video  
del Angel

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

Vídt 1980 (casi esquina Güemes)  
Reservas y consultas al 478-2970

# Ultima fila

## Club de Cine. Sarmiento 1249, subsuelo.

### John Ford

**Sábado 16:** *Pasión de los fuertes* (My Darling Clementine, 1946); *Sangre de héroes* (Fort Apache, 1948).

**Domingo 17:** *Resplandece el sol* (The Sun Shines Bright, 1953); *La legión invencible* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949).

**Lunes 18:** *El precio de la gloria* (What a Price Glory?, 1952); *Río Grande* (ídem, 1950).

**Martes 19:** *Más corazón que odio* (The Searchers, 1956).

**Miércoles 20:** *El caballo de hierro* (The Iron Horse, 1924).

### William Castle

**Jueves 21:** *Cuando dos extraños se casan* (Betrayed, 1944); *El muerto regresa* (The Gentleman From Nowhere, 1944).

### Henri Georges-Clouzot

**Viernes 22:** *El cuervo* (Le corbeau, 1943); *El asesino habita en el 21* (L'Assassin habite au 21, 1942).

### Jean Renoir

**Sábado 23 y domingo 24:** *Esta tierra es mía* (This Land is Mine, 1943); *Fuga Allegro Vivace* (Le caporal épinglé, 1962).

### Aventuras y series

**Lunes 25:** *El conde de Montecristo* (The Count of Montecrist, 1934) de R. W. Lee; *Los misterios de Chandú* (1934), 1º parte del serial (6 capítulos).

**Martes 26:** *Así se hacen hombres* (Tom Brown's School Days, 1939) de R. L. Stevenson; *Los misterios de Chandú* (1934), 2º parte del serial (6 capítulos).

### Western

**Jueves 28:** *La flecha rota* (Broken Arrow, 1950)

de Delmer Daves; *Secuestro fatal* (Santa Fe Uprising, 1946) de R. G. Springsteen.

### Sherlock Holmes en castellano, última parte

**Viernes 29:** *Vestido para matar* (Dressed to Kill, 1946) de R. W. Neil; *Terror en la noche* (Terror by Night, 1946) de R. W. Neil.

### 4 mujeres

**Sábado 30:** *¿Qué pasó con Baby Jane?* (What Happen to Baby Jane?, 1962) de Robert Aldrich; *La calle del abolengo* (Quality Street, 1937) de George Stevens.

**Domingo 31:** *Pasión maternal* (Paula, 1952) de Rudolph Maté; *Mamá soltera* (Tom, Dick and Harry, 1949) de Garson Kanin.

## Hebraica. Cinemateca Argentina. Sarmiento 2255.

**Viernes 15, sábado 16 y domingo 17:** *Las reglas del juego* de Robert Altman.

**Lunes 18:** *no hay función.*

**Martes 19:** *Diente por diente* de José Luis Garci.

**Miércoles 20 y jueves 21:** *Encuentro con Venus*

de István Szabó.

**Viernes 22, sábado 23 y domingo 24:** *El cuerpo del delito* de Uli Edel.

**Lunes 25 y martes 26:** *Pacto de amor* de David Cronenberg.

**Miércoles 27 y jueves 28:** *Héroe accidental* de Stephen Frears.

**Viernes 29, sábado 30 y domingo 31:** *La mira indiscreta* de Howard Franklin.

## Cine Club Terciopelo Azul. Av. Corrientes 3290 (Est. Carlos Gardel, subte B)

**Sábado 16:** *Una mujer sin cabeza* de Luis César Amadori, con Niní Marshall.

**Sábado 23:** *Ellos no usan smoking* de León Hirszman.

**Sábado 30:** *Arrabalera* de Tulio Demicheli, con Tita Merello y Santiago Gómez Cou.

## Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530

### Homenaje a Pilar Miró

**Miércoles 20:** *El pájaro de la felicidad* (1993)

**Jueves 21:** *La profesión de la señora Warren* (1979)

**Viernes 22:** *La petición* (1976)

**Sábado 23:** *Hablemos esta noche* (1982)

**Domingo 24:** *Beltenebros* (1991)

**Lunes 25:** *Sublime decisión* (1968)

**Martes 26:** *Café del liceo* (1969)

**Miércoles 27:** *Aventura de un estudiante*

*alemán* (1972); *De la misma sangre* (1972)

**Jueves 28:** *Opera en Marineda* (1974); *Eugenia Grandet* (1977)

**Viernes 29:** *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980)

**Sábado 30:** *El crimen de Cuenca* (1979)

**Domingo 31:** *Werther* (1986)

**Lunes 1 y martes 2:** *El deseo bajo los olmos* (1976)

### El cine de un maestro: Yasujiro Ozu

A partir del miércoles 3 de noviembre se proyectarán:

*Hijo único* (1936);

*Primavera tardía* (1949);

*Historia en Tokio* (1953);

*Fin de verano* (1961) y

*Una tarde de otoño* (1962).

Además, el film *Tokio-Ga* (1985) de Wim Wenders, sobre la obra de Ozu.

### Sorteo del boleto oficial cinematográfico

Los favorecidos del mes de septiembre fueron: 1er. premio (\$3.000), María Antonia Montero. 2do. y 3er. premio (\$1.200 y \$600): Mercedes N. Bracho.



revista del  
ensayo negro

El doctor Mariano Grondona

El democareta

5

pídala  
en su  
quiosko

# 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 la más rápida. Ahora mejorada, con una confiable y uniforme reproducción sobre un alto rango de exposición. Sombras neutras, negros ricos y verdaderos.



**RKV**

# VIDEO DEL ESTE

PRESENTA

## RKV - CINE DE AUTOR EN VIDEO



**INGMAR BERGMAN**  
**FANNY Y ALEXANDER**

Bergman presenta un cine que ni él mismo podrá superar: El cine de la perfección.  
**LA NACION**

Según Bergman, "Fanny y Alexander", representa la culminación de su carrera.  
**GENTE**

Asíntomos al compendio de la obra de Bergman.  
**NEW YORKER**

Las neurosis y fantasías del autor, en una obra de tanta belleza que discute el liderazgo del cine universal.  
**NEW YORK TIMES**

Rara conjunción, enorme éxito de crítica y comercial; cuatro Oscars, doce premios en otros festivales. La más celebrada coproducción del gran director.  
**EL PAIS. MADRID**

**ERLAND JOSEPHSON**  
**HARRIET ANDERSSON**  
**PERNILLA ALWIN**

"Stranger than paradise" fue un film revolucionario; "Down by law" representa el segundo eslabón de una revolución  
**CAHIERS DU CINEMA**

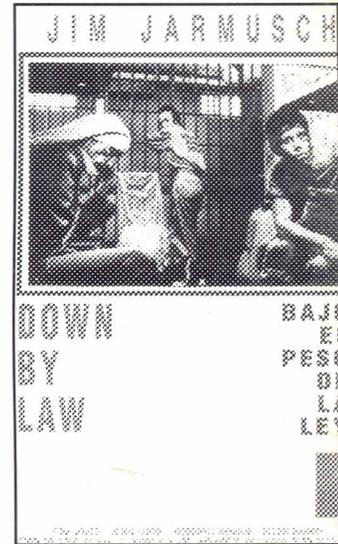
A la hora de los premios una omisión que ofende al show business americano: "Down by law" no recibió premios  
**VARIETY**

"Bajo el peso de la ley": Un mundo triste y hermoso  
**EL AMANTE CINE**

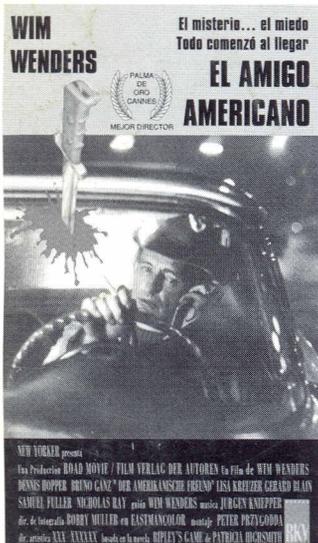
Un americano iconoclasta. Jarmusch colocó su sello con "Down by law" en el festival de Cannes  
**NEW YORK TIMES**

Roberto Begnini le entrega color italiano al paraíso de Jarmusch  
**LA STAMPA**

**JIM JARMUSCH**  
**BAJO EL PESO DE LA LEY**  
OFERTA ESPECIAL PACKCON EXTRAÑOS EN EL PARAISO



**TOM WAITS**  
**JOHN LURIE**  
**ROBERTO BEGNINI**  
**ELLEN BARKIN**



**WIM WENDERS**  
**EL AMIGO AMERICANO**

El amigo americano (es decir, el cine americano), es una obra maestra que marcará profundamente el cine de los años 70 y quizás de este siglo.  
**Juan Fernandez. LES EN CINEMA 2002. 1977**

Original homenaje al policial norteamericano.  
**Moira Soto. LA OPINION. 1978**

El amigo americano, una realización magnífica.  
**LA NACION. 1978**

Un amigo excelente y misterioso.  
**Jorge Miguel Couselo. CLARIN. 1978**

Con esta obra maestra, Wenders sueña y hace soñar a los amantes del buen cine.  
**Angel Faretta. CONVICCION. 1978**

**DENNIS HOPPER**  
**BRUNO GANZ**  
**NICHOLAS RAY**  
**SAMUEL FULLER**

Admirable sintaxis narrativa, su film es tan poderosamente sugestivo que obliga a la reflexión posterior  
**Fernando López. LA NACION**

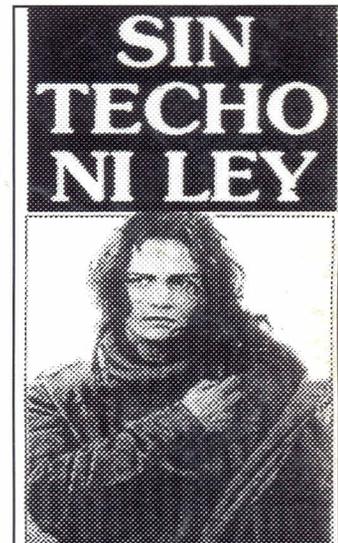
Maravillosa película. Contiene el aliento del espectador  
**Pablo Scholtz. CLARIN**

Film sereno e iracundo a la vez. El mejor de Agnes Varda. Impresionante actriz Sandrine Bonaire  
**Luciano Monteagudo. PAGINA 12**

Sólido film sobre la soledad extrañamente atractiva. Conviene verla  
**Paraná Sendrós. AMBITO FINANCIERO**

El film refugia una obra lúcida, de extraña poesía  
**Alberto Farina. EL CRONISTA**

**AGNES VARDA**  
**SIN TECHO NI LEY**



**SANDRINE BONAIRE**

DE NUESTRO CATALOGO

**ROMAN POLANSKI - REPULSION**  
**DAVID CRONENBERG - CROMOSOMA 5**  
**LUCHINO VISCONTI - EL INOCENTE**  
**DANIEL VIGNE - EL REGRESO DE MARTIN GUERRE**

**RICHARD LONCRINE - INSTINTO PERVERSO**  
**PILAR MIRO - EL CRIMEN DE CUENCA**  
**JIM JARMUSCH - STRANGERS THAN PARADISE**

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

RKV - Renacimiento - Video del Este S.A.  
L.N. Alem 661 3º "7" (1001) CAPITAL FEDERAL  
Tel. 312-4718 Fax 311-2674  
VIDEOTECA DE LA CIUDAD Maipú 971 loc. 29 Tel. 313-4499  
FARO VIDEO Junín 579 CAPITAL