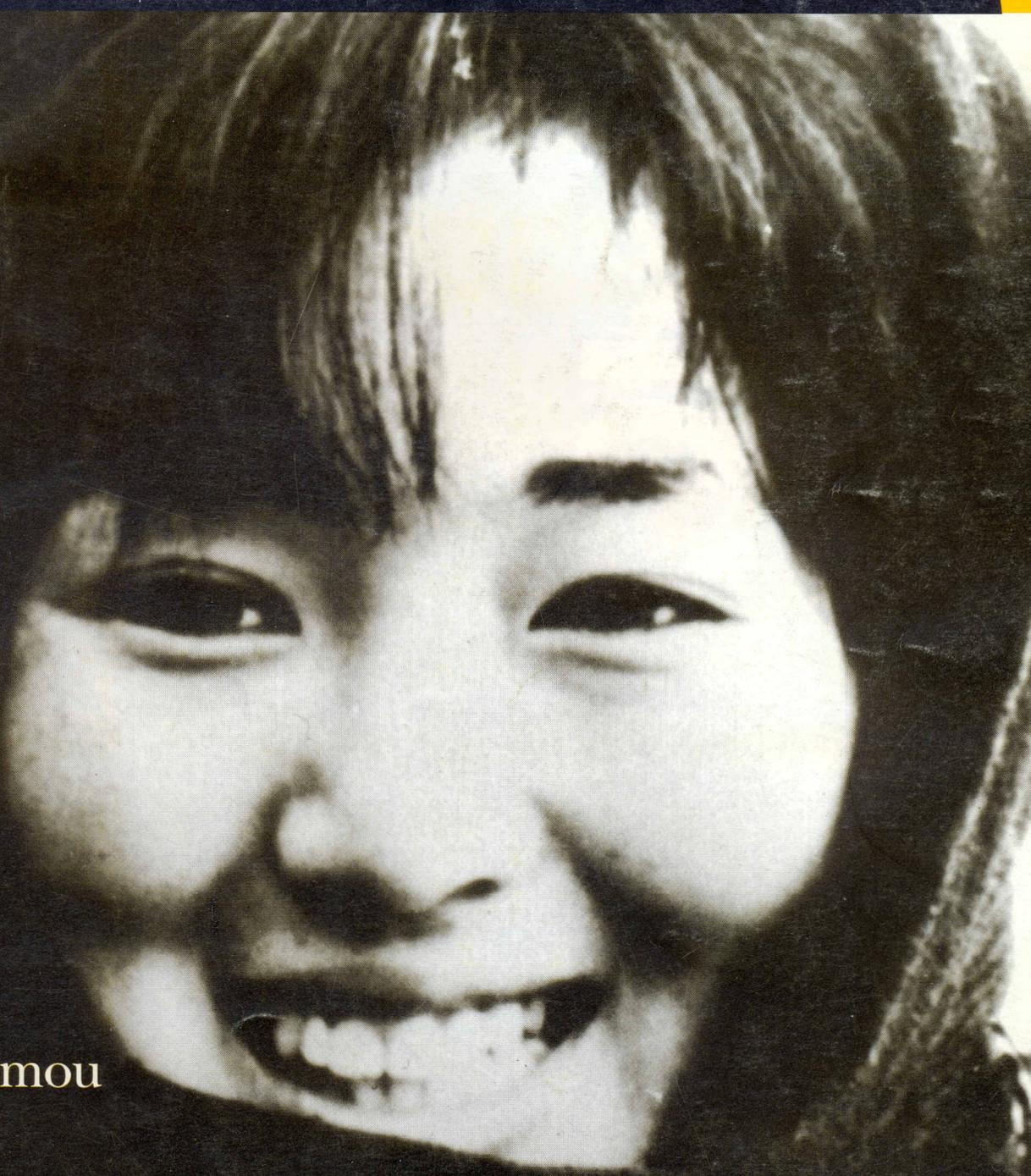


Año 2 N° 24 Noviembre de 1993 \$ 7,000
Uruguay: \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E

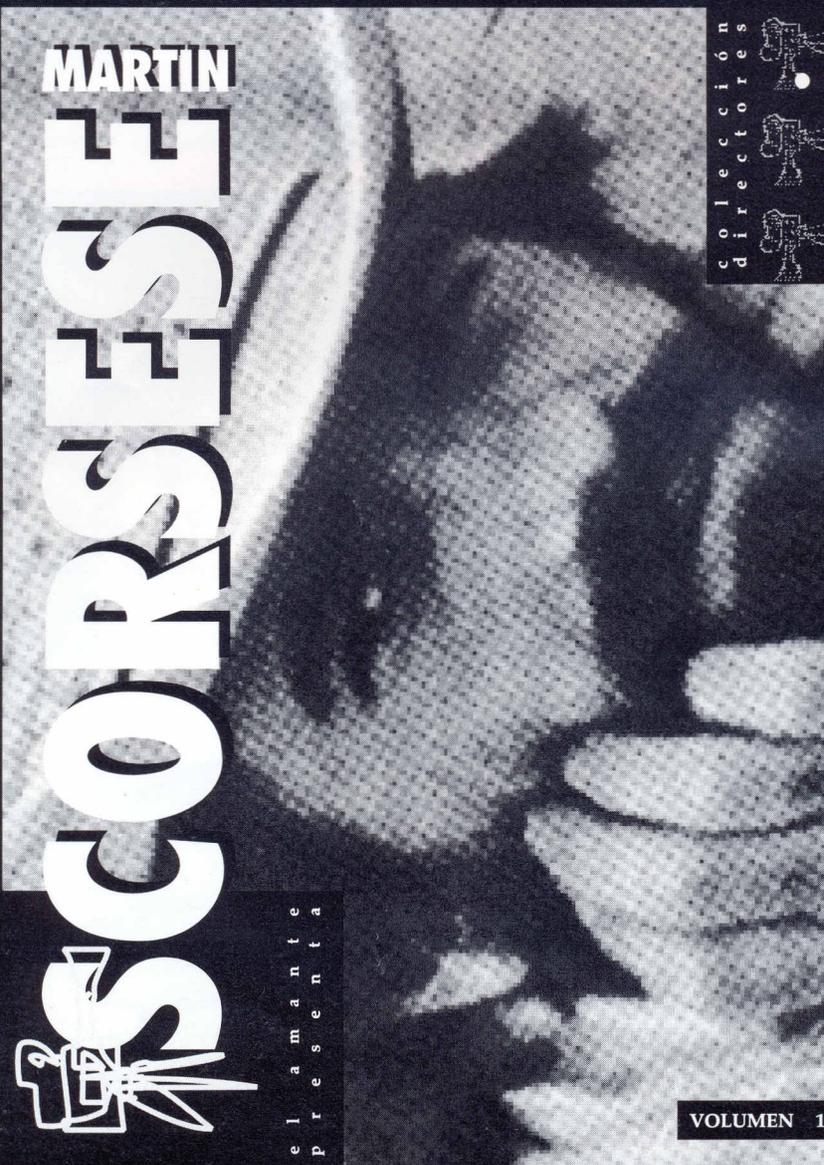


Gong Li
Zhang Yimou
Qiu Ju
Bruce Lee
John Woo
Mizogu Chi

y todo el cine occidental

Liv Ullmann
Jennifer Connelly
Peter Sellers

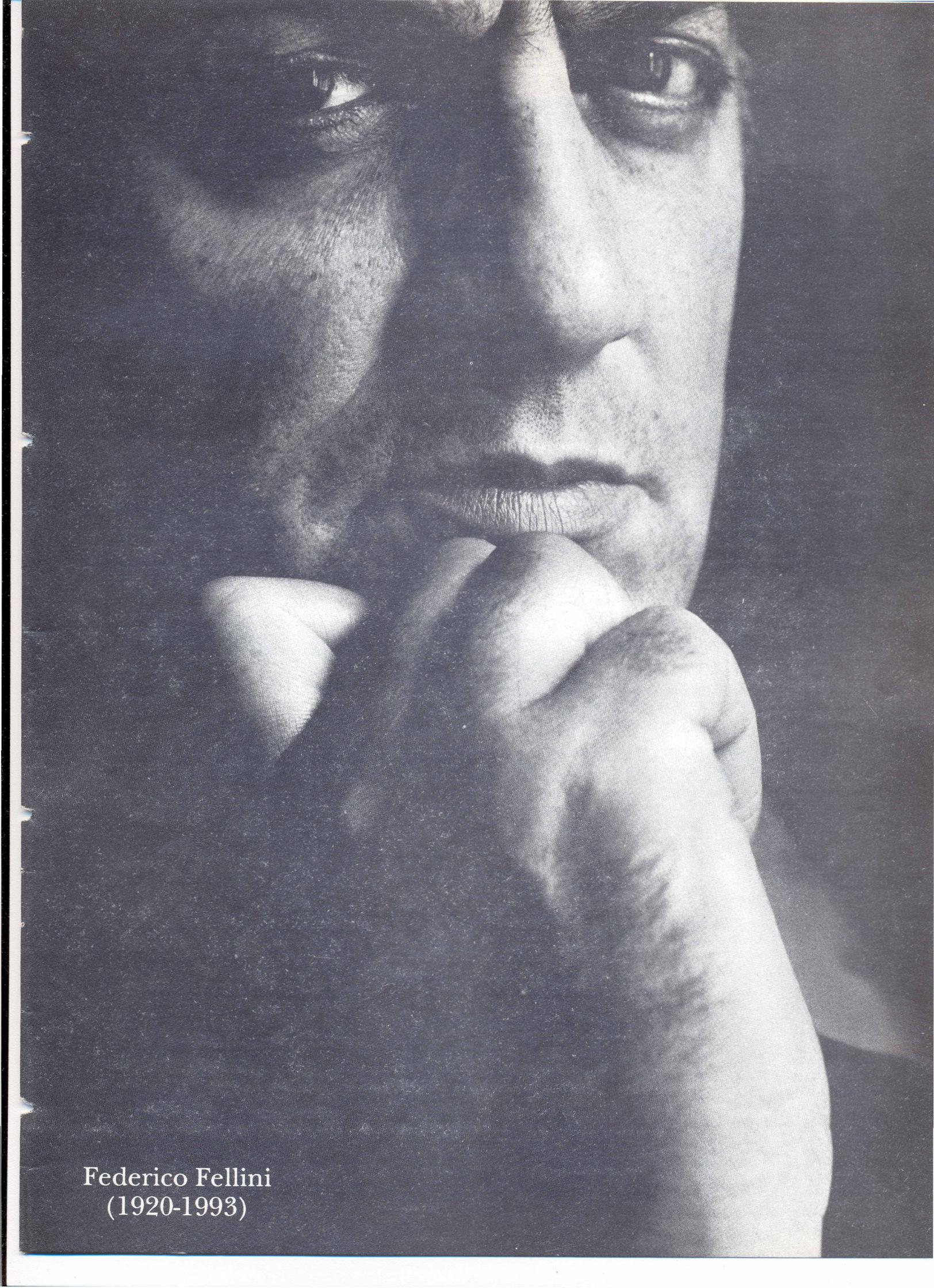
e l a m a n t e
p r e s e n t a



c o l e c c i ó n
d i r e c t o r e s

APARECE A FIN DE AÑO

Próximos libros: Wenders - Coppola - Truffaut



Federico Fellini
(1920-1993)

Editorial / 1

Estrenos:

- Un corazón en invierno* / 3
- Qiu Ju + Yimou* / 4
- Operación cacería + John Woo* / 8
- El marido de la peluquera + Leconte* / 12
- En la línea de fuego* / 14
- Confía en mí* / 15
- Amores que matan* / 16
- Dragón: la vida de Bruce Lee* / 16
- La mitad siniestra* / 16
- Pareja mortal* / 16
- El rapto* / 17
- Sol naciente* / 17

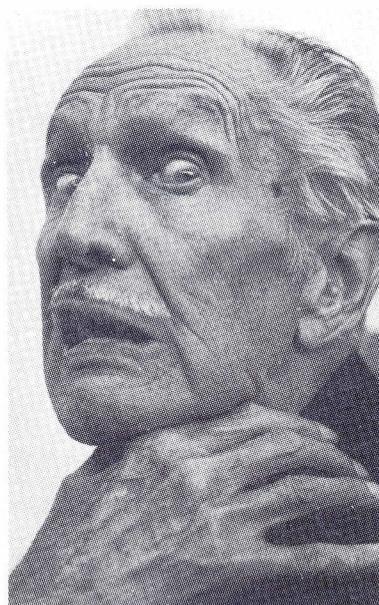
Sobre la crítica por David Oubiña / 18

Peter Sellers por Alejandro Ricagno / 20

Música de películas por Guillermo Pintos / 24

El folletín de *El Amante* por Roberto Pagés / 27

Entrevista a Kurt Land por Gustavo J. Castagna / 30



Vincent Price (1911-1993)

Entrevista a Liv Ullmann por Alejandro Ricagno / 34

Homenaje a Horacio Taicher por Fernando Brenner / 38

Las páginas del corazón por Jennifer y Noriega / 40

Reflexiones pagesianas / 45

Crónicas de Valdez por Jorge Batata La Ferla (El payador electrónico) / 46

Viaje con *El Amante*: Flavia en Nueva York / 48

Libros / 50

Mizoguchi por Castagna Gustavo / 54

Visto y leído / 56

Cine en TV por Jorge García / 58

Estrenos en video / 60

Tabla video / 63

Agenda / 64

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega (padre de Francisco)

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
Guillermo Pintos
Fernando González
Fernando Brenner
Nicolás Trovato
Carlos González Fernández (el Ñoqui)
Gustavo Zappa

Tino y Norma

Publicidad

Roberto Juan Ferro

Abuela de Francisco

Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en San Luis

Profesor Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York

Walter Rippel

El mejor cadete del mundo

Gustavo Requena Johnson

Mamá de Francisco

Verónica Tozzi

La mejor correctora del mundo

Gabriela Ventureira (no te agrandés)

Cooperadora

Norma, Luisa, Ana

Diagramación y composición

Nosotros solos

Asesor diseño: Quique Maya y

Fernando Santamarina

Imprenta

Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica

Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión linotronic

Worksheet. Esmeralda 718 7° F

Distribución

Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.

Moreno 794 9° piso. Capital

Interior: DISA S. A.

27-6645 / 23-4937

Nace una estrella: Francisco Noriega

Les Luthiers

por Roberto Pagés

Stéphane y Maxime usan, siempre, camisas celestes con sobrias corbatas. Sus trajes y sacos no exceden los grises y azules en distintos tonos. Son luthiers, aunque Maxime se ocupa de los negocios y Stéphane de la artesanía. Como la ropa que usan, como el oficio que ejercen, son clásicos: eligen el pensamiento antes que la emoción. El equilibrio antes que el desorden de la pasión. Algunas leves diferencias no alteran la armonía que cultivan desde hace años: Maxime es más inquieto, juega al squash con interés, tiene escapadas nocturnas al margen de su mujer, a quien considera una buena amiga; Stéphane vive solo, monologa para sí, es afable y distante. Quizás, indolente.

Un día llega Camille. Camille es joven, bellísima y talentosa violinista. También es la nueva amante de Maxime, con quien se piensa casar. Este hecho altera imperceptiblemente, como relámpagos lejanos en el horizonte, el mundo apolíneo de Maxime y Stéphane. También el de las personas que los rodean. Régine, la representante de Camille, sufre por celos y cae enferma. Hélène, librera apasionada, siente definitivamente la imposibilidad de acercarse amorosamente a Stéphane, su amigo. Maxime entra en estado de gracia, como sostiene su amigo y socio.

Stéphane decide ganarle al squash a Maxime. Asimismo se propone seducir a Camille. Callado, sin palabras declarativas, presentándose oportunamente en los lugares adecuados. Camille, de belleza ideal y gestos contenidos (su imagen parece amasada con la materia de los sueños griegos, clásica y armónica), oculta un temperamento dionisiaco. Se apasiona en una discusión, grita y llora frente a la frustración amorosa, se toma una botella de gin, toca el violín con energía inaudible. Desconcertante en relación a su figura menuda y frágil.

Camille es el vértice inalterable de los distintos triángulos: Camille-Régine-Maxime, Camille-Hélène-Stéphane, Camille-Maxime-Stéphane, por fin. Es la Gracia que toca a todos y que todos desean alcanzar, pero que no alcanza a Stéphane. La vida de Stéphane es la vida de la contemplación equilibrada, que no contempla la posibilidad de una pasión amorosa ni ninguna otra pasión. Cuando actúa, con precisión artesanal, es para alcanzar el perfecto estado de las cosas. El ideal. El sueño.

Un ajuste en una cuerda, un diapason trabajado como una joya, una inyección letal para la muerte del viejo e invalidado profesor de música, son hechos apuntados al restablecimiento del equilibrio: un sonido más límpido, una armonía que excluya los desarreglos de la vejez, de la

decadencia. Stéphane es, a su manera, un artista. Apolíneo, frío y cerebral. La eutanasia ejercida sobre su antiguo maestro no es considerada como un acto brutal sino como un ejercicio natural sobre una vida elegante y fina que se desmadra por la impotencia frente al tiempo que pasa. Las ventanas abiertas después de la muerte muestran la naturaleza en orden, bella y misteriosa, insondable en su quietud.

Algo se ha filtrado, sin embargo. El desgaste del viejo y Camille lo han dejado sin su camisa celeste y su corbata al tono. El cuello desabrochado en el penúltimo encuentro con Camille, la camisa distinta en su nuevo taller y el ligero desaliño en la escena final muestran a Stéphane con la sutil huella de los años y las cosas que han pasado.

Claude Sautet, el director de *Un corazón en invierno*, ha trabajado como un orfebre. Construyó su film con la precisión de un luthier y con la pasión de un enamorado. Lejos de modernismos encubridores de la ineptitud imperante, optó por la narración clásica y el amor al cine eterno. La historia, los personajes y sus implicancias surgen

del siempre exacto lugar de la cámara, sus planos y contraplanos, de sus panorámicas austeras y de sus fundidos reveladores. Y de las miradas. Imperceptibles, ligeros u obsesivos, los ojos y las miradas construyen los sentimientos, buenos o malos, siempre bellos, de este film que se desarrolla como una sonata, íntima y recogida, como *El padrino*, y el *Scarface* de De Palma, lo hacían operísticamente.

Esta sonata y sus relaciones triangulares no surgen de las *Sonatas y Trio* de Maurice Ravel que se escuchan en el film. Estas no son más que indicios, signos de un film que pretende para sí, y lo logra, la comunión íntima con la misma razón de ser del cine: la música. Planos, movimientos y cadencias que hacen de un film, de *Un corazón en invierno*, música para ver. Triste, bella, pura. Inolvidable en su fineza, en el espíritu superior que la anima. ■



Un cœur en hiver (*Un corazón en invierno*). Francia, 1992. **Dirección:** Claude Sautet. **Producción:** Jean-Louis Livi y Philippe Carcassonne. **Guión:** C. Sautet y Jacques Fieschi. **Fotografía:** Yves Angelo. **Música:** Philippe Sarde. Música extraída de las *Sonatas y Trio* de Ravel. **Montaje:** Jacqueline Thiedot. **Intérpretes:** Daniel Auteuil, Emmanuelle Béart, André Dussollier, Elisabeth Bourguine y Brigitte Catillon. ■

El proceso chino

por Gustavo J. Castagna

Hace un par de años se estrenó *Viaje a la esperanza*, grosero film suizo de Xavier Koller que recibiera un lógico Oscar. Hace un par de meses, Sally Field intentaba huir de Irán en *No me iré sin mi hija*, lacrimógeno film norteamericano que no podía disimular el tufillo del best-seller novelístico. A historias parecidas, a sufrimientos similares, a marcadas similitudes entre ambientes y personajes, un par de semanas atrás, Yimou incorpora en *Qiu Ju, una mujer china* una nueva vuelta de tuerca sobre el documental y se aleja, por lo menos en este caso, de la pulcritud racional de *Esposas y concubinas*.

La China se avecina. *Qiu Ju, una mujer china* es una falsa historia épica por la elección formal de Yimou.

¿Cuántas vueltas sobre los mismos lugares emprenden Qiu Ju y su compañera de viaje? Yimou propone la repetición como elemento de crecimiento dramático del relato. Filma

con planos generales y no se detiene jamás en el dolor del personaje, sino que investiga su travesía confiando en la mirada del espectador. A *Qiu Ju* tenemos que buscarla entre cientos de chinos y bicicletas y el drama que sufre le pertenece, pero también podría sucederle a la mujer que pasa cerca suyo. Para conseguir este efecto, Yimou destaca la utilización de la cámara oculta con el peligro que implica caer en el realismo y en el

miserabilismo for export. Sin embargo, el director consigue que nosotros seamos la cámara y que la investigación la hagamos desde nuestra posición de curiosos. Como hiciera Flaherty en *El hombre de Arán* y en *Nanuk, el esquimal*, Yimou propone despojar la puesta de cualquier artificio para contar una historia coral donde el sonido ambiental se impone al didactismo y donde los exteriores actúan de manera laberíntica, irrespirables por lo que vemos en imagen, pero también asfixiantes por su afán de reiteración en la escena. Cuando *Qiu Ju* vuelve una y otra vez a su casa, Yimou la filma con la misma intención. Decide desplazarla del cuadro y ubicarla en los márgenes para que, nuevamente, nuestra mirada la busque y se detenga en sus movimientos. *Qiu Ju* es un personaje más, por supuesto que ella es la motivación del relato, pero la elección por el estilo documental —un término que edifica a un género con un punto de vista determinado: el de la cámara—, jamás paisajístico y decorativo, convierte al personaje en otro punto perdido en medio de tanta aglomeración visual. Desde *55 días en Pekín* que en el cine no se veían tantos chinos.

Hay otro desplazamiento que también sirve para confirmar

que Yimou, aunque de manera distinta, volvió a pensar su nueva película. En *Esposas y concubinas*, el señor de las cuatro mujeres jamás aparecía ante nuestra visión, tomado de espaldas y fuera de cuadro, reconocible por la voz en off y, en un par de veces, descubierto por sus manos. Esa actitud de Yimou nos predisponía a un juego sin riesgos propuesto desde el guión técnico. Un juego que sabíamos tenía relación con la forzada idea de Yimou. En *Qiu Ju, una mujer china* el esposo maltratado también está filmado fuera de cuadro aun cuando integre el mismo cuadro. Es otro personaje más, es la razón de la epopeya de *Qiu Ju*, está en boca del personaje durante toda la película, pero aunque lo veamos, no existe dentro de la trama. Otra información visual que nos propone Yimou: buscar al esposo dentro de la imagen para que no nos deleitemos más con la vacía resolución que acontecía en *Esposas y concubinas*.

Política y ambigüedad.

Dos escenas se contraponen entre sí para discutir sobre la ideología de Yimou. Una pareja de jóvenes novios es investigada por un grupo de funcionarios que interrogan sobre el reciente amorío. Un taxista —apuesto que allá en China no se llaman así— cobra más de lo debido a *Qiu Ju* y Meizi en uno de los tantos recorridos circulares. Por un lado, la burocracia vigilante siguiendo los pasos de los recién enamorados. Por

el otro, la viveza de un sobreviviente de la ciudad para ganarse unos dólares más. Desde la cámara de Yimou, la opinión nos pertenece. Los gobernantes están observados desde la siniestra presencia en cada uno de los actos del pueblo chino. Yimou no es Elio Petri (por suerte) y no juzga con el dedo levantado. Los funcionarios comparten los rituales de sus gobernados, se entrometen en las casas y detienen para siempre el perdón divino pedido por *Qiu Ju* ("Lleva tu caso a los dioses", le dicen en un momento). El taxista, por su parte, es un referente más de la situación social. *Qiu Ju* no es Norma Rae (por suerte) y no necesita revolear un cartel para pedir justicia. Desconoce por dónde anda y en la escena del juicio mira a su abogado defensor para preguntarle qué dijeron los uniformados vigilantes. Ahí está la mirada de Yimou: la elección formal invita a que nosotros tengamos las respuestas. Y ahí está la grandeza de *Qiu Ju, una mujer china*: su categoría de película universal. Si hasta el plano final del bello rostro de Gong Li puede confundirse con el de otra mujer: María de Villa Soldati, Argentina, un país con taxistas parecidos, entre otros puntos en común. ■



El misterio de la cuarta amarilla

por Quintín

Es posible que las cuatro películas de Zhang Yimou estrenadas en la Argentina tengan poco en común más allá de la presencia como protagonista de Gong Li, su mujer. Aunque esto va más allá de la mera presencia de esa mujer hermosa. Filmada cronológicamente desde la admiración, el deseo, la piedad y la simpatía, Gong Li interpretó siempre a una mujer decidida en una sociedad regida por hombres. Pero de la potencia épica de *Sorgo rojo*, del academicismo pictórico de *Judou*, del manierismo claustrofóbico de *Esposas y concubinas* hay muy poco en *Una mujer china*.

Qiu Ju, una campesina que lleva largos meses de embarazo, se entera de que su marido fue golpeado por el jefe de la aldea. Contra el consejo de los que la rodean, buscará que las autoridades obliguen al agresor a una reparación y a una disculpa, atravesando para ello cuatro instancias administrativas y judiciales. Imprevistamente, el jefe será castigado cuando ella ha decidido perdonarlo porque salvó la vida de su hijo. La anécdota es mínima. También lo es la intensidad de la narración y de la puesta en escena: sin embellecimiento alguno de las imágenes, sobre los desolados paisajes del invierno chino, el relato carece de énfasis y de subrayados. También carece de emoción. Aunque Yimou cuenta desde el punto de vista de la mujer, su causa no reclama la identificación del espectador. Qiu Ju no parece necesitar de nuestro apoyo porque, a cada paso, su petición contra el abuso es reconocida por las autoridades y, aunque los arreglos que le proponen no la satisfacen, su caso es atendido y su derecho como ciudadana nunca es vulnerado.

La película no es ninguna de las tres alternativas que su argumento podría sugerir. No se trata de un discurso contra el abuso de los poderosos. Ni el jefe tiene demasiado poder, ni a Qiu Ju se le da por los monólogos trascendentes. Las gestiones que emprende se sustentan apenas en una olímpica testarudez. Tampoco asistimos a una obra decorativa, a una pintura neorrealista de la aldea que use el argumento como excusa. Lo que observamos de la vida comunitaria en la China contemporánea es mucho más chato que pintoresco. Por último, aunque en algún momento sospechamos que las instancias judiciales pueden prolongarse hasta el infinito, todo concluye antes de que podamos pronunciar el adjetivo "kafkiano". Estamos frente a una burocracia templada y eficiente (los cuatro procesos no duran en total más de tres meses). Aunque, tal vez, no haya nada más kafkiano que el hecho de que los fallos judiciales sean vagamente justos pero nunca exactos.

Una visión suspicaz de *Esposas y concubinas* mostraba que Yimou, al que su evolución posterior a *Sorgo rojo* confirmó como uno de esos directores ideales para ganar premios en festivales, puede tener un par de cartas en la manga. *Esposas y concubinas*, con sus encuadres pomposos y obsesivos, su historia previsible y edificante, insinuaba la contracara de su convencionalismo a partir de un

elemento: la aparición de objetos contemporáneos que daban a entender que la historia era mucho más actual que lo que parecía en un principio. Que esos elementos estuvieran disimulados permitía suponer que no se estaba hablando de señores más o menos feudales y sus mujeres, sino de las oscuras luchas por el poder en la China actual y del inexorable destino que el sistema reservaba para los jóvenes disidentes.

A partir de esas sospechas, *Una mujer china* podría ser otra cosa que la ingenua fábula oficialista que las autoridades chinas han aprobado. Yimou parece decir que el gobierno es benigno y se ocupa de sus ciudadanos pero que éstos harían bien en no abusar de su paciencia llevando demasiado lejos sus reclamos personales. Los únicos malos verdaderos son los taxistas que se abusan de los campesinos que llegan a la ciudad, como podría ocurrir en una película soviética de los cincuenta. Qiu Ju recibe dos reparaciones a su demanda de justicia. Una informal, dada por la abnegada conducta del jefe cuando su vida corre peligro, y otra legal, que castiga al culpable. Que estas dos soluciones se opongan mutuamente, que la justicia de los magistrados no sea la de los hombres, ¿no cuestiona un sistema en el que cada detalle de la vida en común —como el hacer películas— está cuidadosamente legislado y vigilado? Las continuas y aparentemente inexplicables referencias a la "Ley de Planificación Familiar", una de las normas más contrarias a la libertad individual, parecen indicarlo. También la escena (claramente exterior al relato) en la que una pareja que quiere casarse debe explicarle a un policía bonachón las circunstancias de su noviazgo. Detrás de esta fachada complaciente, ¿no hay una denuncia casi anarquista de la intromisión pública en lo privado o una exposición fatalista de la imposibilidad de que el poder tenga algo que ver con lo humano? La deliberada frialdad de la puesta en escena, la fealdad y tristeza de todo lo que se muestra, ¿no es un intencionado documental que sugiere que en la sociedad china no hay lugar para la vida y que la sumisión a la organización legal es el gran obstáculo para ello? Imposible saberlo. El misterio de su criptografía y la enorme facilidad de Yimou para cambiar de estilo son problemas que desbordan las consideraciones estéticas que plantean sus películas. Por mi parte, sólo recuerdo con placer *Sorgo rojo*, mientras que las tres restantes me provocaron, respectivamente, desagrado, aburrimiento e indiferencia. ■

Qiu Ju (*Qiu Ju, una mujer china*). China, 1992. **Dirección:** Zhang Yimou. **Producción:** Ma Fung Kwok. **Guión:** Liu Heng. Basado en la novela *Family's Lawsuit* de Chen Yuan Bin. **Fotografía:** Chi Xiao Ling y Yu Xiao Qun. **Música:** Zhao Ji Ping. **Interpretes:** Gong Li, Lei Lao Sheng, Liu Pei Qi, Ge Zhi Jun y Yang Liu Xia. ■

Zhang Yimou en cuatro estaciones

por Eduardo A. Russo

Encarar un perfil de Zhang Yimou entraña múltiples dificultades. ¿Cómo aplicar sobre él y su obra ciertas categorías a las que tendemos a considerar como universales, hasta que aparece alguien que las cuestiona? ¿Hasta qué punto el universo de ficción que desde hace unos años vuelca sobre un sorprendido y admirativo Occidente es capturable por nuestros conceptos, nuestras formas de ver y entender las cosas? Estupor occidental, extrañeza que en su momento sedujo a la crítica cuando al comienzo de los 50 Kurosawa con su *Rashomon* abrió las puertas de otra producción —la japonesa— hasta entonces ignorada, que pronto reveló a Mizoguchi o a Ozu —de los que aún conocemos bien poco, mientras que otros nombres, como los de Heinosuke Gosho o Mikio Naruse, todavía son referencias más exóticas—. La pregunta que en aquellos tiempos se hacía la crítica era qué actitud adoptar ante la producción de estos cineastas, en qué medida eran individualidades destacadas o representantes de vastas corrientes de las que se conocía sólo una pequeña muestra. Hace cinco años el interrogante se volvió a presentar ante la aparición de Yimou.

Proveniente de una cultura afecta a linajes y dinastías, se lo presenta en el plano periodístico como uno de los más importantes cineastas de la “Quinta generación”. Y aquí la alarma: es “uno de los más importantes”. ¿Y los otros? Pero lo peor: si pertenece a la Quinta generación, ¿dónde están las anteriores? ¿En qué tradición incorporarlo, cuáles son los lazos que mantiene con los otros, quiénes lo acompañan o lo precedieron? Son preguntas sin respuesta, ante lo esporádico de estos films. Apenas resuena el nombre, entre sus cercanos, de Chen Kaige —algunos de cuyos títulos sobrepasaron las fronteras de la China—. Pero en general, el efecto que produce en el espectador inquieto Zhang Yimou es casi el de un enigma de otro mundo. El crítico se imagina en la posición de Marco Polo en tanto explorador de tierras lejanas, o bien como investigador, reproduciendo el azoramiento de un Lévi-Strauss al descubrir en la familia tradicional china formas de parentesco que en cualquier otra sociedad serían interpretadas como un incesto legalizado. Códigos culturales apenas comprensibles o siempre dispuestos a ser malinterpretados. Pero si parece haber murallas más sutiles pero tan abrumadoras como aquella edificada por Shi Huang Ti, las mismas películas las horadan insinuando los puentes que intentaremos cruzar en lo que sigue.

Zhang Yimou, un joven chino. En 1950, un año después de la proclamación de la República Popular China y la entronización de Mao Zedong, nació Zhang Yimou en la ciudad de Xian, provincia nor-oriental de Shanxi. Su formación atravesó uno de los episodios más polémicos y

menos comprendidos por cualquiera que no fuera chino en los 60 y primeros 70: la Revolución Cultural Proletaria. En el ocaso de este fenómeno de crucial protagonismo de la juventud y de lógica opaca a los observadores externos, Yimou intentó ingresar a la entonces reabierto Academia de Cine de Pekín. Ya había sobrepasado la edad para la admisión, pero la Revolución Cultural hizo pesar su moratoria, y cumplió allí con sus estudios.

Con la especialización de fotógrafo Yimou fue asignado para trabajar en los estudios Guangxi. Allí conocería a Chen Kaige, quien sobrepasándolo muy poco en edad cumplió el papel de maestro. Su premiada iluminación de varios films (de Kaige, de Zhang Junchao) iba a permitirle rodar en 1988 su primer largo: *Sorgo rojo*, acompañado por la que sería su mujer y decisiva inspiradora: Gong Li. De allí hasta hoy, la obra de Zhang Yimou es la de un hombre deslumbrado por una mujer y el intento por desentrañar el misterio que habita en ella. Algunos pueden ver en ello la congruencia con milenarias formas matrilineales de la sociedad china; otros remiten a la intensa campaña contra Kong (no el gorila gigante, sino un revisionista de la época) que acompañó la juventud del autor, donde el sujeto dramático de cualquier ficción era siempre una heroína. Quedan, por supuesto, los que creen que su obra es la de un artista enamorado.

Primera estación. Uno se tienta a considerar a *Sorgo rojo* como el momento épico en la obra de Yimou, al que seguirían en las tres películas posteriores un registro trágico, de drama humano y de comedia dramática. Claro está, la clasificación —aplicada a películas que desbordan nuestros géneros occidentales— tiene sus bemoles. Pero la exaltación fundacional del trabajo, de la lucha heroica, de la dimensión del rito, encuentran en este primer film un lugar destacado. Narrada en off por un personaje que relata la historia de sus abuelos y padre, construye un universo donde Jiu'er (Gong Li) es el detonador o motor fundamental de toda acción. El rojo que aquí todo lo invade es, de un modo primitivo y hasta cósmico en el momento del eclipse final, la otra cara del cromatismo humano, refinado de *Esposas y concubinas*. A su vez, en su descripción austera de la vida de sus personajes (hasta en los momentos casi insoportables de la tortura de los prisioneros) prefigura a *Qiu Ju*, de la cual se distingue por su dimensión mítica. No remite tanto a la guerra chino-japonesa como a la otra historia, esa privada de la que Jiu'er es fundadora: si bien ella decide la resistencia, muere llevando alimentos a los suyos, no en el combate. *Sorgo rojo* es, a su modo, una historia de los orígenes.

Segunda estación. Luego de un *interregno* directorial del

que Yimou no quiere ni hablar, y que llevó por título *Codename Cougar* (1989) —al parecer, un *thriller* a la manera de la abundante producción de Hong Kong—, se produce el trampolín internacional de *Judou*, con el que la pareja Yimou-Gong Li ingresa a un momento conflictivo por transgredir pautas estéticas oficiales. Como coproducción chino-japonesa la película llega a ser nominada para el Oscar a la mejor película extranjera, sin obtener la representación oficial china. Fue entonces cuando buena parte del público descubrió al cineasta en una película visceral, de una puesta en escena a la vez funcional y emblemática donde las imágenes, sin traicionar su condición de tales, operan como símbolos inequívocos de estados de ánimo, de pasiones (uno de los principales factores de estupefacción para los occidentales es el desafío de la cultura china a nuestra diferenciación entre lo imaginario y lo simbólico). Triángulos de amor y odio encadenados se suceden en una trama donde un orden cerrado conduce directo al infierno, donde la pregunta por el linaje se enfrenta a un último enigma y donde la mudez, el habla y la violencia se enfrentan, barranca abajo, a la conversión del *amour fou* en locura destructiva.

Tercera estación. *Esposas y concubinas* narra la historia de Song Lian, una joven universitaria destinada a ser la cuarta concubina de un noble, ingresando en una refinada prisión de costumbres rígidas, una cuadrícula rigurosa que define sus relaciones de poder por la posesión de linternas rojas y masajes de pies, significantes del favor del Señor. Con las otras tres concubinas y los sirvientes, este universo femenino —a distancia sideral de mujeres conspirativas o al borde de un ataque de nervios— se despliega ante nuestros ojos en una combinación sorprendente de suntuosidad escenográfica y transparencia cinematográfica. Un mundo frontal, simétrico, donde todo movimiento se ejecuta basado en una rígida geometría que Song Lian rompe, introduciendo el desorden que la decreta al final como loca. Yimou impresiona por sus códigos sólidos, por las metáforas que, aun siendo *inequívocas*, no intentan arribar al plano alegórico, a ser ilustración de abstracciones. De lo concreto a lo concreto, como caligrafías: la poesía fluye desde el plano inicial, donde en el rostro de Gong Li dos lágrimas fluyen convirtiéndolo en un ideograma. Hay quien criticó en *Esposas y concubinas* el excesivo refinamiento en la composición y el cuidado obsesivo de un cromatismo altamente simbólico. Al respecto, vale la pena recordar que en esta película —acaso en grado aun mayor que en *Judou*— Yimou lleva al extremo la lección de Griffith y



Pudovkin, en lo que toca a la complementariedad entre las emociones de los personajes y los ambientes físicos. A la vez, el simbolismo de los colores hace recordar aquellas viejas pautas del mudo, donde una tonalidad del entintado dotaba a las escenas de sentido dramático diferencial, aun cuando la acción no se insinuara siquiera en ellas. Y el trabajo con el fuera de campo lo acerca a algunos momentos sublimes de otro gran retratista de lo femenino en la pantalla: Kenji Mizoguchi.

Cuarta estación. Fue con *Qiu Ju* que Yimou y Gong Li lograron levantar la proscripción que pesaba sobre ellos en su propio país. El film retoma algunos puntos capitales de *Sorgo rojo* —que adquiere luego de esta película notable nuevas perspectivas y ofrece un extraño efecto de redondeo en la obra de Zhang Yimou—. Lo que abruma es, ante su visión en los países occidentales, la necesidad del espectador de abordarla desde una perspectiva de film de tesis. Se llega a escribir que “*Qiu Ju* sufre lo suyo para llevar adelante un embarazo...” (diario *El Mundo*, de

Madrid) o que se trata de la lucha de una mujer contra un sistema absurdo. Es verdaderamente asombroso que se *lea* así un film donde una embarazada a punto de parir atraviesa la China recurriendo a instancias jurídicas cada vez más altas para conseguir una reparación imprecisa, guiada por una testarudez casi sobrehumana, que *embaraza* a todos los hombres que se le cruzan, y que ella —a falta de mejor denominación— llama justicia. *Qiu Ju* no sabe bien lo que quiere, pero sabe lo que no: eso que se le da. Fantásticamente *irrazonable*, la heroína (y la película) desmantela todo mensaje social, todo intento de explicación, aun los que su mismo autor esgrime en numerosos reportajes periodísticos.

Yimou, hoy. Luego de la consagración en Venecia -1992, Yimou se debate en el presente por la integración internacional de su cine en una China transformada, a

la par de una doble fidelidad a cinco mil años de civilización y una juventud revolucionaria que más allá del éxito o fracaso político dejó en él su marca. Con Gong Li —una de las actrices más brillantes que diera el cine en la última década, siempre tentada por los productores occidentales, que hasta ahora no parecen haberla convencido de las bondades de filmar en Europa o América— sigue su curso. No nos extrañaría que su próxima película tenga como título un nombre de mujer, dado que los films de Yimou son también de Gong Li. Un raro tributo de amor, de esos que el cine nos depara de tanto en tanto. ■

Pim-Pam-Pum King

por Horacio Bernades

“Es una tragedia”, comenta Jean-Claude Van Damme, acodado a la barra de un cafeticho de mala muerte, en el barrio antiguo de New Orleans. Se supone que alude al gusto del café que acaban de servirle, pero podría pensarse también que está definiendo un territorio de pertenencia para la ficción que va a protagonizar. Film de acción hiperquinética a puro músculo y balas, coreografiado como si se tratara de una jubilosa comedia musical ultravioleta y naïve, *Operación cacería* tiene —como *El killer*, como las recién editadas *Una bala en la cabeza* y *Amenaza final*, como aparentemente toda la obra de autor de John Woo hasta el presente— un protagonista mayor y excluyente: la Muerte. Corre el rumor de que Woo quería terminar la película con una explosión que matara a todo el mundo (Van Damme incluido), ante lo cual los directivos de la Universal se habrían visto obligados a explicarle que, bueno, éste es “un film de Jean-Claude Van Damme”, que Van Damme es una estrella y que las estrellas, en fin, no pueden andar muriéndose así como así...

Aunque en la versión definitiva los “buenos” se salven, *Operación cacería* está preñada de muerte. Se abre con una muerte (espléndida secuencia de créditos, casi como si Woo estuviera mostrándoles un lustroso, brillante pasaporte a los aduaneros de la Universal); el motor de la acción es la busca, por parte de una chica (la debutante Yancy Butler exhibe una gama de recursos que van de los ojos muy abiertos en expresión de asombro a los ojos mucho más abiertos en expresión de pánico), de su padre muerto; el propio MacGuffin argumental (en el cine de John Woo, el argumento entero suele tener vocación de MacGuffin) es la muerte, por parte de ricachones que ya no saben cómo combatir el aburrimiento, de una galería de desheredados sociales. La muerte es, finalmente, el destino de los personajes, y también el motivo visual alrededor del que se organizan esas larguísimas secuencias de compleja coreografía y multiplicación de tiros, patadas, acrobacias y explosiones, que constituyen el corazón de *Operación cacería* y de todo el cine de John Woo, y al mismo tiempo la fuente de deseo en la que este admirador de Sam Peckinpah y Brian De Palma descarga (y sin cesar recarga) su libido. La multiplicación es la operación básica de la aritmética-Woo. Si Tánatos tiende su manto, esto debe entenderse en sentido amplio. Sus héroes, sufridores, padecen de alguna pérdida. El Chance Boudreaux de Van Damme, trabajador portuario, se quedó sin empleo, y de niño fue criado por su tío Duvet, un viejito “píantado” que fabrica whisky clandestinamente (Wilford Brimley, simpatiquísimo como siempre), por lo que es fácil suponer que es huérfano. Huérfana también acaba de quedar Natasha, que venía a New Orleans a reencontrarse con su padre, al que no veía desde los siete años. Estas pérdidas dan personajes tristes y solitarios, una de las posibles influencias de su admiradísimo Jean-Pierre Melville. Cosa curiosa: este film físico y jubiloso está protagonizado por gente triste. Hasta el archivillano que compone Lance Henriksen con caricaturesca exasperación,

propia de un *comic* (el film entero puede ser visto como un *comic* exasperado, registro que Woo maneja como pocos), esconde una desolación que lo lleva, entre otras cosas, a ejecutar Beethoven al piano con un furor que Arthur Rubinstein envidiaría. Es un típico momento *wooiano* (sepan disculpar el neologismo, qué va a hacer), de una extravagancia que le hace pito catalán a todo sentido del ridículo, en el que el monstruoso villano, representación última del Mal, se sienta, ataviado de blanco del cuello para abajo, a un piano blanco, en una habitación blanca en la que no hay un solo mueble que no sea blanco. Como Henriksen a la música, Woo parecería entregarse, con ruido y con furia, a las formas casi abstractas de su cine, para conjurar allí los ruidos y las furias del mundo real.

Tan frenética como sus otros films, *Operación cacería* cuenta con el beneficio adicional de un guión (de Chuck Pfarrer, que había filmado el de *Darkman* para Sam Raimi) que, si bien no aporta nada nuevo, le da al realizador una superficie sólida, una base de lanzamiento desde la cual remontarse a bordo de la grúa, para aterrizar finalmente en el cuarto de montaje, donde juntará uno a uno —con paciencia oriental— esos infinitesimales pedacitos de celuloide que ha obtenido de filmar con media docena de cámaras al mismo tiempo. A favor de un sentido del humor y una autoironía que se extrañan en otros de sus films, John Woo muestra un deseo y un goce de filmar, una inventiva visual y una temeridad que no son precisamente lo que caracteriza al cine de género por estos días. *Operación cacería* confirma a John Woo como el *pim-pam-pum king*, el rey del balazo en estado paroxístico. ■



Hard Target (*Hard Target/Operación cacería*). EE.UU., 1993.
Dirección: John Woo. **Producción:** James Jacks y Sean Daniel. **Guión:** Chuck Pfarrer. **Música:** Graeme Revell. **Montaje:** Kin Tin. **Intérpretes:** Jean-Claude Van Damme, Lance Henriksen, Yancy Butler, Wilford Brimley y Arnold Vosloo. ■

A través del Pacífico

por Quintín

Uno de los deportes favoritos de los aficionados al cine es la caza del genio oculto. El juego funciona mediante la regla de los círculos concéntricos: dado un conjunto de personas entre las que se aprecia la obra de un cineasta, hay un subconjunto en el cual se afirma que su obra no es tan valiosa ni su futuro tan promisorio como el que corresponde a otro nombre del que la mayoría no ha escuchado hablar. Este mecanismo, prensa más o menos underground mediante, funciona como método de promoción anticipada en los países a los que llega muy poco más que la producción media norteamericana. Esto es, a casi todos los países, la Argentina incluida. Por supuesto, lo mismo ocurre con la literatura, la música o el fútbol ("Hay un número nueve en el PSV de Holanda que la rompe") pero en el cine la inaccesibilidad del material lo es todo. Cuando después de una larga espera, las películas de Jim Jarmusch empiezan a conocerse y a debatirse entre nosotros, el crítico Quim Casas nos anuncia en la muy esnob revista española de refritos culturales *Co & Co* que Jarmusch siempre fue el director menos importante de la nueva ola neoyorquina y que sus trabajos son muy inferiores a los de Amos Poe o Eric Mitchell. Es más, la única película verdaderamente buena de Jarmusch sería la que nadie vio: *Permanent Vacation*. El cinéfilo hispano ya puede ilusionarse con los frutos de una nueva espera. El juego termina cuando entran en acción los profesionales. El día menos pensado, el objeto de culto pasa a ser reclutado por Hollywood o Scorsese le produce una película. Allí pasa a ser público y el círculo de los conocedores se amplía tanto que deja de ser interesante para los primitivos jugadores. Ahora la promoción llega a las revistas comunes y hasta a los diarios y el mecanismo se reproduce, gacetillas e intereses comerciales de por medio.

Este año, las revistas de cine del mundo (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Sight & Sound*, *Film Comment*, etc.) coincidieron en señalar un nombre exótico: el señor John Woo de Hong Kong. Por estos pagos, antes de que eso sucediera, fue Horacio Bernades en *El Amante* N° 11 el primero en apostar al talento de Woo. De pronto, Woo pasó a ser considerado "el mejor director de películas de acción del mundo". Claro que no se trata de un recién llegado. Cuando *El killer* (un título digno de Marcelo Araujo) se estrenó en Buenos Aires, Woo ya estaba haciendo *Operación cacería* con Van Damme en Hollywood. La precedían más de veinte películas realizadas en una de las cinematografías más prolíficas del mundo. En 1990 sólo la India con casi mil películas, Estados Unidos y Rusia con algo más de trescientas aventajaban a los 287 films producidos en Hong Kong. La industria del gran fabricante de películas para el consumo asiático tiene una historia y

una riqueza a la que el número especial de septiembre de 1984 de *Cahiers du cinéma* puede servir como fascinante —aunque algo desactualizada— introducción. Este cine tiene características especiales: es un cine de género, barato, absolutamente comercial. Algo así como una gigantesca fábrica en la que sólo se produce clase B. Históricamente, fueron las películas de capa y espada, las de artes marciales, los policiales, las comedias, nuevamente las artes marciales (a partir de Bruce Lee) las que ocuparon el centro de la producción. Ultimamente, un género híbrido, la película de gangsters con artes marciales, es el más popular. A diferencia de la India, cuya producción tiene una tradición propia y se destina al consumo interno, Hong Kong ha recibido la continua influencia del cine occidental, el norteamericano en particular. Hong Kong exporta a China, a Japón, a Singapur pero también a Estados Unidos y a la Argentina. Aquí es raro que sus películas se estrenen en cines, pero nutren los catálogos de video y las emisiones por cable. Los films de Hong Kong son acción pura y continua, violencia pareja e indiscriminada, melodramas sangrientos y primitivos, relatos de ambición y poder, comedias físicas y poco refinadas. Los instructores de artes marciales son esenciales en cada rodaje y se transforman en verdaderos coreógrafos. Los técnicos son eficientes y rápidos. Los actores ruedan varias películas a la vez. Los directores son empleados de los poderosos estudios. Todo en Hong Kong está signado por el apuro: en 1997 la actual colonia británica volverá a manos de China y todo corre el riesgo de terminarse. Es un país rico, superpoblado, inestable y cada vez más desesperado.

En este contexto, aprendiendo desde adentro de la industria, se formó John Woo. Desde 1987, con *A Better Tomorrow*, empezó a dirigir con cierta independencia. Esto no implica que sus películas hechas en Hong Kong se aparten de los criterios y la codificación habituales: acción sin pausa, violencia exagerada, romanticismo de pacotilla, desprolijidad en el argumento, desinterés por la verosimilitud, decorados kitsch, sentimientos convencionales, maniqueísmo moral.

Woo no es un gran cineasta para los criterios habituales. Si bien se luce en las escenas de acción, es notablemente inepto para contar escenas intimistas. Sus personajes carecen de matices, de profundidad y de ambigüedad. Son héroes irreprochables, ambiciosos desalmados, mujeres puras y abnegadas. Sus códigos están tomados del universo de los gangsters y, en particular, de Jean-Pierre Melville: coraje, eficiencia, lealtad masculina, entrega al destino, nostalgia por un mundo menos cruel. Estos códigos melvillianos son bastante mecánicos. Ya lo eran cuando



Foto arriba: John Woo y Van Damme; abajo: *El killer*.

fascinaron a la Nouvelle Vague hace cuarenta años. Lo son más ahora, entre esos chinos que no tienen tiempo para contemplar su propio desarraigo.

Después de ver *A Better Tomorrow*, *Una bala en la cabeza*, *El killer* y la hollywoodense *Operación cacería* no hay duda de la habilidad de Woo. No hay duda de que esa habilidad no es meramente una cierta eficiencia para ejecutar una partitura preestablecida. El coeficiente de invención que Woo aporta a un género acotado es altísimo. Aunque casi todo se reduce a una sucesión de enfrentamientos armados (a Woo le gustan mucho más los tiros que el karate), las variaciones que el director introduce son infinitas. Nunca se repite, siempre propone soluciones nuevas. No se trata de variedades coreográficas, sino de modos diferentes de contar, de mostrar, de montar. Puesto en el difícil banco de pruebas de Hollywood, su película con Van Damme es mucho más creativa, mucho más original que las rutinas habituales de los superhéroes. Tiene otro ritmo, otra fluidez, otra ligereza.

Es en *Una bala en la cabeza* donde Woo hizo explotar al género. Partiendo de la usual filmación con varias cámaras y de la también obligada falta de sonido directo del cine de Hong Kong, la película es un poema visual cargado de violencia. En una cabalgata que parte de Hong Kong y se traslada a la guerra de Vietnam, tres amigos atraviesan una interminable línea de fuego en la que intervienen manifestantes, policías, vietcongs, soldados norteamericanos y los obligatorios gangsters. Woo utiliza

un procedimiento vertiginoso: de lo filmado por las distintas cámaras produce un montaje alternado pero al que le faltan partes. De una carrera se muestran dos o tres momentos separados, cortados por las tomas de las otras cámaras cuyos fragmentos, a su vez, eliden también buena parte de su duración. De ese modo, la narración se acelera mientras la unidad se mantiene en la banda de sonido. Puede así filmar una cantidad enorme de planos que tienen, sin embargo, el suficiente vigor interno como para ser apreciados individualmente. Las escenas de guerra recuerdan *Apocalypse Now* y *El francotirador*, pero llevadas a su paroxismo. Los puntos culminantes son verdaderas orgías de violencia, que tienen una progresión dramática puntuada por los materiales recurrentes de Woo: el enfrentamiento entre ex amigos, la ejecución por piedad del compañero, la sangre que sella pactos de amistad absoluta. Como en *A Better Tomorrow*, hay una vuelta desde la muerte para enfrentar al traidor que se ha encaramado en la cúpula del mundo de los negocios. Los negocios son siempre el símbolo del mal. Progresar en ellos equivale a traicionar el sueño compartido de la adolescencia. Como en *El killer*, aquí hay una cantante a la que los protagonistas protegen a costa de sus vidas. Las mujeres de Woo son íconos sin psicología que encarnan los valores más tradicionales de pureza y sirven de nexo a los protagonistas que, al protegerlas con devoción, se convierten en verdaderos caballeros andantes. Las relaciones masculinas tienen más erotismo: en *El killer*, el policía y el asesino están enamorados el uno del otro como de su propia imagen en el espejo. La intensidad es la clave de estas historias. No es el resultado de la acumulación de escenas similares, sino de una variación constante que mantiene el tono. Ese tono surge del compromiso de los protagonistas con un ideal arquetípico que funciona a pesar de su esquematismo.

Las películas de Woo permiten sospecharle otras destrezas. Por ejemplo, las escenas de comedia visual de la chica del violoncello en *A Better Tomorrow* tienen una gracia extraña al género. Lo mismo ocurre con la escena de *El killer* en la que los protagonistas no dejan de apuntarse, evitando al mismo tiempo que la ciega se entere de lo que ocurre. O las escenas de histeria de Lance Henriksen en *Operación cacería*. Otra innovación de Woo es el uso de una técnica de videoclip en función narrativa: frecuentemente, Woo filma los momentos de transición entre dos batallas mediante una sucesión de fundidos encadenados con planos muy cortos. Este procedimiento, favorito de las descripciones oníricas y divagatorias de tantos clips, aparece en Woo como un modo sintético pero preciso de narrar.

Es notable cómo Woo pasó de las convenciones de Hong Kong a las de Hollywood, sacando algunos de sus materiales habituales (el homoerotismo está puesto del lado de los malos, los finales no terminan en la muerte de personajes queridos) y adaptándose al tono más light y optimista que requiere su nuevo público. En el fondo, se trata de lo mismo: respetar escrupulosamente las restricciones de un género para crear dentro de sus límites, aprovechar cada situación estándar para resolverla de otra manera, utilizar todos los recursos de iluminación, sonido y montaje para filmar con placer y producir placer. No el placer bulímico y previsible del consumidor sino el ligero deleite de los que creen en el cine. Como dice Van Damme al final de *Operación cacería*: "los pobres también se aburren". Esa sorprendente metafísica legítima el cine de John Woo. ■

Who is Woo

Textos de John Woo

De chico, yo hacía como que filmaba películas en casa. Solía dibujar sobre vidrio y luego iluminaba los dibujos con una lámpara, desde atrás. Más tarde, durante los años 60, vi un montón de films europeos que fueron para mí una estimulante fuente de inspiración: películas francesas, Kurosawa, Bergman, Bertolucci. Luego, en los primeros 70, Scorsese, Peckinpah, Penn. Quien influyó enormemente sobre mí fue Jean-Pierre Melville, el autor de *El samurai* y *Bob le flambeur*.

No fui a ninguna escuela de cine porque mi familia era muy pobre y no podía costearme los estudios. En 1969 ingresé en la industria junto con un grupo de amigos. Así pude ahorrar algo de dinero y hacer algunos cortos "experimentales". Más tarde trabajé como asistente de dirección de Zhang Che, un especialista en películas de "caballería marcial" a quien admiraba muchísimo. En 1973 —a los 26 años— fui contratado como codirector de un film independiente de bajo presupuesto, que se llamó *The Young Dragons* y que fue censurado en su momento, por ser demasiado violento. De allí en más, filmé una cantidad de películas de Kung-Fu. Intenté convencer a unos patrones de que me dejaran filmar un policial o una de gangsters, pero no aceptaron. Yo soñaba con hacer una de samurais, como las de Kurosawa, o como *El samurai*, de Melville.

Esperaba mi oportunidad y ésta se presentó con *A Better Tomorrow* (ver filmografía), que batiría el record de recaudación en toda la historia del cine de Hong Kong. Allí empieza, de hecho, mi carrera. Lo anterior, mejor olvidarlo.

El mundo gangsteril de mis películas no es el real; ellas ocurren en mi propio mundo, el mundo de mis sueños. Ese mundo no es exactamente el mismo que el de los films norteamericanos de gangsters; es un híbrido de todos los films que amé alguna vez, un lugar imaginario recreado a partir de las películas que veía de joven.

Me siento muy influido, y a la vez intrigado, por los antiguos relatos chinos de caballería. En mis películas siempre intento abordar la cuestión del Mal —está el Bien y está el Mal, y a veces para poder sobreponerse al Mal es necesario juntar fuerzas—. Lo bueno o lo malo no son cosas dadas; a veces hay que luchar por ello, dar la vida incluso. Mis películas son violentas, pero contienen también un elemento de *romance* —no en el sentido amoroso, sino en lo que tiene que ver con lo *caballeresco*—. También soy una persona muy religiosa, y de joven quise ser sacerdote, pero no me aceptaron. Como protestante, me siento fuertemente influido por ideas cristianas, como el amor al prójimo, el pecado y la redención. A pesar de mi formación, la atmósfera de la iglesia católica me atrae mucho, en particular la imagen de la Virgen María —que no es importante para los protestantes—. En la secuencia final de *El killer*, una estatua de la Virgen tiene importancia capital.

Yo mismo diseño la coreografía de las escenas de batallas de mis films. Amo las comedias musicales, *Cantando bajo la lluvia* y *Amor sin barreras*, amo a Fred Astaire y Gene Kelly. Los *musicals* tienen el ritmo de la vida, y yo filmo las escenas de acción como si fueran secuencias de baile. Amo el ballet y todo tipo de bailes. De hecho, fui profesor de danza en un colegio secundario.

Desde hace mucho tiempo sueño con filmar en Estados Unidos, y creo que me voy a establecer aquí. Acá puedo hacer mejores películas que las que haría en Hong Kong. *Hard Target* es mi primera película norteamericana. Necesito esta película para establecerme comercialmente en Hollywood. Pero en el futuro pienso escribir mis propios guiones. Gente como Quentin Tarantino, que conocen muy bien mi cine anterior, están escribiendo guiones para mí. Lo que me resulta más difícil aquí es manejar la relación con los estudios. Esto puede ser muy frustrante a veces. Con respecto al idioma, aprendí a explicarme. Al camarógrafo le digo, por ejemplo: "Acá quiero un plano tipo Scorsese", y me entiende perfectamente. Le digo: "Sam Peckinpah", y ya sabe que me refiero a un *ralenti*. Es el idioma internacional del cine. Un día le describí un primer plano y luego un enfoque súbito de un personaje, y el camarógrafo me dijo: "¡Ah, lo que usted quiere es un plano *alla John Woo!*". ■

Extractos de entrevistas publicadas en las revistas *Sight and Sound* de mayo de 1993 y *Film Comment* de septiembre/octubre de 1993. Selección y traducción: H. B.

Filmografía con comentarios

John Woo nació el 22 de septiembre de 1948 en la ciudad de Guang-zhou (China Popular). Se crió en Hong Kong. Su verdadero nombre es Wu Yusheng.

1973 - *The Young Dragons*

"Yo tenía 26 años, y el resultado fue bastante aceptable para el bajísimo presupuesto con el que contábamos. La película fue prohibida por considerársela demasiado 'loca' y violenta. Hasta que a alguien de la compañía Golden Harvest le pareció que yo era un 'genio', nos la compraron y la estrenaron."

1974 - *The Dragon Tamer*

"Firmé contrato con la Golden Harvest para realizar varias películas de kung-fu por el término de tres años. *The Dragon Tamer* fue la primera."

1975 - *Countdown in Kung Fu* (también conocida como *The Hand of Death*)

1975 - *Princess Chang Pin*

"Es la adaptación de una ópera tradicional cantonesa, y tuvo mucho éxito. Si tuviera que rescatar un título de mi primera etapa, sería éste. En cuanto a las demás..."

1977 - *Money Crazy* y *Follow the Star*

1978 - *Hello, Late Newcomers* (film en episodios —Woo dirigió uno de ellos—) y *Last Hurrah for Chivalry*

1979 - *From Riches to Rags*

"En 1976 yo estaba muy molesto porque no me dejaban filmar lo que quería, y paré por un año. Hasta que uno de mis patrones me sugirió probar con comedias. Pensé: 'Okey, probemos'. Hice las dos primeras en 1977. El guión de *Money Crazy* me llevó sólo dos semanas. Era una cosa muy dibujo-animado, muy estilo Mel Brooks. Hizo un montón de plata."

1981 - *To Hell with the Devil* y *Laughing Times*

1982 - *Plain Jane to the Rescue*

1983 - *The Sunset Warrior*

1984 - *The Time You Need a Friend*

1985 - *Run, Tiger, Run*

"En 1981 dejé la Golden Harvest y me fui a trabajar en otra compañía, Cinema City. *Laughing Times* hizo buena plata. Yo estaba dispuesto a aceptar un salario mucho más bajo con tal de que me dejaran hacer lo que yo

quería, pero los directivos sólo querían que siguiera con las comedias. Fue uno de los peores tiempos de mi vida. Los de la compañía me mandaron a Taiwan, donde me tuvieron dos años 'congelado'. Pude dirigir un par de películas que prefiero no recordar."

1986 - *A Better Tomorrow (Amenaza final)* (**)

"Cuando volví a Hong Kong, Tsui Hark, que acababa de fundar su propia compañía, la Film Workshop, me ofreció trabajar para él. Empezamos a escribir un guión juntos y el resultado sería *A Better Tomorrow*, que resultó mucho mejor de lo que yo esperaba. Fue realmente el film de la última oportunidad para mí. Años de frustraciones, de un rencor silencioso del que finalmente podía liberarme."

1987 - *A Better Tomorrow 2* (***)

1989 - *The Killer (El killer)* (**)

"Jean-Pierre Melville influyó una barbaridad sobre mí. Siempre quise hacer una película como *El samurai*. Profesionalmente soy un *loner*, un solitario, así que no me resulta difícil identificarme con el asesino solitario de Delon. Mi *killer* no es muy contemporáneo; es de hace siglos atrás, cuando los asesinos tenían una razón para matar."

1989 - *Just Heroes* (correalizada con Wu Ma)

1990 - *Bullet in the Head (Una bala en la cabeza)* (**)

"La historia tiene lugar en 1967, porque ése fue un año dramático en Hong Kong: había huelgas y gente asesinada en las calles. Con respecto al episodio vietnamita, lo usé como un espejo de lo que va a ocurrir en 1997, cuando Hong Kong pase a formar parte de China Popular."

1991 - *Once a Thief* (***)

1992 - *Hard Boiled* (***)

1993 - *Hard Target* (*)

(*) Estrenada en cine

(**) Editada en video

(***) Próximo lanzamiento en video

Fuentes: *Sight and Sound* (mayo 1993)

Film Comment (septiembre/octubre 1993)

Le cinéphage (mayo/junio 1993)

Recopilación y traducción: Horacio Bernades. ■

La peluquería y el abismo

por Eduardo A. Russo

Patrice Leconte supo sorprendernos el año pasado con *La noche es mi enemiga* (*Monsieur Hire*, 1989), donde lograba conmovernos por los padecimientos de un Michel Blanc que hacía todos los esfuerzos del mundo por ser mezquino y odioso —vale decir, inequívocamente humano— tironeado entre la perversión y la pasión. Ahora nos llega también con cierto atraso *El marido de la peluquera* (*Le mari de la coiffeuse*, 1990).

La fiesta de Antoine. En los primeros planos del film, la música árabe y una equívoca danza instalan una ambigüedad que signa todo el film. Luego, un veterano Antoine (Jean Rochefort) se recuerda a los doce años en dos momentos ideales, legendarios: jugando en la playa con otros niños y acudiendo a la peluquería de Mme. Sheaffer. Placeres físicos de la infancia, iniciaciones que casi sentimos en carne propia. Seducido por la pasiva atracción de la mórbida y suicida peluquera, descubre —como el pequeño Archibaldo de *Ensayo de un crimen*, de Buñuel— el erotismo pegado a la muerte. Fisgón precoz, propenso a los ensueños diurnos, tanto a los doce años como a la cincuentena larga que delata luego (en una elipsis realmente audaz) Antoine es siempre el mismo. Su vida ha transcurrido con la parsimonia y el ritmo imperceptible e ineluctable de las crecidas de pelo, impelida por un deseo que lo abarca todo: ser el marido de una peluquera.

El festival de los sentidos. La película está poblada de imágenes que evocan cualidades táctiles u olfativas. Casi rozando, acariciando los objetos que pueblan el mundo de Antoine (los frascos, accesorios, el piso de la peluquería, la arena de la playa) remite a ese estado irrecuperable de la infancia donde ejercemos sin pausa esa *sed de percibir* que luego cuesta mantener viva. El film posee un costado Proust, aunque aquí no se trata de recuperar el tiempo perdido sino de perseverar en un limbo donde todo deseo está colmado, donde un oscuro objeto se nos acerca y se apresta maternalmente a lavarnos la cabeza, cortarnos el pelo, a perfumarnos.

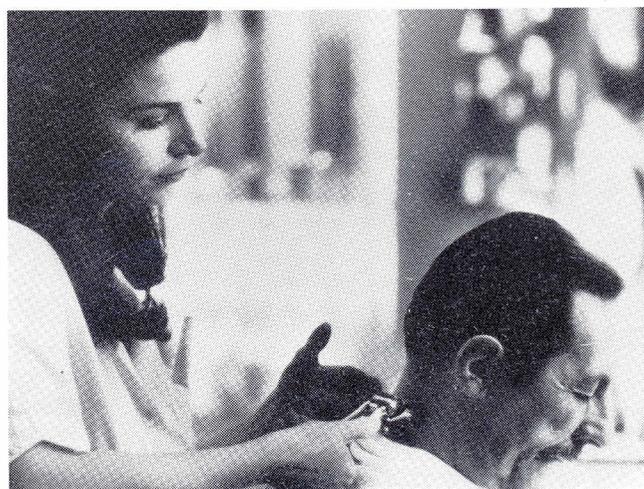
La vida de Antoine, enamorado de la mujer perfecta en una escena ideal —peluquera en una peluquería—, se transforma con la aparición de Mathilde (Anna Galiena): *el sueño de su vida*.

Un film de fantasmas. Desde el comienzo mismo de la película algo funciona como advertencia: la sensación de lo ominoso acechando en la escena idílica (tanto en la infancia como en la problemática madurez) nos invade poco a poco. Las miradas, las sonrisas que Antoine y Mathilde se prodigan son de algún modo *excesivas*, prolongadas en un espacio sin tiempo. ¿Serán presentes, recordadas, fantaseadas? Mathilde es demasiado bella para ser cierta; ella y la peluquería están unidas por lazos íntimos, indiscernibles. Antoine no se habría enamorado de ella sin esa *escena*. Es en ese marco donde radica el fantasma que lo atrae, lo excita, lo conduce a la pasión, al sexo perverso, o hasta la inaudita borrachera con perfumes y lociones. Amante de una imagen, se enamora a lo Werther —como el Depardieu de *La mujer de la próxima puerta*— salvo que el

desenlace es inverso. Acaso Antoine sobrevive por su meticulosa perversión, mientras Mathilde sucumbe víctima de la variante más mortífera del amor romántico.

Los modos de la locura. *El marido de la peluquera* emite de modo constante una comprobación: sus personajes están locos. El desconcierto —y hasta el malestar— ante cada oportunidad en que Antoine emprende sus danzas espasmódicas (que sólo su mujer y el *extranjero* aprecian felices, dato a observar) es el de estar frente a una locura que sólo a través de lo ridículo se salva de lo trágico. Otro es el caso de Mathilde, cuyo terso trato y permanente sonrisa ocultan una tempestad que sólo se atreve a manifestarse convocada por otra exterior, propiciando la catástrofe. Antoine y Mathilde temen al tiempo —ese que marca implacable el rostro de él—: uno porque ya ha llegado el tiempo de la consumación, y sólo queda permanecer en ese momento eterno. La otra porque advierte que el tiempo se le escapa y la decadencia aguarda. En su locura (que excede la clasificación clínica, dejando sólo la irrefutable impresión de que alguien está *del otro lado*) Mathilde procede con una lógica férrea, sumándose así a esos misterios femeninos que pululan en *La historia de Adela H.* de Truffaut o la incomprensible e inigualable *Gertrud*, de Dreyer.

La peluquera ya no volverá. El final de *Le mari de la coiffeuse* congela el devenir en un tiempo en suspensión. Antoine y el inesperado —definitivamente ajeno— cliente argelino esperan la llegada de la peluquera en un ambiente cuya desolación va a la par de una nitidez luminosa que no posee el resto de la película. Hemos asistido en ochenta minutos a lo que se piensa —o se recuerda— desde un *intervalo*. Un limbo fascinante y angustioso en el que las imágenes poseen más consistencia que el pálido, desmantelado revoltijo que configura el presente, la realidad. ¿Metáfora del cine, así como Antoine lo es de un *espectador modelo*? Es posible. ■



Le mari de la coiffeuse (*El marido de la peluquera*). Francia, 1990. **Dirección:** Patrice Leconte. **Producción:** Frederic Sauvagnac. **Guión:** P. Leconte y Claude Klotz. **Fotografía:** Eduardo Serra. **Música:** Michael Nyman. **Intérpretes:** Jean Rochefort, Anna Galiena y Roland Bertin. ■

Patrice Leconte, un feminista

por Fernando González

Leconte (n. 1947) tiene al menos tres virtudes: 1) sus películas son breves (duran 70-80 minutos), 2) escribe historias simples, de pocos personajes, con poca información del antes y del después, y 3) el personaje central siempre está en el borde, a punto de ser un pusilánime, pero no, termina siendo un aliado. La gramática de Leconte es sencilla, de gente de entrecasa, de barrios modestos como el París de Raymond Queneau. Tanto en la película que vimos en 1992, *La noche es mi enemiga* (*Monsieur Hire*), como en *El marido de la peluquera*, Leconte focaliza su historia en un voyeur pasivo y romántico. El sastre hostigado que componía con mesura Michel Blanc en *La noche es mi enemiga* vuelve aquí en un desconcertante Jean Rochefort (magistral en la composición del marido). Monsieur Hire/Blanc era penalizado por mirar; Antoine/Rochefort cumple a su modo sus sueños.

Después del feminismo y del posfeminismo los hombres de las películas de Leconte han pasado a ocupar el lugar de la contemplación. Rochefort no es nadie, es sólo "el marido de...", tantos siglos de falta de identidad femenina dados vuelta como una media. Pero Antoine/Rochefort no es un voyeur plenamente feliz: el Antoine que aparece al principio de la película contando la historia está viejo, con la mirada perdida y sólo el clic-clic de una rasuradora lo hace sonreír: la tragedia atravesó su cansino posfeminismo.

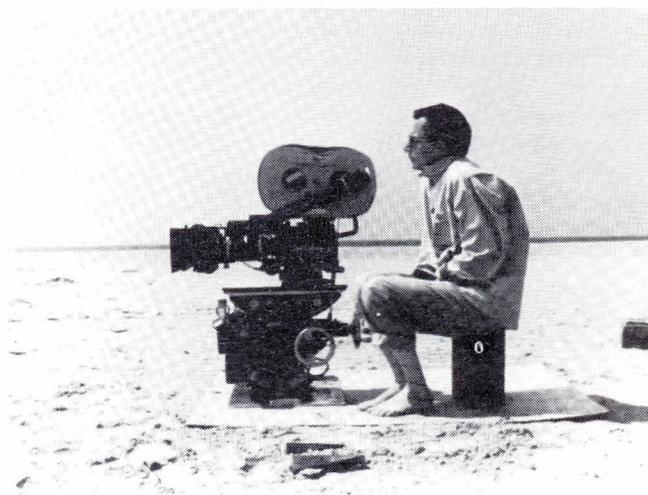
En esos personajes masculinos pasivos está la clave del cine de Patrice Leconte: en las nueve películas anteriores a *El marido de la peluquera* el sexo es nimio, contenido, casi púber. Acá el sexo estalla pero es un sueño, es el fantasma que concibe el voyeur en su cabeza. La peluquera de los 12 años de Antoine, Madame Sheaffer (nombre de lapicera del colegio) escribió en el deseo incipiente del protagonista la trama de los goces adultos. Antoine/Rochefort posee carnalmente a la peluquera pero sólo disfruta contemplándola sentado en el negocio como un cliente más que espera su turno.

Dijo Leconte sobre la historia de *El marido de la peluquera*: "Desde chico me juré a mí mismo que un día me casaría con una peluquera. Sin embargo, el destino me había preparado otros planes bien distintos. El no casarme nunca con una peluquera fue, sin duda, lo que produjo la necesidad de hacer esta película. Es una historia de amor, no es autobiográfica, pero debería haberlo sido". Desde *Tandem*, su película de 1986, Leconte fue cambiando el estilo. Empezó a construir historias para un solo personaje central y a concebir los lugares de puertas para adentro. Y por sobre todo fue abandonando la comedia. *La noche es mi enemiga* es ya un drama absoluto y *El marido de la peluquera* tiene algunas pinceladas de humor más cercanas a la propuesta actoral que encarna

Rochefort que a la angustia de ese transatlántico inmóvil que es el negocio de la peluquería.

En *La noche es mi enemiga* Leconte recurrió a la adaptación de una novela (entre las 165) de Georges Simenon. *El marido de la peluquera* fue creciendo en su cabeza viendo al voyeur Blanc y retomando sus odiseas infantiles y trabajó con un boceto ideado por Claude Klotz (autor de *Povcheri*). Es probable que Leconte de ahora en más trabaje sus propios guiones y temas y se convierta en un personalísimo autor.

Finalmente las mujeres. Un párrafo para las antagonistas de las películas de Leconte: entre la Sandrine Bonnaire de *La noche es mi enemiga*, de modales comunes y mirada fija y helada, y la Anna Galiena, la peluquera de todos los sueños recortados de los hombres que cambian su fisonomía en el negocio. Bonnaire se sacará de encima para siempre al voyeur que la incomoda, Galiena ocupará la mente de Rochefort/voyeur para siempre. ■



Filmografía de Patrice Leconte

- * 1975 *Les vécés étaient fermés de l'intérieur* (Los inodoros estaban cerrados por dentro)
- * 1978 *Les bronzés* (Los caraduras)
- 1979 *Les bronzés font du ski*
- 1981 *Viens chez moi, j'habite chez une copine*
- 1982 *Ma femme s'appelle Reviens*
- * 1983 *Circulez, y a rien à voir* (No me rompas por favor)
- * 1985 *Les spécialistes* (Los especialistas)
- 1986 *Tandem*
- * 1988 *Monsieur Hire* (La noche es mi enemiga)
- 1990 *Le mari de la coiffeuse* (El marido de la peluquera)
- 1993 *Tango* (La maté porque era mía)

* Disponibles en video

La huella del dinosaurio

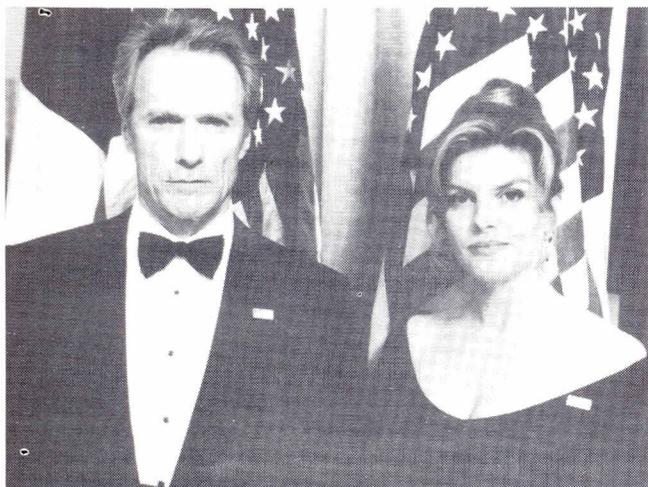
por Horacio Bernades

Crónica de un magnicidio anunciado pero no concretado, *En la línea de fuego* se abre con una sucesión de planos que establecen el territorio en el que la ficción tendrá lugar: la Casa Blanca, el Capitolio, el Obelisco, Clint Eastwood. Más que un actor, más que una simple estrella, Eastwood es a esta altura un monumento nacional, un territorio cinematográfico al que volvemos una y otra vez como quien recorre los lugares familiares, los sitios de la propia historia. "Un Monument Valley en miniatura", según el hallazgo de un crítico inglés. Un paisaje noble, sólido y rocoso, que sigue allí, inmemorial, sobre el que sopla, fuerte, el viento (el tiempo). "Estás delante de una leyenda viviente", advierte Frank Horrigan, agente del Servicio Secreto, a su nueva compañera, Lilly Raines (René Russo, sin parentesco con su homónimo Eduardo). Una leyenda *viviente*: Eastwood es un puro pasado cinematográfico en acción, un dinosaurio que reina sobre cada nuevo film como en un parque jurásico en el que deja grabada una huella inmensa.

La huella de Eastwood es tan grande en *En la línea de fuego* que parece cubrirlo todo, desbordando incluso los límites de su personaje. Como Eastwood, Frank Horrigan es un "fana" del jazz, que toca *standards* al piano en los ratos libres y no ve la hora de volver a casa para poner Miles Davis en la compactera. La continuidad con el Eastwood anterior encuentra su expresión visual inmediata en la presentación de Horrigan, vestido igual que el William Munny de *Los imperdonables*: camisa bordó y jeans parduzcos. Aunque se lo vea más sociable (el tiempo ablanda la roca, la hace porosa), como a Harry Callahan su individualismo le trae serios problemas con sus superiores (sin embargo se destaca, entre ellos, una figura paterna hasta ahora ausente), y su profesionalismo está en permanente fricción con una ética personal que lo lleva a dudar del sentido de su tarea.

Como les ocurría a sus antecesores, una mujer lo pone en problemas, desde el momento mismo en que los presentan. El diálogo saca chispas (uno de los méritos más evidentes

del sólido guión del hasta ahora desconocido Jeff Maguire): "Encantado. Parece que las secretarias son cada vez más jóvenes por aquí" (Horrigan); "No soy secretaria, sino agente del Servicio Secreto. A propósito, parece que los agentes son cada vez más viejos por aquí" (Lilly). El antagonismo instantáneo entre ambos, mutua respuesta defensiva ante el flechazo, recuerda a otros encuentros: el de Bogart y Bacall en *Tener y no tener*, el de Cary Grant y Jean Arthur en *Sólo los ángeles tienen alas*, el de Wayne y Elsa Martinelli en *Hatari*. Como bien observó Julian Cooper en su columna sabatina del *Herald*, Maguire le "roba", y lo hace muy bien por cierto, al gran Howard Hawks. Horrigan es tan torpe en sus intentos de seducción como sus antecesores, pero más. Porque es más débil (Eastwood lagrimea, por primera vez en treinta años, al recordar el asesinato de Kennedy, *delante de ella*), porque la necesita más, terminará quedándose con Lilly (simpatiquísima escena final, con un diálogo sobre las palomas de la plaza que alude con máxima corrosión a la vejez de Horrigan y a su nueva condición de jubilado). Si toda la puesta en escena está organizada en función del personaje de Eastwood, de tal modo que quienes lo rodean pueden ser vistos como proyecciones deseadas o temidas, esto se agudiza en el caso del *psycho* Leary, el único que llega a disputarle el control de esa puesta, porque es también el único que conoce sus debilidades y está en condiciones de manipularlas. Leary representa, en versión aumentada y deformante (no casualmente en una de las primeras escenas lo vemos a través de una lente de ese tipo), las zonas más oscuras de Horrigan. "¿Qué te pasa a la noche, cuando vienen los demonios?", le pregunta Horrigan, como quien le pregunta al espejo. El estilo hipercompositivo de Malkovich, que tuerce la mirada más que nunca y dedica sus sonrisas más siniestras, siseando como si el sibilino vizconde Valmont hubiera reencarnado hoy en la ciudad de Washington —la antípoda exacta del estilo-Eastwood— le sienta como un guante a su personaje, un monstruo cuya excepcionalidad es la perfecta contracara del muy *humano* Horrigan. Las condiciones de esa excepcionalidad (frialidad implacable, una cualidad polimorfa y una inteligencia superior) devienen en línea directa de sus más fascinantes congéneres de años recientes: el alien, Terminator y el Hannibal Lecter de *El silencio de los inocentes*. Que en los dos momentos culminantes héroe y monstruo se enfrenten cara a cara en *las alturas* (de una azotea y un ascensor) nos recuerda que son animales cinematográficos, aspecto que la puesta en escena del final se ocupa de subrayar, con el público que, reunido en el lobby del hotel, los contempla desde una posición *inferior*, escuchando el sonido *amplificado* de sus voces. ■



In the Line of Fire (*En la línea de fuego*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Wolfgang Petersen. **Guión:** Jeff Maguire. **Fotografía:** John Bailey. **Música:** Ennio Morricone. **Intérpretes:** Clint Eastwood, René Russo, John Malkovich, Dylan McDermott y John Mahoney. ■

Hartley y sus robots

por Eduardo A. Russo

La segunda película de Hal Hartley, *Confía en mí* (*Trust*, 1990), reafirma el curioso camino abierto un año antes con *La verdad increíble* (*The Incredible Truth*). Este neoyorquino nacido en 1959 ha diseñado un mundo ficcional poblado por extraños mecanismos que poseen un aspecto vagamente humano. En esta ocasión su heroína Adrienne Shelly (una suerte de hermana desfavorecida de Rosanna Arquette cuyos personajes suplen su deficiencia de estatura y coeficiente intelectual con inquietudes existenciales) se encuentra, sola y recientemente embarazada, con el irascible técnico electrónico interpretado por Martin Donovan. María y Matthew evolucionan por una trama poblada por sujetos excéntricos, ya sean familiares, empleadores o transeúntes, que cumplen su función en una narración que progresa por el encastre preciso de piezas perfectamente modeladas, cuyo aspecto de seres vivos es una fugaz apariencia. No deja de tener interés esta segunda rareza filmica de Hartley, apoyada como la anterior por la espléndida fotografía de Michael Spiller, y permite formular algunas consideraciones sobre una obra que ya cuenta con un tercer momento titulado *Simple Men* (1992), que en alguna oportunidad llegará a estas latitudes.

Sabido es que el artificio llamado cine está íntimamente emparentado con los autómatas, esos inquietantes mecanismos que parecen dotados de vida —alguna vez pergeñaremos un artículo al respecto—. Toda una larga tradición cinematográfica lo atestigua. En el caso de Hartley —como en sus connacionales Spike Lee y los Cohen Bros., aunque aquí lo encontramos en grado más manifiesto— la narración progresa mediante la *exposición* de esos mecanismos como tales, como si eso garantizara el acceso a un estado reflexivo en el espectador. Los personajes hartleianos ejecutan algunas acciones físicas, pero primordialmente formulan frases como aquellas cabezas parlantes que, según nos notifican los antiguos, asombraban en Alejandría a los viajeros.

Excepcionalmente *planos* (de acuerdo a la clasificación de E. M. Forster), son vehículos apropiados, en una estética *minimal* donde la emoción se erradica apenas insinuada, para declamar las inquietudes del director que cibernéticamente los conduce. No son casuales los componentes mecánicos o electrónicos en su cine: metaforizan tramas concebidas como circuitos que se abren o cierran, pero que difícilmente respiran.

Los personajes de Hartley son, por otra parte, ilustración cabal del lenguaje concebido a la manera de J. L. Austin. Se la pasan *haciendo cosas con palabras*: prometen, exigen, piden, negocian, acuerdan, hacen tratos, los rompen o se confiesan. Si viéramos sus diálogos en globos de historieta taparían la pantalla. Hay algo en sus películas de aquellos comics sobre el "americano medio" —léase medio imbécil— del King Features Syndicate (atención: que los personajes sean levemente retardados no implica necesariamente que

estamos ante una mala película; Arthur Penn supo, en los 60, elevar esta condición a marca de estilo a lo largo de varios films memorables). Hasta los personajes se desmayan como en los célebres cuadritos (casi se les escucha hacer ¡plop!). En cierto modo Hartley propone un *Mutt y Jeff* puesto al día, algo menos gracioso. A lo largo de *Trust*, no obstante, debemos admitir un mayor esfuerzo para que ocurra algo en términos estrictamente cinematográficos: hay un aborto que puede o no producirse, una granada que puede o no explotar y un bebé secuestrado que, de tanto en tanto, recordamos que debería aparecer. A su vez, algunos robots (la madre y la hermana de María) amenazan de cuando en cuando con cobrar vida. El escamoteo de la emoción —cosa problemática para el cine— podría intentar una justificación en las miras intelectuales. Hartley las suple por un énfasis en la abstracción, en las generalidades. Una ácida y reiterativa crítica a la TV atraviesa todo el film; en la segunda oportunidad que Matthew formula sus diatribas comenzamos a sospechar que en cinco minutos de cualquier entrega de los Simpsons podremos encontrar más ideas y una mayor *confianza en las imágenes* que en horas enteras del profuso peloteo verbal que Hartley nos prodiga. *Trust* revela no obstante —debemos admitirlo— una cuota levemente superior de interés que la irrisoria *The Incredible Truth*. Tal vez cuando veamos *Simple Men* nos encontremos con un film apto para evitar que su traducción apropiada sea *Hombres tontos*. Todo depende de que Hartley haya asistido de la ingeniería narrativa y los ejercicios de diálogo, y confíe en el cine. ■

Trust (*Confía en mí*). EE.UU., 1990. **Dirección:** Hal Hartley. **Producción:** Jerome Brownstein. **Guión:** Hal Hartley. **Fotografía:** Michael Spiller. **Música:** Phillip Reed. **Interpretes:** Adrienne Shelly, Martin Donovan, Merritt Nelson y Edie Falco. ■

ESTUDIA CINE-Y VIDEO

Con profesionales egresados del Instituto Nacional de Cine

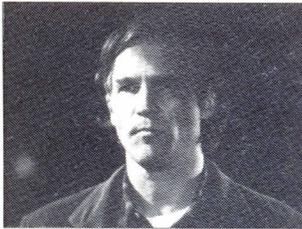


Abierta la
Inscripción 1994

CARRERA DE DIRECCION
—duración 3 años—

CENTRO
DE INVESTIGACION
CINEMATOGRAFICA

ZAPATA 366 (Alt. Cabildo 300)
553-3473 / 477-9552



AMORES QUE MATAN (*Boxing Helena*). EE.UU., 1993, dirigida por Jennifer Lynch, con Julian Sands y S. Fenn.

Querido papá:

Me enteré por otros que viste *Boxing Helena* y que no te gustó nada. Creo que tenés razón. Pensé que al ver tus películas podía copiar un estilo pero reconozco que me quedé en la superficie. Creía que al tener a Sherilyn Fenn en el reparto estaría cerca de la ambigüedad de su personaje en *Twin Peaks* y de su maravillosa y breve intervención en la escena del accidente de *Corazón salvaje*. Intenté contar una historia de amor loco pero me salió mal, me faltó jugarme, ir hasta el fondo del asunto. Te confieso que no sabía cómo resolverla y tuve que incluir un sueño que pocos se creyeran y hasta a más de uno le causó risa y, por lo que me dijeron, cuando Julian Sands se despierta en el hospital, vos mismo te levantaste de la butaca y saliste del cine para controlarte la presión. Disculpáme. Eliminé los probables momentos quirúrgicos de la película pero no recordé la oreja en el pasto al principio de *Terciopelo azul*, más insinuante que una mujer sin brazos y sin piernas arriba de una mesa. Olvidé lo que más de una vez me dijiste, que al filmar mi primera película (deseo concretado, pero no lograd a esta altura) debería evitar encerrar en un interior a dos personajes durante cuarenta minutos, a solas y diciendo pavadas. Creía que podía comunicar el clima de claustrofobia de la historia filmando en ralenti a un loro en la jaula (por lo que informaron, a más de uno esta escena lo indignó). Me faltaron las alucinaciones de tus películas, los desbordes en los personajes, la elección cromática siempre funcional con el relato, la mezcla de clasicismo y modernidad de tus imágenes, los falsos finales felices y la música de Badalamenti. Creía, al haber escrito el diario de Laura Palmer, que podía lanzarme a redactar un guión para cine, pero también ahí fallé. Bueno, acá me despido, vuelvo a pedirte disculpas y espero que nos volvamos a encontrar en tu nueva casa de Picos Gemelos.

Tu hija, Jennifer

PS: Me olvidaba de algo. Todavía no la vi, pero algunos amigos me dijeron que *Twin Peaks - Fire Walk With Me* —, por lejos, es tu peor película. ¿Es verdad?

Nota del redactor: Jennifer no se equivoca, ni en su carta de disculpas ni en la aclaración de la posdata. GJC

DRAGON: LA VIDA DE BRUCE LEE (*Dragon the Life of Bruce Lee*). EE.UU., 1992, dirigida por Rob Cohen, con Jason Scott Lee y Lauren Holly.

Esta biografía de Bruce Lee es una doble sorpresa. Primero, porque tiene vida propia y no debe nada a la evocación del héroe muerto como suele ocurrir en este tipo de película. En *The Doors*, *Bird*, *Malcolm X* el fantasma del personaje legendario sostiene el argumento mientras que en *Dragón*, como ocurría en el cine americano de otra época, estamos ante una buena ficción. No importa si este Jason Scott Lee se parece o no a su homónimo ni si sus peripecias fueron las suyas, como no nos importa en *Murieron con las botas puestas* que Custer no haya sido el simpático y comprensivo personaje que encarnara *Erroll Flynn*. Pero tal vez por eso —y ésta es la segunda sorpresa— el film permite pensar el mito de Bruce Lee y explicarme, en buena medida, las razones por las que este oscuro chino nacido por accidente en Estados Unidos se convirtió en ídolo mundial y puso las artes marciales de moda en el Occidente. La fuerza del protagonista y la interesante presencia de Lauren Holly, que hace de su mujer americana, sirven para replantear tanto el sentido del karate como la representación cristalizada de “lo oriental” que el cine acostumbra. *Dragón* documenta precozmente, en la California de los tempranos setenta, el inminente culto del cuerpo y de la destreza que veinte años más tarde dominaría el imaginario juvenil del mundo entero. El Bruce Lee de *Dragón* también representa el sentimiento del marginal que, a través de una voluntad inquebrantable y de una ambición superlativa, utiliza su talento natural para abrirse camino hasta la cumbre del espectáculo. Lee es Madonna con ojos rasgados. Esa es la mística que mueve al personaje y no la de la fábula espiritual al estilo del *Karate Kid*. Lee no tiene paciencia ni sus peleas son el último recurso de una modestia ancestral. Es un acelerado que quiere ganar a toda costa y al que sólo acecha su inconsciente. Tiene toda la picardía del aventurero que se lleva el mundo por delante y que corresponde a la tradición occidental. Hasta ahora, el cine americano le había negado siempre ese papel a los caracteres orientales, anclándolos en una pasiva sabiduría que sirviera de complemento a la iniciativa del protagonista blanco (la presencia irrelevante de John Saxon en *Operación Dragón* ilustra esa convención). La potencia de la película comienza, como corresponde, con las brillantes escenas de combate pero sobresale en otros registros. La escena de la filmación de *El avispon verde* es

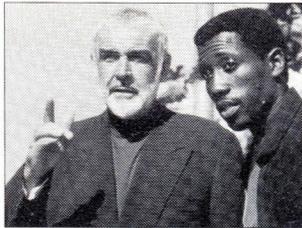
desopilante, mientras que la proyección del fragmento de *Muñequita de lujo* es un testimonio transparente sobre el racismo. Q

LA MITAD SINIESTRA (*The Dark Half*). EE.UU., 1991, dirigida por George A. Romero, con Timothy Hutton, Amy Madigan y Henry.

George Romero y Stephen King tienen algunas cosas en común. Cada uno en lo suyo —director de cine, escritor— tienen una calidad superior a su reconocimiento. Es que ambos abordan un género maldito —el terror— y lo hacen de una forma absolutamente clásica, sin ironías ni distanciamientos. Son dos narradores populares y cada uno a su manera aportó obras maestras en sus áreas: *La noche de los muertos vivos* en el cine y *La hora del vampiro* en literatura, para dar un ejemplo de cada uno. En *La mitad siniestra*, Romero cuenta la historia ideada por King —relacionada con su propia experiencia de escribir con seudónimo— en una forma respetuosa, lineal, sin apoyarse en los efectos especiales ni en la violencia gratuita ni esconder reparos al género en la autoparodia. Hay una imagen que lo ejemplifica: el escritor Thad Beaumont decide dejar de escribir con el seudónimo de George Stark. Se lo comunica a sus editores neoyorquinos que aceptan la decisión. La cámara pasa de la conversación telefónica a la ventana donde se ve una nocturna New York y queda fija unos instantes. El sonido incorpora el aletear de los gorriones que preanuncia a George Stark y el ulular de una sirena que asocia ecos de violencia urbana. Esa es la presentación de la mitad oscura de Beaumont: un modelo de sobriedad narrativa que no todos los directores que se prestan al terror tienen claro. Si *La mitad siniestra* no es de las grandes obras de Romero es por una cierta negligencia en el guión que deja cabos sueltos —especialmente en el final— relacionados con el problema policial, siendo el punto fuerte la relación de Beaumont con su parte oscura. GN

PAREJA MORTAL (*Wedlock*). EE.UU., 1991, dirigida por Lewis Teague, con Rutger Hauer y Mimi Rogers.

Otro film surgido de la cadena de montaje de la industria norteamericana de hoy. La pasión por el cine de los grandes productores de ayer devino en productos negociados por financistas tan preocupados por el film como por el merchandising, las



gaseosas y el pororó, ahora también salado. Una lástima, sin embargo. Un punto de partida interesante (presos sin rejas pero con collares que explotan en cuanto se alejan cien metros, y que hacen reventar a la pareja desconocida que les corresponde) y un director con la mano firme de un buen artesano (Lewis Teague, responsable de un estimable *Cujo* y otros más olvidables, *Caimán* por ejemplo) presagian un film noble que se pierde entre la maraña impuesta por el mercado: los chistes estúpidos, las resoluciones fáciles, la necesidad de que todo no pase de una medianía exasperante. **RP**

EL RAPTO (*The Vanishing*). EE.UU., 1992, dirigida por George Sluizer, con Jeff Bridges y Kiefer Sutherland.

Falta mucho para que el trapo exprimido de Hollywood suelte su última gota sucia de rédito comercial. Pero los *managers*, previsores, se preocupan por "renovarlos". Fuerzan así fallidos segundos tiempos de lo que tuvo su gloria breve del otro lado del charco: *Perfume de mujer*, *Nikita*, *El regreso de Martin Guerre*. Ahora llegó el turno de *Spoorloos*, reputado film holandés del veterano George Sluizer, un egresado del prestigioso IDHEC parisino. Los créditos fueron apropiadamente engordados con Jeff Bridges y Kiefer Sutherland, mientras que Nancy Travis aportó un sólido oficio y Sandra Bullock su decorativo perfil.

En una hermosa jornada primaveral, Jeff (Sutherland) y su novia (Bullock) dejan Seattle para rumbear hacia la campiña en plan picniquero. Paran en una estación de servicio, donde la chica va por unas cervezas, y ya no la vemos más. Al que hemos podido observar, en montaje alterno, es al vejete Barney (Bridges), un profesor desprolijo que ensaya consigo mismo el arte de adormecer personas en una cabaña estilo *Lassie* (o *Daktari*), rodeada por un follaje muy similar al que enmarcó la desaparición de la fémina. No es lo menos reconfortante, en esta fase, ver a Bridges alejado del rol bonachón al que lo confinaron, erosionándolo, *Tucker*, los *Baker Boys* y otros dramones al tono. Al tipo le calza la máscara de alienado, y se merece una nueva ocasión.

El esquema *loco de mierda-niños bien* está transitado, pero funciona si se sabe dosificar la crueldad, el suspenso (mejor aun, si se lo salpimenta con toques *gore*). Sluizer, que sabe cómo guardar un secreto, sostiene la intriga mucho más tiempo que el habitual. Si después se derrumba todo, no es porque el film comenzara "muy alto", sino por los pérfidos condicionamientos de

la producción (el director se quejó luego públicamente, ¡y eso aparece en la gacetilla promocional!).

Volvamos al plot: tres años pasa Jeff buscando a la morochita; encuentra una nueva novia (Travis), y poco después a Barney, que le proporciona (y sobre todo al espectador) una ridícula explicación de su berretín *desaparecedor*. Resulta que el hombre, como el firmante, arrastra sueños oscuros desde su infancia. Eso es todo, fletado en una indigerible parrafada literaria, ilustrada por una decena de flash-backs convencionales.

El final remite al libro gordo de gritos nocturnos histéricos, bien ejemplificados por Julia Roberts en *Durmiendo con el enemigo*. Transcurren acá en un bosquecillo bien puesto, con jovencitos espeluznados y —del otro lado del cuadrilátero— un cronista desesperado por que los maten a todos de la manera más cruel. Pero se salvan. **GR**

SOL NACIENTE (*Rising Sun*). EE.UU., 1993, dirigida por Philip Kaufman, con S. Connery, W. Snipes y H. Keitel.

Aunque *El fugitivo* y *En la línea de fuego* lo desmientan, los thrillers de la época parecen ediciones especiales de la revista *Caras*. Como ocurría con *Bajos instintos*, *El cuerpo del delito* y *Sliver*, ver *Sol naciente* es como hojear páginas y páginas pobladas de interiores ostentosamente lujosos, autos supersport, empinados rascacielos y chicas-*Playboy*, todo realizado por una fotografía lustrosa, llena de brillos. Candidatos a nuevos-ricos se sentirán halagados en su masoquismo por la contemplación de ese Olimpo moquetado al que aspiran y jamás alcanzarán. Pero nadie hojea estas revistas con interés, seguramente porque la libido que venden es puro *look* y eso en algún lado se nota. Philip Kaufman cambió el *look Vogue* de *La insostenible levedad del ser* (un título que se comentaba a sí mismo) y *Henry & June* por el *look* más berreta de la revista *Caras* en *Sol naciente*. La única discontinuidad entre unas y otra es la que va del producto "de *qualité*" (con todas las comillas del caso) al producto "popular" (con muchas más comillas todavía). Lo que falta en todas es un mínimo interés por lo que se está narrando, alguna clase de compromiso con situaciones y personajes que conviertan el *look* en materia visual. Si en *Sol naciente* esa falta se hace más evidente, quizá sea porque es —o pretende ser— un thriller, y lo que cualquiera espera de un thriller es cierta intensidad narrativa, un ritmo, sangre en sentido concreto y figurado. Aclaración: *Sol naciente* pretende ser un thriller, pero no es

otra cosa que un *whodunit*, ese vetusto subgénero que los ingleses inventaron hacia fines del siglo pasado, que Hammett y Chandler corrieron a tiros hace sesenta años y que Hitchcock enterrara para siempre en el libro de Truffaut. El *whodunit* basa todo su efecto en el "quién mató a quién y por qué". Las emociones humanas tienen en este subgénero tanta relevancia como en uno de esos juegos "Siga la línea de puntos y encontrará...". Dato para pensar: el retroceso del thriller al *whodunit* era constatable ya en las nombradas *Bajos instintos*, *El cuerpo del delito* y *Sliver*. ¿Algo que ver quizá con la anestesia emocional propia de la época? Lo cierto es que *Sol naciente* no es siquiera un *whodunit* más o menos decente, entre otras cosas porque —a diferencia de lady Agatha o el inventor de Philo Vance— Mr. Kaufman no cree en la eficacia del subgénero, y —peor aun— ignora olímpicamente sus códigos más elementales. ¿Cómo explicar si no el nulo atractivo, la total ausencia de una "tipología" —aunque más no sea esquemática— de investigadores e investigados, que lleva a que dé absolutamente igual que los primeros descubran o no a los segundos, y que el (o los) culpable(s) sean José, Pedrito o Miguel, códigos elementales todos ellos del subgénero?

Si algo tiene de rescatable *Sol naciente* es su propensión —involuntaria pero fatal— al ridículo, lo que la hace paradójicamente recomendable para todos aquellos que, como el firmante, gustan de divertirse en el cine y saben saborear el rico gusto de lo absurdo. En este sentido, el investigador de Connery, especie de Mr. Moto pomposamente didáctico, es una cima. **HB**

(GJC: Gustavo J. Castagna, Q: Quintín, GN: Noriega, RP: Roberto Pagés, HB: Horacio Bernades, GR: Guillermo Ravaschino)

¿Qué películas se llevaría Ud. a una isla desierta?

por David Oubiña

Esta nota es la primera de una serie en la que los que habitualmente hacen El Amante se preguntan sobre su quehacer y el de sus vecinos. Abre el juego David Oubiña, quien, entre otras cosas, cuestiona algunas prácticas habituales de esta revista.

La función del crítico no es la de brindar una verdad que no existe sino de prolongar lo más lejos posible, en la inteligencia y sensibilidad de los que lo leen, el impacto de una obra de arte. André Bazin

Cero en estética. Siempre me incomodó la pregunta acerca de las películas que me llevaría a una isla desierta. Me pongo nervioso cuando debo hacer la selección, los títulos se atropellan en la punta de mi lengua y, finalmente, se me olvidan todas las películas que amo. Ya sé que es sólo una hipótesis, pero en lugar de responder, me pregunto íntimamente “¿por qué debería elegir unas pocas si puedo quedarme con todas?”. Y entonces me doy cuenta de que me he salido de las reglas del juego. No puedo evitarlo. Pero es que la pregunta resulta capciosa, porque supone la posibilidad de arribar a una certeza que debería desprenderse de la totalidad. Capciosa y banalizadora: uno debería dar en pocos segundos, y en tres, cinco o diez títulos, una definición estética. Georges Perec sostenía que confeccionar una lista es una tarea complicada: “siempre olvidamos algo, estamos tentados de escribir *etcétera*, pero en un inventario no se escribe *etcétera*”. Las listas sólo sirven para señalar las omisiones. Lo mismo me sucede a propósito de las calificaciones y los puntajes que uno está tentado de aplicar a los films. Hay una omnipotencia velada en la pretensión de hacer corresponder a un film un valor en una escala numérica. Y cierto desprecio por el debate, que se reemplaza por el fanatismo. Nadie califica con dos puntajes a la vez, porque eso introduciría una ambigüedad que arruinaría la unívoca certeza de los números. Sólo es posible adjudicar un puntaje cuando se piensa que es el único verdadero, es decir, a condición de suponer que cualquier otra calificación sería invariablemente errada. Detrás del puntaje se esconde la ambición de dar cuenta del film, de abarcarlo, de agotarlo. Pero entonces, toda posibilidad crítica debe caber en esa oscilación entre el 1 y el 10, y toda postulación estética estará sobredeterminada por el puntaje con que el film califica en la escala. Diez puntos significa algo como: “Muy bien, Orson, sigue así”; y un cinco, por ejemplo: “Debes esforzarte más la próxima vez, Ingmar”. Pero, vamos, la historia del cine no es sólo una divisoria entre films idolatrables y films desechables, y el análisis crítico es algo más que un boletín de calificaciones. Hay una distancia abismal entre la arbitrariedad y el capricho. Una opinión es

siempre arbitraria, dado que expresa una subjetividad; pero un puntaje sólo puede ser caprichoso porque cree que, adaptando esa arbitrariedad a un sistema rígido de numeración, ha alcanzado algún tipo de verdad.

Quizá suene rebuscado, pero tengo un alto respeto por las pasiones como para simplificarlas tan rápidamente. A menudo se confunde pasión con vehemencia y vehemencia con verdad. Livianamente la crítica promueve clasificaciones, alimenta fanatismos, construye bandos, idolatra o demoniza, inventa films de culto y films despreciables. Polariza. Y todo esto en base a un sistema de inclusiones y exclusiones coyunturales que no hacen más que invertir el verosímil crítico pero no lo subvierten. Sólo se cambian de una manera más o menos escandalosa —es decir, frívola— las jerarquías, pero no se establece un sistema de valores alternativos. Se escribe a partir de un enemigo y demasiado presionado por llegar antes a lo novedoso o por descubrir algún genio ignorado (cuanto más insospechado, mejor), en lugar de confrontar la propia experiencia con la materialidad de la película. La lista o el puntaje terminan siendo el reflejo de una inexperiencia del film que —atrapado en una red de negaciones— se convierte en estandarte de una pulseada entre críticos donde el gran ausente es el cine.

La crítica retroactiva versus el efecto Kafka.

“¿Adónde va?”, se pregunta Eduardo Russo sobre el cine de Jarmusch (en su nota “Blues del taxi nocturno”, *El Amante* N° 19, p. 5): “*Night on Earth* —y he aquí la cuestión— resignifica su obra anterior. ¿No confundimos con ascetismo lo que era simplemente carencia? ¿No habremos elogiado la sencillez cuando se trataba solamente de falta de ideas? *Una noche en la Tierra* es sin duda coherente con los Jarmusch anteriores. Habrá que aguardar otra película más, pero para muchos la espera ya no será la misma”. Pero, en primer lugar, Jarmusch no era sólo la débil promesa de una opera prima más o menos afortunada. Antes de *Night on Earth* había realizado cuatro excelentes largometrajes. No es un mal promedio. Las cinco películas construyen un proyecto cinematográfico de infrecuente solidez. Si, en la particular relación entre espacio y narración que Jarmusch viene desarrollando, *Mystery Train* resulta más interesante que *Night on Earth* es porque sus episodios son inescindibles aunque nunca lleguen a cruzarse. La sucesión no es allí una mera acumulación sino una forma de la alternancia (un cuestionamiento de los

conceptos de linealidad y simultaneidad) que permite establecer una multiplicidad de relaciones entre lo heterogéneo. Pero a la vez, *Night on Earth* resulta en varios aspectos la apuesta más radical de Jarmusch. Al menos en cuanto a esa narración que tiende a pensarse como dispersión, ya que aquí se prescinde incluso de un espacio común que debería enmarcar a las diferentes historias. En segundo lugar, los films están ahí, siguen intactos. No entiendo cómo este film podría volverlos menos interesantes. Sostener que una película más o menos fallida invalida la totalidad de la obra de un autor implica una definición de la estética en términos evolucionistas. Aunque en este caso se trate de una extraña involución retroactiva. Pensar que este film viene a resignificar los anteriores para empobrecer su sentido, es como afirmar que Rimbaud dejó de ser un gran poeta porque un día decidió dedicarse al tráfico de armas. O, por ejemplo, los hermanos Coen, personas poco gratas para las páginas de esta revista: aun aceptando que alguien pueda renegar de ese gran film que es *Barton Fink*, el haber realizado alguna vez una película como *Miller's Crossing* debería ser suficiente para justificar la carrera de un director. La historia del cine ofrece claros ejemplos en los que el talento permanece intacto más allá de los traspies y de los quebrados: Buñuel, a pesar de algunos malos films de su período mejicano; Hitchcock, a pesar de sus últimos films; Polanski, a pesar de *Piratas*; Coppola, a pesar de *Jardines de piedra*; Ridley Scott, a pesar de *Thelma y Louise*; Fellini, Welles, Fassbinder, Bergman; incluso —me atrevería a insinuar— el mismísimo Billy Crystal. En perspectiva, los malos films se diluyen en la obra de un director. Lo que queda son películas que no pueden ser desvalorizadas por los actos posteriores de sus realizadores.

Borges premeditó un examen de los precursores de Kafka y postuló que los grandes autores descubren siempre sentidos impensados en la obra de los anteriores. Leído desde allí, el pasado aparece como un gran texto indescifrado, a la espera de un autor que lo moldee a su imagen. Todo estaba ahí, pero esa red genealógica sólo empieza a existir a partir de una lectura que la organiza. Esto quiere decir que no existe un trayecto lineal que conduciría a la única verdad. Los films se acumulan uno al lado del otro y, cuando una película ilumina aspectos hasta entonces ocultos de otra, se trata en verdad de una producción. Esa virtualidad no existía antes de este feliz cruce. En este sentido, el “efecto Kafka” es la antiteleología, porque en vez de provocar una convergencia del sentido, produce una dispersión ilimitada. No cierra un film sobre los anteriores sino que, a partir de él, se evidencia una disposición a la apertura en aquellos que parecían clausurados. No es una corrección, es una confusión (porque incluso, a veces, Kafka se emparenta mejor con otros autores que con él mismo). Precisamente, lo que viene a anular es la posibilidad de establecer el sentido de una vez y para siempre. Usar ese razonamiento para establecer un dictamen de segunda instancia que repararía errores y omisiones de un primer juicio apresurado e ingenuo es abusar de él y pervertirlo. Supone que había un camino correcto, inscripto en la obra misma, que conducía a su sentido último. Pero la crítica no es una hermenéutica y los films no acarrean una verdad que se iría revelando progresivamente —por ensayo y error— como si se siguieran las pistas de una investigación detectivesca. “La obra propone, el hombre dispone”, escribía Barthes. No es posible equivocarse más que cuando se está juzgando. ¿Pero desde cuándo la crítica debería dar un veredicto?

Hay una inmanencia del film: nadie descubre lo que no estaba ya ahí de alguna manera, pero nada de lo que está ahí existe antes de ser inventado por una lectura. No hay

una naturaleza independiente, trascendente, atemporal, inmutable del objeto estético que preexista a las lecturas que se hagan de él. Un nuevo film provoca nuevas lecturas de los anteriores, pero no descubre una verdad en ellos. Se trata de una producción, no de una naturaleza. Siempre se habla de uno mismo cuando se escribe sobre un film.

Ignorarlo implica colocar todo el peso de los méritos y defectos en la obra y reservar para el espectador una perezosa actitud receptiva, que no acciona sobre el material.

Crítica y verdad. Se dirá: “¿No confundimos con ascetismo lo que era simplemente carencia? ¿No habremos elogiado la sencillez cuando se trataba solamente de falta de ideas?”. De alguna manera, si hemos pecado de ingenuos, es porque suponemos un autor mentiroso y un espectador débil. La autocrítica encubre una mezcla de orgullo herido ante el engaño, de arrepentimiento por haber contribuido con elogios a alimentar un mito poco digno y de satisfacción por haber sabido desenmascarar a tiempo al falsario. Es como en el colegio, cuando ante la baja nota de una prueba el profesor cuestiona sus certezas sobre una alta calificación anterior. Esta desconfianza sistemática (todo alumno es un culpable hasta que demuestre lo contrario) es propia de esos profesores policías más que de la crítica cinematográfica.

¿Cómo descubrir al sabio entre los charlatanes? ¿Cómo distinguir la sencillez de la falta de ideas? ¿Por qué los films deben someterse a la práctica escolar de rendir examen ante la crítica? El criterio de profundidad se vuelve bastante relativo cuando se aplica a la delgada superficie de las imágenes. Cuando Godard hablaba de las elecciones morales que implican los procedimientos, se estaba refiriendo a la intencionalidad que se deposita en ellos. Los procedimientos son inocentes, no poseen un valor intrínseco; se los usa para un efecto cuyo resultado será logrado o no y que se aprovechará o no en una lectura. Deleuze-Guattari: “Proust decía que su libro era como las gafas: ‘ved si os convienen, si percibís gracias a ellas lo que de otro modo no hubierais podido percibir; si no, dejad mi libro, buscad otros que os irían mejor’ [...]. En un libro no hay nada que comprender, pero sí mucho de que aprovecharse. Nada a interpretar ni a significar, pero mucho a experimentar”. Claro que hay directores mejores que otros y que las películas son buenas o son malas, pero en todo caso eso es un punto de partida más que una conclusión. Porque el sentido último está siempre retrocediendo, como la línea del horizonte. El límite es siempre límite de lectura. Lo contrario implica una animización del film que corre paralela a una subestimación de la lectura como actividad creadora. Un film es siempre una apariencia, una superficie de imágenes y sonidos, un entramado de estructuras y procedimientos que poseen un sentido pero, ante todo, de los que el espectador extrae un sentido. La lectura también compone la obra porque se inscribe en ella. Entonces, no se trata de fiscalizar si hay films más o menos profundos, sino de determinar si hay lecturas más o menos profundas de los films.

La crítica es con frecuencia mezquina. André Bazin, que pasa por crítico riguroso, procuraba con generosidad encontrar siempre algo variable en cada film. Jim Jarmusch ha realizado varias películas que siguen siendo espléndidas, lo cual no es poco. Cuando los críticos descubren todas las semanas genios efímeros es bueno recordar a Borges, que afirmaba que se sentiría satisfecho si pudiera tener la seguridad de haber escrito aunque más no sea una página memorable. Después de todo, el tiempo es más despiadado con las profecías de la crítica que con las fracasadas apuestas de los films. ■



Los best Sellers

por Alejandro Ricagno

Nunca consiguió un Oscar, seguramente porque los viejos miembros de la Academia no podían reconocerlo a cara descubierta, en cambio consiguió hacernos reír a carcajada limpia. No es poco premio. La siguiente nota trata de investigar a uno de los comediantes más extraños de la historia del cine. Y para quien escribe, también uno de los más entrañables. Señoras y señores: con ustedes el cambiante, el excéntrico, el inocente, el seductor Peter Sellers (y algunos otros de los que fue).

Peter's friend. El primer recuerdo de Peter Sellers me encuentra en la infancia atragantándome de risa en un cine mientras Peter, en la pantalla, disfrazado de extra hindú, acababa de volar, por accidente, un fuerte entero en el set de filmación de una remake de *Gunga Din*. Más tarde, invitado por error a la fiesta del productor, logrará que yo obtenga un calambre mandibular y que lo declare mi amigo incondicional. Me juré entonces que hiciera la película que hiciese, yo estaría allí, esperándolo, feliz, en la butaca. Años después me enteraría de que *La fiesta* realmente inolvidable (*The Party*, Blake Edwards, 1968) era su film número 39. Llegó a trabajar en 19 más, y es imposible calcular cuántos otros hubiera hecho si este incalificable actor inglés, hijo de una actriz judía de music-hall y un pianista anglicano, no hubiera muerto un 24 de septiembre de 1980 a la edad de 50 años.

Escondiéndose entre voces, aparatos, uniformes y radio. Cuando se menciona a Peter Sellers se hace referencia principalmente a dos de sus muchas particularidades: 1) su predilección camaleónica por cómicos personajes absurdos, nacidos bajo arte del disfraz, y 2) su fama de seductor empedernido, que lo llevó a casarse cuatro veces, tres de ellas con mujeres mucho menores que él. Menos conocidas fueron sus extrañas obsesiones de coleccionista de todo tipo de objetos mecánicos, principalmente de coches (llegó a cambiar 300 veces de modelo), o de su museo vivo de ruidos y voces. Tenía un estudio de grabación en su casa de las afueras de Londres para montar y clasificar las miles de horas de cintas donde habitualmente recogía todo tipo de conversaciones y sonidos de la vida cotidiana. Obsesivo, cuando escuchó la banda de sonido de *The Bobo* (Parrish, 1967), en la que hacía de un torero español todo teñido de azul, persiguió al director con una colección de auténticos sonidos de colmaos y de una verdadera plaza de toros, hasta lograr mejorarla. Este amor acústico le provenía de su primer gran éxito radial, *The Goon Show*, programa de humor lunático y negro, antecedente histórico de los shows de los Monty Python y record de audiencia de la BCC de Londres durante los primeros años de la década del 50. Ya para ese entonces Peter había despuntado el vicio de la transformación, no sólo acompañando a Mamá Sellers en trabajosas giras de variedades dos décadas atrás, sino durante la guerra en un lugar bastante inapropiado: las filas de las fuerzas armadas británicas. Nunca fue

destinado al frente pero el soldado Sellers, que era además el animador del "Espectáculo de la RAF", se las arregló para subir de "rango". Por las noches se robaba diversos uniformes de oficiales y comederos de la Fuerza, se adosaba bigotes y entraba en las cantinas de suboficiales a contar valerosas anécdotas apócrifas a sus "subordinados". Conociendo el sentido del humor de las Fuerzas Británicas, la broma demostraba que a Peter valor no le faltaba. O inconciencia. Su paso patriótico lo llevó a conocer la India, donde aprendió a la perfección el gracioso acento que emplearía en más de un film. A su regreso a la vida civil, intentó convertirse en baterista sin conseguirlo. Su padre le enseña entonces los rudimentos del ukelele, con el que probaría suerte como comediante e imitador en diversos locales del Londres de posguerra. Falto de trabajo, se desempeña como fotógrafo profesional hasta que se le ocurre una idea publicitaria: llama a un empresario de espectáculos haciéndose recomendar por los más prestigiosos comediantes de la época. Los cómicos, por supuesto, eran el mismo Sellers con su múltiple voz. El truco dio resultado y de ahí a la radio fue un solo paso. El vodevil queda atrás. El recuerdo de los primeros años de privaciones y mudanzas parece haber marcado bastante a quien después se convertiría en un actor millonario con no pocos caprichos y algunas zonas oscuras. Este período aparecerá reflejado con ternura y patetismo en uno de sus films de la época madura, *Los optimistas* (*The Optimist of Nine Elms*, Anthony Simmons, 1973, hay copia en video), homenaje de Sellers a los músicos ambulantes de su pasado. Bajo la máscara grotesca asoman la tristeza y la piedad. Su Sam —vieja gloria del varieté londinense de los 40, apenas apreciado por dos niños, acompañado por una perra agónica y un ukelele— es una de sus pocas creaciones dramáticas.

Escondiéndose en el cine. Su primer papel en un film data de 1951: *Penny Points to Paradise*, de Anthony Young, pero será recién el cuarto, *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*, de A. Mackendrick, 1955), el primero en que destaque ese estilo de composición levemente siniestra que también —aunque suele olvidárselo— era una característica de Sellers. El humor negro surge de la mano de ese asesino chambón junto a otro gran camaleón de la pantalla inglesa, Alec Guinness, quien en *Los 8 sentenciados* (*Kind Hearts and Coronets*, 1949, R. Hamer) había compuesto ocho roles. Sellers usaría en más de una

ocasión esa multiplicidad: en *La verdad desnudísima* (*The Naked Truth*, Zampi, 1957), *El rugido del ratón* (*The Mouse That Roared*, J. Arnold, 1959) —donde haría hasta un papel femenino—, *Lolita* (Kubrick, 1962), *Dr. Insólito* (*Dr. Strangelove*, Kubrick, 1963), *El regreso de la pantera rosa* (*The Return of the Pink Panther*, B. Edwards, 1974), *Camas blandas, batallas duras* (*Soft Beds, Hard Battles*, R. Boulting, 1973), entre otras.

Una teoría: Sellers, con el tiempo, devino un Guinness exacerbado, digno de figurar en la guía homónima. Guinness, ya sir Alec, su padrino artístico, en el último rol de su carrera interpretó en *Pasaje a la India*, de Lean, el rol de hindú, casi, casi igualito a los de Sellers. Un reconocimiento del maestro hacia el alumno aventajado o un intercambio mimético.

Escondiéndose de la muerte. Hacia 1964 ya era un célebre Sellers: en Inglaterra hacía exitosos shows televisivos de nombres tales como *A Show Called Fred*, *Son of Fred*, *The Idiot Weekly*, *Singing Sellers* o *The Catholic Tube Ray Show*; grababa discos; había cruzado a Hoolywood para tropezar con su primer Clouseau en *La pantera rosa* (*The Pink Panther*, 1963) de Edwards. Se había casado por segunda vez y continuaba con un ritmo ininterrumpido de no menos de 4 films por año. También crecía su fama de “difícil”, sobre todo para la forma de trabajo fuera de los estudios ingleses. Billy Wilder se peleaba a los gritos con él durante la filmación de *Kiss Me, Stupid*. Sellers no terminaría el film, ocupado como estaba en sufrir cuatro paros cardíacos sucesivos un mismo día, como si la muerte quisiera asegurarse de que no quedaba ningún otro Sellers escondido en algún lugar de su cuerpo. Esa vez Peter logró engañarla con alguna de sus máscaras.

Escondiéndose del espejo. Si se revisa lo que está disponible de la obra de Sellers y se lo coteja con entrevistas de archivo, se encontrará que es alguien inasible. Que parece no existir más allá de la andanada de disfraces, narices falsas, bigotes, anteojos, pelucas, acentos alemanes, ingleses de Oxford, galeses, cockney, americanos, españoles, chinos o indios. El verdadero Sellers es una presencia que se escapa en la realidad. Sólo puede tener existencia en la pantalla. Y uno entiende entonces cuando dice: “Carezco de eso que llaman personalidad. No tengo nada que proyectar. Soy nadie. Si usted me pidiera que interpretara a Peter Sellers, realmente no sabría que hacer”. En una ocasión declaró: “Trabajo tanto que, por suerte, tengo que ser Sellers muy pocos momentos en el año”. En las entrevistas casi siempre se refería a los personajes, destacando ante todo la elección de la voz. Y cuentan los que lo conocieron que a menudo hablaba o se comportaba como los mismos en la vida cotidiana durante el tiempo de filmación. No era un problema cuando hacía del Inspector Clouseau; bastaba con alejar todo objeto que pudiera romper; pero ¿qué sucedía cuando el personaje tenía aristas siniestras, como

cuando interpretaba al perverso señor Kite de *I'm All Right Jack*, o el lascivo Quilty de *Lolita*? No era un tipo fácil, sin duda. Es difícil convivir con alguien que tiene dudas sobre su propia existencia real. Su método actoral era la antítesis del Método Actors Studio. Actuaba, no para convertirse en otro a partir de una elaborada confluencia analógica entre las vivencias personales del actor y la mimesis con el personaje a interpretar. Tampoco era el actor cuya presencia física fuera impuesta en sí misma a la interpretación. El actuaba simplemente para existir. Para que el gran espejo del cine le devolviera finalmente un rostro, distinto, de verdad inolvidable. La paradoja consiste en que habitualmente sus creaciones eran exacerbadas, personajes tontos, tiernos, patéticos o malvados, más cercanos a la ficción que a la vida. Incapaz de constituirse como persona, se constituía como una caricatura feroz de la misma. Para la vida pública Peter inventó al excéntrico Sellers, que exhibía sus amoríos, autos caros y cierto galante dandismo inglés. Para la vida privada era Peter, el inseguro, el que se encerraba a jugar con sus trenes eléctricos, el que grababa sonidos como quien pregunta por su propia voz entre la sinfonía de ruido del mundo.

Blake-Sellers: todo no era rosa. Como suele suceder en las duplas creativas célebres del mundo del cine, no todo es amistad y simpatía. El binomio Edwards-Sellers se llevaba tan bien como el de Herzog y Kinski. Aun así trabajaron juntos en seis films y en uno separados. El caso es el siguiente: *La fiesta inolvidable* es por lejos la mejor comedia de Edwards. Y uno de los mejores trabajos de Sellers. La actuación de Peter es desopilante. Tanto por su gracia física como por el tipo de gags en que prescinde casi absolutamente de la palabra, recuerda a Jacques Tati (en más de una ocasión Sellers dijo que quería ser recordado como una suerte de Tati inglés). Qué es creación de Sellers y qué de Edwards, es difícil de descubrir. Lo cierto es que Edwards nunca manejó mejor el *timing* del gag, la sutileza tras la astracanada, y Sellers infundió una ternura naïve que no tendría, por ejemplo, el atolondrado y tenaz Inspector Clouseau, personaje que iniciaría una saga llena de altibajos. Parece ser que la filmación de *La pantera rosa* (1963) estuvo plagada de discusiones. Se hacen casi intolerables durante *Un disparo en la sombra* (*A Shot in the Dark*, 1964) —junto con la cuarta, la más equilibrada de la serie—; todo mejora durante *La fiesta inolvidable*. Vuelven a la carga en 1974 con *El regreso de la pantera rosa* (*The Return of the Pink Panther*), floja pese a que Clouseau, como un Peter desatado, despliega mil disfraces; en 1976, *La pantera rosa ataca de nuevo* (*The Pink Panther Strikes Again*), ésta sí absolutamente lunática y memorable.

En 1978 se desinflan con *La venganza de la pantera rosa* (*Revenge of Pink Panther*). Dos años después de la muerte de Sellers, Blake Edwards filmaría *La búsqueda de la pantera rosa*, montando viejas secuencias no utilizadas de



viajes de película

Maipú 812 - 4° B (1006)
Buenos Aires - Argentina
Teléfonos: 322-6756/7332

otros films, con resultados doblemente mortuorios. En esa ocasión, Edwards hace declaraciones a la prensa donde acusa a Sellers de neurótico absoluto, matón físico y emocional: "Supe que tenía un psicótico entre manos el primer día que lo vi. Hemos peleado tanto que no podría decir cuándo nos llevamos bien. Me causó tantos problemas y angustias en mis últimas películas con sus locuras y caprichos que yo sólo ansiaba la llegada de mi propio ataque de locura para llegar al set y poder asesinarlo". No lo hizo, pero el destino del pobre Clouseau va empeorando de film a film. En el primero, si bien es engañado por su esposa y acusado de ser el ladrón al que persigue, se convierte al final en una suerte de héroe admirado. A medida que avanza la serie, las torpezas de Clouseau aumentan junto al ridículo bufonesco. No es de extrañar que Edwards se identificara con el personaje de Herb Lom, el jefe de Clouseau, que enloquecía y quería asesinar a su subordinado. "Juré que no volvería a hacer otro film de Clouseau hasta que Sellers estuviera muerto. Esta es la primera vez que puedo trabajar con este personaje con tranquilidad", agregó. Aunque Edwards cuente anécdotas que pintan a Peter como un caso de atar en sus últimos años ("Blake, ya sé cómo resolver la escena. Anoche hablé con Dios"), Sellers por su parte siempre recordó con cariño tanto aquella fiesta ("es mi mejor comedia") como al inspector francés. A su muerte planeaba dirigir él mismo un film de la serie, tal vez para resarcirse de su fracaso como realizador con *Mr. Topaze* décadas atrás.

Otras voces, otros rostros. En una filmografía tan profusa es lógico encontrar films olvidables, bodrios varios. Pero aun en éstos siempre habrá un momento de "The Best Sellers". Nada sabemos de un famoso corto que hizo con Lester, *The Running, Jumping and Standing Stili Film*, aparentemente una obra maestra del *nonsense* inglés, que

él también produjo. Es imposible reseñar todos sus trabajos, sobre todo los de la primera época. De su vertiente desquiciada —sobre todo en la época de la psicodelia— lo mejor es el hippie de *Te amo, Alicia* y el psiquiatra loco de *¿Qué pasa Pussycat?* El video ha recogido algunos títulos de la serie *Pantera, La fiesta*, y cuatro de sus mejores actuaciones del período inglés: *El brazo izquierdo de la ley* (*The Wrong Arm of the Law*, 1962, Cliff Owen) y *El rugido del ratón* nos muestran al Sellers más olvidado, el irónico, el de la sátira ajena a la payasada. De las dos actuaciones con Kubrick (de tres papeles cada una), la del Quilty de *Lolita* es, reconocido por el mismo Nabokov, inmejorable. De *Dr. Insólito*, sólo el científico alemán que luchaba con su brazo nazi hacía olvidar sus otros dos roles de una película olvidable. Existe también una copia de *El vals de los toreadores*, de Guillermin, recomendable comedia amarga donde juega esa cuerda floja entre el humor y la tragedia componiendo a un viejo general libidinoso que ve llegar sus últimos días de Don Juan. (Habría mucho que decir sobre los personajes en las mediocres *Hay una chica en mi sopa* y *Esa ardiente timidez*, donde Sellers parece acercarse al lado lúbrico de su propia vida privada.) Aunque hará un olvidable Fu Man Chu y un aburrido *Prisionero de Zenda*, ese 1980 final será el jardinero Chancey Gardener, de *Desde el jardín* (*Being There*, Ashby, 1980), la gran pieza de despedida de Peter. A rostro limpio, moviéndose entre una suave tontería y la inocencia, ese niño adulto que no era nadie y vivía imitando lo que escuchaba y veía, convirtiéndose sin proponérselo en alguien que los demás imaginaban poderoso, fuerte, personal, se asemejaba en mucho al Peter que creía no tener rostro ni una personalidad para mostrar. Y aun así, o por ello, lograba que lo quisiéramos. No se puede no querer a aquel que nos hizo reír tanto. ■

PARA GRUTA DEL SOL SU PLACER Y SUS NEGOCIOS NO TIENEN PRECIO

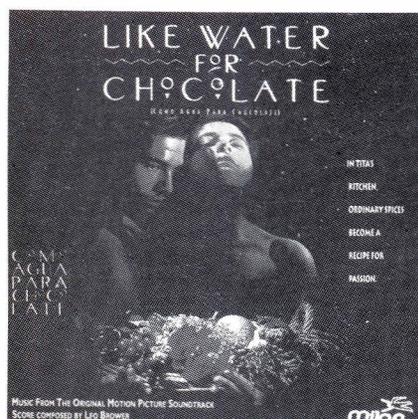
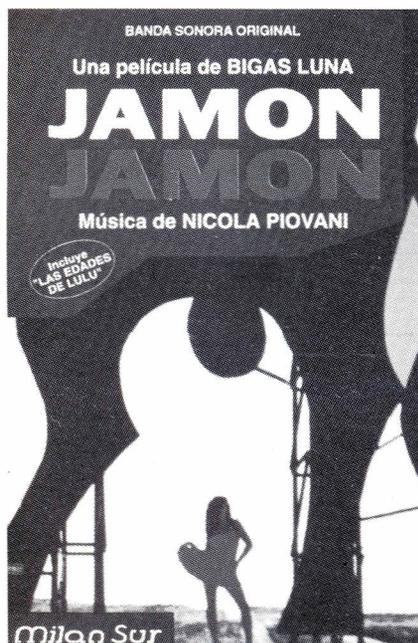
Sienta el ritmo del merengue y disfrute de las mejores playas de Santo Domingo.

Lo alojaremos nada menos que en el Hotel Dominican Fiesta.

Gruta
del Sol

*Llámenos al 42-4441 o por FAX al 814-4778.
Nos acercaremos para planificar juntos un viaje inolvidable*

por Guillermo Pintos



Como agua para chocolate
Leo Brower

La banda sonora de *Como agua para chocolate* se parece bastante al film. Porque le pertenece, obvio, pero también porque hay en ella algo de fórmula. ¿Qué quiere decir esto? Vamos de a poco. Si uno se remonta a la novela homónima de Laura Esquivel, se verá que es muy difícil atenerse a una palabra, a un tono idiomático, a un recurso ficcional o de forma; se sentirá que cuesta dejarse llevar por él, sin notar que fue pensado y puesto allí para algo. Quiero decir, con una funcionalidad discursiva, retórica, que torna al lenguaje dudoso, encubridor, de tan evidente que hace su afán por decir, sin decir directamente. Una paradoja, en este caso sudamericana. En la película, tal vez porque de todos modos las cosas suceden delante de cámaras, a pesar de los discursos, tal funcionalidad resulta bastante atemperada. Y si la música de Leo Brower comparte el mismo camino, también es cierto que la partitura de un film es por naturaleza un discurso subordinado a otro. Cosa que la música, por su “carácter abstracto” —de algún modo hay que llamarlo— de todos modos tolera con bastante entereza. Así, el “Tema de Tita”, la banda principal, tiene una melodía de trazo evidentemente interrumpido, particularidad que escuchada fuera del relato se hace especialmente notoria y que, de todos modos, no le resta emotividad, eficacia. De paso, y nadie podría asegurar que no es un guiño intencional, recuerda a las tres primeras notas del conocido “Adaggio” de Albinoni, también en la armonía utilizada y en el empaste de las cuerdas. Algo así como un Albinoni *interruptus*, que estimula la memoria emotiva y la sacude con el corte, de acuerdo con la pasión desatada y contenida de los protagonistas de la película. El otro tema importante es, precisamente, el que corresponde a Tita y Pedro, una expansión romántica —y algo melancólica— más decidida, siempre dentro del programa orquestal clásico de Brower, a veces coloreado discretamente con sintetizadores.

Además de las distintas versiones de estos dos y de pasajes más sujetos a necesidades puntuales del guión, lo más atractivo son las cinco recreaciones de partituras originales mejicanas. El compositor cubano las reproduce con el necesario rigor histórico, pero sin privarse por ello de una ornamentación y escritura contrapuntística que a menudo parece más esmerada de lo que podrían haber sido las versiones primeras. “Ojos de juventud” es un vals de pianola, “Mi querido Capitán” un fox-trot muy mejicano con un buen violinista, “Jesuita en Chihuahua” una ranchera con acordeón y guitarras, “Ojos de juventud” una balada con el espíritu romántico europeo, masificado por Hollywood y “Mi carro Ford” una típica y tierna canción sudamericana del pobre que ama su pobreza y con humor se refiere a su camioncito destartalado porque no puede o no quiere tener una *Feyari* suya, suya, suya.

Lean by Jarre
The Royal Philharmonic Orchestra

A un año de la muerte de David Lean y a treinta de su primer encuentro, Maurice Jarre grabó una revisión de sus partituras para el controvertido director inglés, reunión durante la que cada uno produjo lo más representativo de lo suyo. Es que si *Lawrence de Arabia*, el film, el personaje, es Lean; esa música que la acompaña, enorme, atravesada por el dramatismo de los cuernos y siempre en fuga hacia sus ambiciones, le sienta como ninguna otra hubiese podido. Se atribuye a Spielberg la creencia en un *corazón adolescente de las masas*, y es a ese lugar hacia donde se alzan las imágenes majestuosas de un inglés obsesionado por el desierto infinito, los camellos fieles, un viento de fuerza inimaginable y, sobre todo, la guerra. Ese paroxismo romántico del héroe, empujado más por el valor que por la certeza y a veces acosado por la duda, está escrito en cada nota de la que en estas nuevas versiones se llama *Suite de Lawrence de Arabia*, en el paso marcial de la base rítmica y en esa melodía que lo sublima con un dramatismo grandilocuente, sin pudores, que evoca las lecturas de

infancia, el cine B de aventuras, las historietas, las fantasías del soñar despierto. La melodía principal de esta banda se eleva como sólo el cine consigue alzarse ante el espectador y llevarlo donde quiera y, ya que había tanto camello en la pantalla, sólo en una frase secundaria el compositor se permitió una alusión a escalas medio-orientales. Que tampoco se trataba de Aladino. Algo de aquella inflamación reaparece en el costado épico de la *Suite de Doctor Zhivago*, pero aquí lo central es el que en la banda original se llamaba "Tema de Lara", melodía que trascendió en mucho la ya inmensa popularidad del film y que es capaz de ablandar hasta al láser de la compactera. Con habilidad, el músico utiliza la misma melodía en una versión íntima y otra pública y, en ambos casos, su eficacia es definitiva. Completan este concierto grabado en vivo selecciones de *La hija de Ryan* y *Pasaje a la India*, y dos obras escritas especialmente para este homenaje, tituladas "Remembranza" y "Ofrenda". O sea, dos músicas que posiblemente nadie le haya encargado a su autor y por las que nunca cobrará los fabulosos derechos que le dejaron los encantos de Lara. Las versiones se parecen mucho a las originales, sólo que se eliminaron los pasajes menos trascendentes y se buscó una unidad estructural para cada relato. No se sabe si por marcación de la escritura, preferencias del director de la orquesta o contingencias de la mezcla, toda la edición pone en primer plano la percusión y los bronce, un leve exceso de fanfarria.

Jamón, jamón / Las edades de Lulú Nicola Piovani / Carlos Segarra

Una misma edición reúne las bandas sonoras de dos films de Bigas Luna, completamente distintas. La primera, la de *Jamón, jamón*, pertenece al cotizado Nicola Piovani, y puede escucharse como una larga suite con un tema central y dos secundarios, que vuelven uno tras otro, con una naturalidad y una tersura notables. La melodía que lleva el título tiene una sencillez y eficacia ejemplares. No es nada que otro no pudiese haber hecho, pero es también como el huevo de Colón: tan fácil... y tal vez por eso... En la versión principal la sostienen una flauta, las cuerdas y el piano, un aire de quietud melancólica que se vuelve un poco español en la versión para guitarra, interpretada con maestría por Mauro Di Doménico, nada que ver con Andalucía. Fuera del film resulta plenamente escuchable y tiene como remate un bolero de Concha Valdez titulado "Otra vez" y cantado por un tal Moncho, como corresponde. La música de *Las edades de Lulú*, en cambio, contiene una serie de canciones o temas instrumentales que bien podrían ser el disco de un grupo cualquiera de rock español o argentino, con un aire de baladas callejeras un poco a la manera intencionadamente antigua de "Tango feroz". Esa cosa ligeramente de naufragio. Todo lleva la firma de Carlos Segarra, las partes cantadas son convincentes más allá de su funcionalidad y, entre los instrumentales, se destaca "Free Jazz", con un pianista de mucha musicalidad.

De eso no se habla Nicola Piovani

Otra de Piovani, que escribió músicas para los hermanos Taviani, Bertolucci o Fellini —su única alternativa después de la muerte de Nino Rota—, además de la película de Bigas Luna que se comenta en esta página. Se trata de la banda original de *De eso no se habla*, de María Luisa Bemberg, una partitura que supera con creces los méritos del film. La capacidad de sugestión de Piovani aparece plenamente en esta edición, aun sin contar con un leitmotiv de gancho, sino que, en buena medida, su eficacia descansa en los climas armónicos y tímbricos. Ello no quita que en varios de los temas el músico apele a su inventiva melódica, de aires inocultablemente mediterráneos aunque estilizados y libres de folklorismo, una identidad a la vez reconocible y ambigua, que se adapta muy bien a la *pampa gringa* que describe la película. Más aun si el protagonista es un italiano trasplantado a América, que lleva el rostro de Mastroianni e inclusive su voz cantando "Caminito", una pieza para coleccionistas y admiradoras maduras. En ese conjunto, las versiones incidentales de "Milonga sentimental", por Gardel, y "El Flete", por D'Arienzo, piden hasta alguna relectura, sostenida por la puesta en valor que les trae la reconstrucción histórica del film. Con natural solvencia Piovani pasa de los bailables populares a los momentos dramáticos, y donde hace falta alguna fantasía poética alcanza la inspiración de Rota. ■

Milan Sura presenta: música de películas

The advertisement for Milan Sura features four movie soundtrack covers. From left to right: 1. 'Point of No Return' by Hans Zimmer, showing a woman in a dark dress. 2. 'Lean by Jarre', a tribute to David Lean by Maurice Jarre, featuring a woman and a man. 3. 'Benigni & Joon', featuring a man playing a piano. 4. 'Top Cinema USA', a collection of soundtracks from American movies, with a collage of film stills.

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

Cine, teatro, libros, video,
psicología, artes visuales,
medios, historieta, chicos,
ecología, música, pensamiento
y una agenda completa

LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

El único
semanario
especializado

TODOS
LOS
MARTES
EN SU
QUIOSCO



EL AMANTE
C I N E

cumple 2 años

y los festeja creciendo...

en diciembre aparece el primer
volumen de nuestra
colección directores
dedicado a Martin Scorsese
Más novedades en enero y febrero

¡Permanezca alerta!

No olvide a sus viejos amantes: consiga los números atrasados
en Esmeralda 779 6º A. 322-7518

Satori

A la manera de los viejos folletines les entregamos un cuento seriado que por ahora tiene varias mujeres y en el futuro alguna relación con el cine. Como decían en El Tony, esto “continuará...”.

Alma otaria que hay en mí
(Tango)

1

Para olvidar el fracaso de mi tercer matrimonio, y también la cara de Elvira (por su belleza había retrasado años el divorcio), pensé que lo mejor sería emprender un viaje. Por asuntos laborales, que me obligaban a no ausentarme por mucho tiempo, y por asuntos económicos (pasaba uno de mis cíclicos períodos de baja marea) supe que debía elegir un lugar no demasiado lejano y, a la vez, suficientemente distante de mis rutinas como para que la automedicación tuviese alguna posibilidad de efecto seguro.

Durante tres o cuatro días merodeé ese deseo, abortado por una imaginación que, empecé a sospechar, estaba en franca decadencia. No se me ocurría ningún lugar, y en las horas libres —demasiadas, proporcionales a los problemas de trabajo— rondaba por los lugares infinitos que había frecuentado con Elvira. Recordaba los lugares y su cara pero no podía precisar los momentos, la mayoría de ellos infelices. Se me antojaba, incluso, que el recuerdo de sus rasgos —llenos de risa y ojos de agua marina— obedecía a otros momentos, los pocos serenos que habíamos logrado compartir en el tiempo que estuvimos juntos. Me invadía, frente a esta presunción, un resentimiento contradictorio empecinado en registrar lo mejor de ella, cuando todo lo que me rodeaba —calles, bares, cines— no hacía más que confirmar el espacio habitual de sus pataletas, provocadas siempre por razones difíciles de precisar. No sólo por mí, que sería razonable, sino también por ella, negada a dar cualquier explicación. Siempre fue un misterio el porqué de ese malhumor, tanto como el inmediato y fascinante paso a una mirada de mar calmo que invitaba al suicidio. Quiero decir, torpemente, que su mirada invitaba a penetrar en ella sin ninguna sensación de peligro, como un dios que pudiese caminar sobre las aguas con bíblica seguridad.

Con estos pensamientos, pensé que lo mejor era enfilarse para la oficina. Me recibió mi secretaria, que como a las viejas y a las madres, se le da por hablar.

—Dios mío, ¿de dónde viene?

—¿Por qué? —pregunté alarmado.

—¡Señor! —exclamó—, parece un Cristo abandonado, con esa cara y esa barba medio crecida; sólo le falta la corona de espinas.

—Sí —dije, fastidiado y mientras daba un portazo—, es justo lo que acabo de encargar en la juguetería de la esquina.

Pensé: “Decididamente, tengo que irme a algún lado”.

2

Estuve tres días más en ese estado hasta que la madrugada del 24 de diciembre me despertó sofocado, casi ahogado. No recordaba ninguna pesadilla; como siempre, el calor me resultó cómodo como excusa. Veinte minutos después estaba en la calle con un bolso, esperando el 60 que me llevase al Tigre. Durante el viaje rogué que hubiese alguna lancha que me cruzase a Carmelo. La había, pero llegué demasiado temprano. No me vino mal, ya que el hambre se estaba haciendo sentir en las tripas. Me metí en un bar, mezcla de almacén y despacho de bebidas, y pedí café con leche con pan y manteca. Apoyados sobre el mostrador, dos o tres obreros empujaban un par de ginebras. Me llamó la atención por lo temprano de la hora.

—Salud —me dijo uno de ellos.

—Salud... y perdone —contesté señalando la taza humeante—. Yo, a esta hora...

—No se preocupe, hombre —dijo uno de ellos—; nosotros vamos a trabajar y usted, por lo que veo, sale de paseo.

—No precisamente, fue una decisión... —quise decirle de lo inopinado de mi viaje, sin pensarlo y sin planearlo con un mínimo de anticipación, pero no supe cómo explicarlo.

—Coma, hombre, se le va a enfriar el café —escuché que me decían. Levanté la vista y los vi salir. Uno saludó con la mano y el que había hablado lo hizo con una

inclinación de cabeza.

—Gracias —atiné a decir. Después embuché los dos panes y repetí el café. Cuando tomaba el último sorbo, reparé en que era la primera vez en muchas horas que no pensaba en Elvira. “Pero, ahora, al darme cuenta, otra vez estoy pensando en ella”, me dije sin poder reprimir la melancolía.

Llegué a Carmelo hacia el mediodía. La gente del lugar estaba ocupada en preparar la inmediata Nochebuena. No me costó encontrar alojamiento porque, se sabe, el turismo llega para el fin de año, y yo, para ese entonces, necesitaba estar en Buenos Aires. Enseguida me pregunté si de verdad “necesitaba” volver para esa fecha, o si no sería una nueva jugarreta para escapar del bullicio y de la gente. Opté por salir a caminar.

Varios chicos se me acercaron para pedirme unas monedas. Tomé una cerveza sentado a una mesa en una callecita desde la cual se podía divisar el río. Estaba cómodo, la cerveza era buena y los frankfurter, mistongos y exquisitos como siempre. Inesperadamente, me levanté: “Tengo que convenir que mi conducta de los últimos días deja bastante que desear; por suerte, no tengo a la arpía de mi secretaria cerca para que me rete”.

El río era una mancha rojiza y quieta, vetada por marrones y verdes emergentes de los árboles y las orillas. Por un instante, todo se aquietó tanto que no llegaban, siquiera, los murmullos del agua ni el trajín de los chiquillos arremolinados entre las mesas del bar, a no más de treinta metros de donde me encontraba. Ningún

pensamiento acudía a mi mente, ningún sentimiento. Formaba parte de ese decorado inmóvil, eterno como una vieja película, donde un demiurgo desconocido me otorgaba el privilegio de ocupar un espacio. Yo actuaba mi parte sin conocer el papel, el diálogo ni los movimientos, si los hubiera, pero el espectáculo conservaba su unidad sin que pudiese explicarlo, y lo mejor, sin que me importase hacerlo.

Después —¿segundos, horas?— el sol cayó como una pedrada y el viento de la nochecita hizo sentir su frescor. Los chicos y los parroquianos retomaban su actividad. De a poco la calle se fue quedando vacía. La gente se recogía en sus casas para la celebración navideña. El dueño del bar me permitió tomar una cerveza más. Cuando por fin cerró, me fui a dormir.

3

La Navidad transcurrió en paz, en las calles y en mí, sólo alterada hacia el mediodía por un contingente de estudiantes brasileñas. Al atardecer, partían para Buenos Aires en el mismo catamarán en que regresaría yo. Escuchando sus risas y gritos, viendo sus movimientos incesantes, pensé: “Está visto que el destino no me dejará olvidar a Elvira así nomás”. El viaje fue como lo había previsto. Radios y grabadores encendidos sin pausa, bailes, carcajadas, formas todas de llamar la atención típica de los adolescentes, potenciadas

en este caso por la naturaleza femenina. Opté por fijar la mirada en el río, y por un instante imaginé una refutación de Heráclito. Con los ojos clavados en el agua, que corría en sentido contrario al rumbo del catamarán, sospeché que ambas fuerzas, opuestas, anulaban el discurrir del río. Hipnotizado, embargado por el ocio (o por el aburrimiento), las aguas permanecieron quietas hasta que una voz femenina me hizo levantar la vista. Los sucesivos árboles de la orilla me hicieron comprender lo ilusorio de mis cavilaciones.

—¿Usted es de Buenos Aires?

Era una mujer de unos treinta años, no muy bella, simpática. Evidentemente, una de las maestras que

acompañaban a las bullangueras chiquilinas. Al revés que éstas, su hablar era pausado y toda ella transmitía una sensación de impensada serenidad dadas las circunstancias.

—Sí —dije—. Vuelvo después de un par de días.

—¿La pasó bien, encontró lo que buscaba? —me preguntó con una sinceridad que, en otro tono, me hubiese parecido ofensiva. En el modo con que lo expresó, me pareció natural al punto de otorgarle a mi posible enojo la torpe consecuencia de mi estado de ánimo. Para consolarme, me dije: “Puede que mi condición de porteño no sea ajena a esta actitud de espantapájaros”.

Contó, entonces, que el viaje respondía al egreso de las chicas del colegio secundario, y que ella era —como lo había

imaginado— una de las dos profesoras que actuaban como custodia “por orden y necesidad expresa de los padres de las alumnas”, según señaló con énfasis quizás exagerado. Pasó al itinerario ya previsto en el Brasil, que incluía, cómo no, Buenos Aires, Mendoza, Bariloche, y de regreso a las inevitables Cataratas. Cuando se internaba en la descripción del tiempo que pasarían en cada uno de esos lugares, por una de las puertas que daban a los baños apareció una de las muchachas del contingente, tan bella y altiva que no parecía pertenecer a ese racimo bullicioso y casi infantil.

Era morena, de piel blanquísima, y la delicadeza de sus rasgos se me antojaron como los de una virgen distante y conocedora de su ubicación en el mundo. Atravesó, como si se deslizara, medio pasillo de la embarcación, moviéndose al compás de una música que no era la que atronaba el lugar. Pensé que sus movimientos obedecían a la segura música interior que la animaba y, por un tiempo que no pude precisar, quedé quieto, hipnotizado, por la cadencia de esa figura que sospechaba irreal, hasta que en una de sus vueltas vi, para mi mal, los audífonos que se escondían entre los pliegues de su pelo azulado. Sentí una ligera decepción, pero rápido me dije que esa música, que la llevaba a moverse de esa manera, era música elegida por ella y, por lo tanto, no dejaba de responder al reclamo íntimo de su espíritu.

—Si le parece bien nos podemos encontrar en ese momento —dijo la profesora, con un tono de voz que me



pareció un poco más alto que unos segundos, ¿o minutos?, antes.

—¿Cuándo? —dije.

—No me está escuchando.

—Sí, claro, cómo se le ocurre.

—Me pareció que estaba abstraído, como si estuviese en otro mundo y no en esta barcaza que nos lleva a Buenos Aires. Por un momento —agregó—, se me ocurrió pensar que usted, que va a un lugar conocido, no tenía idea cierta de dónde estaba, mientras yo, que me dejo llevar hacia una ciudad que sólo conozco por mapas, actuaba con la seguridad de quien sabe que se encamina hacia parajes sin peligro. También sin sorpresas, debo admitirlo.

Sonrió.

—No sé qué decirle, quizá Buenos Aires ya no sea un lugar conocido para mí.

—No creo. Me acerqué a usted, precisamente, por el aire de ese lugar que emana de su figura. O quizá por lo que yo imagino que es ese aire, la atmósfera de esa ciudad que siempre quise conocer y ahora, como aprendí que dicen ustedes, o decían, tengo a tiro de lazo.

Sus palabras me pusieron melancólico. Miré a la muchacha que seguía abstraída en su baile solitario, y luego a la vegetación que pasaba frente a mis ojos como si fuese un film. Como no supe qué decir, dije:

—¿Quién sabe?

4

Ya en Buenos Aires, sólo atiné a ver cómo la muchacha morena se escurría con sus compañeras en el ómnibus que las resguardaba de mi mirada, mientras asentía mecánicamente a la cita que me proponía la profesora para el momento del regreso del tour por Bariloche. Volví al cementerio de la revista, paralizada una vez más por falta de fondos, y a los gruñidos de mi secretaria, siempre ocupada en los asuntos administrativos. “El cine, la literatura, ya no interesan a nadie. No sé qué pretendo con esta enésima aventura editorial”, me dije con el ánimo de los trigales frente a los cuervos de Van Gogh. Esta comparación torpe, y pretenciosa además, me puso de pésimo humor frente a mí mismo.

Una semana después me encontré con Neusa en la puerta del hotel donde paraban. Para mi desazón, la

muchacha morena que tanto me había impresionado no estaba; tampoco las hormiguitas que la acompañaban.

—¿Y las garotas? —pregunté como al garete.

—Fueron al cine —dijo—; si no le parece mal podemos caminar y me muestra la ciudad.

Convine en que para el tono que usaba, mesurado, hasta diría tímido, alentaba una audacia que yo no tenía.

Por un instante, pensé que mi falta de iniciativa obedecía al hecho de que Neusa no me atraía, si bien era placentero, en todo caso sereno, estar a su lado. “No te engañes —dije para mí, fastidiado—, tampoco fuiste capaz de acercarte a la muchacha en el catamarán, y menos en el muelle del Tigre.” Esta certeza presagió que la caminata sería un discurrir de horas estables, sin sobresaltos. Vimos el Obelisco, los bosques de Palermo y Caminito. Hacia la noche, comimos en una folklórica cantina de la Boca. Neusa parecía feliz, dentro del estilo controlado con que se manejaba. Por un momento, sentí que pretendía postergar la noche en algún lugar más íntimo. Como hasta allí no llegó su audacia, me hice el tarambana hasta la estocada final, por fortuna ambigua.

—Parece cansado —dijo—, o quizá lo aburro con este paseo que para usted ya es muy conocido.

—No, de hecho no vengo nunca por estos parajes. Y mentí: —Sí estoy cansado; mucho trabajo.

—¿En qué trabaja?

—Tengo una revista con pretensiones analíticas sobre los hechos artísticos que suceden en la ciudad. Soy el director y también el encargado de la crítica de cine.

—Suena agradable, ¿y qué se puede ver ahora en cine?

—Poco, por no decir nada. Como decía Drieu La Rochelle, sólo quedan unas pocas películas americanas y nada más. Claro que él lo decía hace cincuenta años. Puede sospechar qué sobrevivió.

—No conozco a ese hombre que cita. Soy profesora de geografía y el cine no es mi fuerte...

—Era escritor —dije.

—¿Cómo? —preguntó sorprendida.

—Digo que La Rochelle era escritor, no tenía nada que ver con el cine. Sólo amaba el viejo cine norteamericano.

—Como ve, y se lo anticipé —dijo con un gesto despreocupado—, mi ignorancia es grande. Como fuere, la frase me parece demasiado pesimista.

—Puede ser —dijo—; terminó pegándose un tiro. ■

(continuará)

SOLO PARA QUIENES AMAN EL ARTE DEL 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.

El inmigrante

Como otros directores de los estudios, Kurt Land llegó a nuestro país en la década del 30 para incorporarse a la llamada época de oro del cine argentino. En perfecto castellano, El Amante entrevistó a este pibe de más de 80 años. La pasamos muy bien.

La primera pregunta es obvia, me gustaría saber qué hizo fuera de la Argentina antes de llegar acá y filmar más de 20 películas.

Bueno, nací en Viena y empecé a trabajar en el cine austríaco en una época muy importante. Fueron unos años muy lindos donde empezó el cine sonoro. La primera película en la cual intervine no fue como cinematografista sino como transportador de la copia para el director debido a que tenía una motocicleta. Entonces, cuando llevé la copia al pueblo donde estaba filmando, el director me preguntó: ¿tenés algo que hacer? No. Esperá un momento que necesito alguien que intervenga en la película. La película se llamaba *Extasis* de Machaty. Necesitaban un personaje que espiera el baño que tomaba la protagonista, la que luego se llamaría Hedy Lamarr. El que espía era yo. Esa fue la primera intervención. El aprendizaje lógico fue la compaginación. Porque el montaje empezó con el cine sonoro. Antes el director compaginaba sus propias películas poniendo títulos explicativos entre escena y escena. Pero con el cine sonoro ya hubo que compaginar el sonido con la imagen. No había nadie en Viena que lo hacía. Esta profesión me vino muy bien al llegar a la Argentina. Porque también la industria se encontraba en una época nueva, de armados nuevos. Por entonces, lo que me faltaba era el idioma. No sabía hablar ni dos palabras en castellano. Fui a Argentina Sono Film buscando trabajo y me encontré con Luis Saslavsky, que hablaba alemán como yo, y con John Alton, un director de fotografía, que también hablaba alemán. Los dos me pusieron en funciones de ayudante de cámara, cosa que no me daba muchos problemas. Aprendí el idioma y gracias a mi gran amigo Carlos Rinaldi, después de 3 meses de aprendizaje del idioma español, me pasaron a compaginación.

Recién nombró a Saslavsky. Usted fue el montajista de *Ceniza al viento* y *Eclipse de sol*.

Ceniza al viento, *El loco Serenata*, *Eclipse de sol* con Libertad Lamarque. Saslavsky era un gran artista que no siempre acertaba en el gusto del público, pero siempre con una calidad extraordinaria. Llegué a compaginar muchas películas, sobre todo las de Carlos Schlieper, que era el maestro de las comedias. Eran ejemplares, entretenidas y el público las buscaba. Hacía exactamente lo que el público quería y se identificaba con él. Un día le llevé un libro que tenía ganas de filmar. Era una comedia húngara, él lo vio y me dijo, bueno, yo te la preparo con Ariel Cortazzo, el adaptador más conocido de la época. Era un libro enorme que en la filmación me quedó corto, no llegó a la duración mínima y tuvo el agregado de dos canciones de la mejicanita que cantaba "Qué te parece Cholito". Así llegamos a la duración y quedó *Vuelva el primero*.

También trabajó con Pierre Chenal.

Con Chenal aprendí muchas cosas. El decía que cuando había varios personajes que no tenían que ver con la acción central había que eliminarlos de la imagen, porque si no, se distraía el público mirando gente que no estaba en la situación que requería el momento. Posiblemente, Chenal fue el hombre internacional más importante de los estudios que tuve en mis años de compaginador.

Después sigue la etapa como director y las dos primeras películas con Gregorio Barrios.

Gregorio Barrios era un cantante que reunía enorme cantidad de público en vivo, pero en cine no. Cuando se estrenó *Hoy canto para ti*, el público aparentemente había preferido verlo en vivo. Pero la continuación, ¡*Qué hermanita!*, con él reposado en un buen libro y con Olga Zubarry, Amelita Vargas y Pinocho, tuvo éxito. Un pequeño detalle que recuerdo de Schlieper. Cuando me preparé el

libro de *Vuelva el primero*, busqué a Angel Magaña, el galán del momento. Magaña no quiso trabajar conmigo porque yo era debutante. Schlieper tomó el teléfono y lo llamó y aún recuerdo las palabras. "Qué te has creído engreído, ¿vas a rechazar la película que superviso yo?". "Pero no, Carlitos, perdonáme, lógicamente, yo la hago. Perfectamente." Y se hizo el contrato con Magaña. Yo tomé la idea y le dije a Schlieper: qué buena idea, vas a supervisar la película. No, lo hice para hacerlo entrar. El era muy bromista, pero al final aceptó y lamentablemente no pudo intervenir como supervisor, porque se enfermó. Tuve que hacer la película y cuando la terminé le llevé un equipo móvil a la casa. La vio desde la cama, le corrían las lágrimas y me hizo el elogio más grande que recibí en mi vida. "Esta película es como si la hubiese filmado yo." Justamente él.

Después viene *Mercado negro* que, junto a *Bacará* y *La delatora*, integran la trilogía policial de Kurt Land.

Bacará se hizo con Ana Mariscal, una estrella española, y con Jorge Rivier. No tuvo mucha suerte pero era una película interesante, con un buen libro, bien actuada. Cuenta la vida de una jugadora y Rivier la hizo conmigo después de la película que mencionó usted, *La delatora*, uno de mis títulos preferidos del que también tengo un pequeño episodio. Después de *Mercado negro* me quedé con la intriga de hacer otro policial. Fui a verlo al jefe de policía, que me había ayudado muchísimo en darme elementos para hacer *Mercado negro*, pero esta vez me dijo: "señor, lo siento mucho pero en este momento la policía tiene cosas más serias, no podemos colaborar más con la cinematografía por ahora". Bueno, me fui bastante amargado. Para vivir había que hacer algo, publicidad, cualquier cosa. Una mañana, filmando en el monumento a Urquiza, en la rotonda, pasa el General Perón con su gorrito y manejando su coche. Para, y dice qué están filmando acá. Bueno, una película de propaganda. "Bueno, ¿quién es el que dirige esto?" Me tengo que presentar. Ya me tuteó y me dice: "¿hiciste antes alguna cosa de envergadura?". Digo: sí, General, *Mercado negro*. "Ah, fenómeno pibe." Me acuerdo de las palabras. Me dice fenómeno y por qué no hacés otra. Porque su jefe de policía en este momento no puede o no quiere colaborar con la cinematografía. "Bueno, decíle que te digo yo que te dé lo que necesites y si tiene alguna duda que me llame. Chau." Se fue. Bueno. El jefe de policía me recibió no muy contento cuando lo visité. Fui con una lista enorme, porque lógicamente después de esas palabras pedí helicópteros, tropas y bombas de humo y cualquier cosa para hacer *La delatora*, en la que intervinieron prácticamente los que tenían peso en el cine nacional. Por supuesto, me dieron más de lo que les había pedido.

El cine de los estudios era un cine de género, ¿con cuál se sintió más cómodo?

Tanto la comedia como el policial, aunque no parezca, tienen una cosa en común: el ritmo. El ritmo es una herencia de Schlieper y me vino bien porque lo peor que puede hacerse con una película es que sea aburrida. Y las películas a veces interesan y a veces no interesan, a veces es culpa de uno y a veces no. Por ejemplo, hice un film, mi fracaso más grande, y para mí mi mejor película: *Dos basuras*, con Amelia Bence. La crítica decía: no son dos, son tres, el director también. Ni el público ni el crítico estaban preparados para el neorrealismo italiano. La película trataba el romance de una mujer de la Boca con un tipo que trabaja en las cloacas, en la Juan B. Justo, donde también fuimos a filmar. Entonces decían de todo, la película tiene mal olor, no sé qué. Pero le vuelvo a decir que yo la considero una de mis películas más importantes. Y tuve la suerte de haber conocido a Amelia Bence. Ella encabezó el reparto de

Alfonsina y se identificó tanto con el personaje que nosotros, asesorados por el hijo de la auténtica Alfonsina Storni, creo que dimos la sensación del personaje. A Amelia lo único que la había asustado era el final ya que no sabía nadar. Entonces, íbamos caminando hacia el mar, yo escondido delante de la cámara, cerca de ella. Hasta que la tapa una ola. No le puedo decir lo que me dijo ella en ese momento, pero justo era lo que necesitábamos. Porque esta ola, empalmada con el mar vacío, era el final de Alfonsina Storni.

Recién hablábamos del ritmo. El otro día tuve oportunidad de revisar Mercado negro. Descubrí dos cosas: primero el ritmo que tiene la película y, por otro lado, la estupenda utilización de exteriores.

En ambientes naturales. Y le diré que fue más que difícil porque el público nos tomaba como novedad y miraba la cámara. Muchas veces tuvimos que ensayar en el lugar, irnos, y volver de asalto y filmar, sin que nadie lo supiera. La gente en la calle siempre está distraída, nunca mira la cámara y alcanzamos la mayor autenticidad posible.

En la década del 50 hace tres películas con Muiño de protagonista.

La primera fue una producción de relleno de Argentina Sono Film, que necesitaba aprovechar los decorados que los grandes directores ya habían utilizado. Demare, que había hecho las películas más importantes con Muiño, me decía que tuviera cuidado porque Muiño estaba viejo, difícil y cansado. Bueno, fue todo lo contrario. Muiño hizo la película con mucho entusiasmo y salimos de paso, porque *Los problemas de papá* tuvo tanto éxito que hasta continuamos con *Adiós problemas*, que no tuvo la misma repercusión. En cambio, *Surcos en el mar* la dirigí gracias a un crédito de Mendoza. Era una película sobre la Marina. No teníamos para ambientar un bar de la Boca y tuvimos que llevar todo allá. Es mi peor película. Trabajé un galán nuevo de pantalón corto: Duilio Marzio.

Qué notable. Usted como director cruza dos generaciones de actores: Muiño, Magaña y Pepe Arias y, por otro lado, la llegada de Susana Campos, Murúa, Duilio Marzio, Alberto de Mendoza. Tal vez Kurt Land sea un director de transición.

Exacto. Pero éstas son casualidades, yo no lo busqué, son casualidades que se han dado en el momento.

¿Y con respecto a La telaraña?

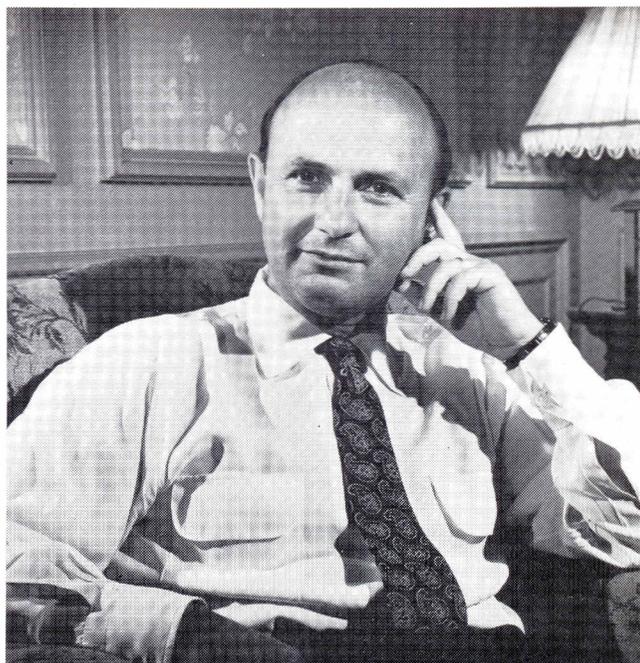
La telaraña fue una película que Martínez Allende hizo con mucho entusiasmo, un poco cansado, y cuando le hice correr a veces en persecuciones y hubo que repetir alguna toma, le dije lo siento, tenés que repetirla. Me dice: no se preocupe, yo voy a tener mucho tiempo para descansar. El sabía que estaba enfermo de muerte. Filmé la película y Martínez Allende falleció. Con respecto a *La telaraña*, ajustada la compaginación, dio bastante buen resultado. Herminia Franco sacó el premio como mejor actriz de reparto. Sin embargo, la música al principio no funcionaba y tuvimos que repetir la grabación. Pero el músico se negaba. Entonces, por otra gentileza de Rinaldi, conseguí una nueva banda de sonido. Era la banda de música de otra película del mismo músico. Traté de ajustarla para *La telaraña*. Los cronistas le dieron el premio a la mejor música del año de aquel músico pero ajustada por mi compaginación.

Con el cierre de los estudios, su trabajo se hace más espaciado.

Evangelina se hizo con una economía excesiva, no había material, se tomó a una chica que no quería filmar: Mónica Legrand, hija de Silvia, y lamentablemente, no pude poner en la película a otra chica que estaba justo en ese papel, Evangelina Salazar. *La culpa*, con Libertad Leblanc, tenía un buen libro. Libertad Leblanc demostró ser mejor actriz de lo que había pensado. Y la película no pasó a mayores. No pasó nada. Pero tengo otro record en mi haber, por supuesto, negativo. Dirigí *El hombre del año*, la única película de Olmedo que no fue comercial. Un fracaso total, ahora revalorizada por cierto sector de la crítica. En cambio, *El sátiro* fue un error, con un productor poco serio y un protagonista, Juan Ramón, simpático muchacho, pero fuera de tipo. Después me enteré de que él mismo había conseguido el dinero para hacerla.

Cuando contó la anécdota del encuentro con Perón, usted estaba haciendo publicidad. Usted sería el primer director argentino de aquella época que trabajaba en publicidad.

Era necesario vivir y entonces se me ocurrió una cosa que luego se copió. Se me ocurrió darle categoría a una fábrica de cigarrillos con el ambiente de la filmación. Hicimos la propaganda de cigarrillos en Bariloche, Mar del Plata y en las Cataratas del Iguazú, vendiendo simultáneamente turismo. Luego se hicieron muchas películas más, viajando mucho más lejos, hasta en el Japón. En una época hice la



propaganda de automóviles General Motors, Chevrolet. A la fábrica le costó bastante porque una vez hice parar la cinta transportadora para hacer una toma. Poniendo una cámara en un eje del coche de las ruedas delanteras para mostrar la buena suspensión del automóvil. Trabajo que les costó mucho a los ingenieros de General Motors ya que mientras tanto hubieran podido hacer unos cuantos coches.

En el cine argentino de las décadas de los 30, 40 y 50, ¿se podía hablar de películas de un director?

Había varios nombres que eran protagonistas de sus películas. Uno, Schlieper y sus comedias. Torre Nilsson, indiscutiblemente uno de los mejores que teníamos. Demare. Soffici, desde ya. Y bueno, para mí el más grande era Hugo Fregonese, que tuvo un fin lamentable. Fue a Hollywood, hizo películas sensacionales. Y volvió enfermo, exhausto completamente y creo que falleció en la Casa del Teatro, donde lo habían recibido para que tuviera atención médica. *Donde mueren las palabras* es una película que para mí estará siempre en el recuerdo.

Respecto del trabajo de los estudios, un director estaba limitado por las horas laborales, por un guión, por un productor. ¿El director tenía libertad en la Epoca de Oro?

Siempre fui el primero en aparecer en el estudio, pero fue más la necesidad de ubicación de un decorado, de ambientar la cámara. Los libros siempre los he buscado yo, no me los impusieron nunca, menos el caso de *Surcos en el mar*, ahí estaba todo armado y hubo que decir que sí para no rechazar la película. Uno de los productores más importantes, Atilio Mentasti, una vez me llamó para hacer una película con Los Cinco Grandes del Buen Humor, y me decía: si no hacés la película no te van a llamar más. Y le contesté: Don Atilio, yo creo que le estoy haciendo un favor, si yo no siento la película. No sé cuándo son graciosos, no me hacen gracia. Entonces prefiero que usted llame a un director que los maneje de acuerdo a sus capacidades.

¿Qué película le hubiera gustado hacer que no hizo?

Estoy todavía con una película y con ganas de hacerla, pero no como director, porque ya tengo más de ochenta años y hoy en día hay realizadores muy capaces, muy importantes. Es una historia auténtica de un archiduque austriaco, sobrino del emperador Francisco José, que vino a Argentina. Es un aventurero, cultivó música, cruzó el país de punta a punta y se perdió en el Estrecho de Magallanes. La tía de este personaje fue la famosa Sissi, así que podemos mostrar el palacio Schönbrunn de Viena. El interés de Austria es apoyar la película. Creo que aquí existe también la misma idea. Apenas consigamos la figura de un director importante, porque tiene que ser internacional, la película se hace. Más tomando en cuenta que dentro de dos años la ciudad de Viena festeja sus mil años de fundación. ■

Entrevista de Gustavo J. Castagna

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 N° 1912 San Martín Tel: 754-1297 - Ag. Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar Tel: 661-1477 - Rosario: Maipú 926 - Rosario - Santa Fe Tel: 246666

Encuesta *El Amante 93*

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1993

(desde 25/12/92 al 24/12/93)

y la peor.

Nombre y Apellido:

Edad: Ocupación:

Dirección:

Tel.:

LISTADO NO EXHAUSTIVO Y MERAMENTE INDICATIVO (*):

Abril encantado (Mike Newell)
 Aladino (John Musker-Ron Clemens)
 Alas de mariposa (José Bajo Ulloa)
 Amores prohibidos (Sergio Sollima)
 Amores que matan (Jennifer Lynch)
 Arma letal (Russell Mulcahy)
 Asesina (John Badham)
 Baila conmigo (Baz Luhrmann)
 Bajo sospecha (Simon Moore)
 Belle Epoque (Fernando Trueba)
 Blade Runner (Ridley Scott)
 Bob Roberts (Tim Robbins)
 Candyman (Bernard Rose)
 Chatarra (Félix Rotaeta)
 Código de honor (Robert Mandel)
 Como agua para chocolate (Alfonso Arau)
 Cómo sobrevivir a mi familia (Ted Kotcheff)
 Con la vida en un hilo (Daniel Petrie (jr.))
 Confía en mí (Hal Hartley)
 Conflictos de amor (Jonathan Kaplan)
 Corazones en conflicto (Jeremiah Chechik)
 Cuestión de honor (Rob Reiner)
 Danza macabra (Robert Englund)
 De eso no se habla (María Luisa Bemberg)
 Delirio (Carlo Lizzani)
 Demonio en el polvo (Richard Stanley)
 Drácula (Francis F. Coppola)
 Edward II (Derek Jarman)
 El amante bilingüe (Vicente Aranda)
 El año del cometa (Peter Yates)
 El baile del pato (Manuel Iborra)
 El beso del sueño (Rafael Moreno Alba)
 El camino de los sueños (Javier Torre)
 El caso María Soledad (Héctor Olivera)
 El clan de los Krays (Peter Medak)
 El cómico de la familia (Billy Crystal)
 El cuerpo del delito (Uli Edel)
 El fugitivo (Andrew Davis)
 El general y la fiebre (Jorge Coscia)
 El guardaespaldas (Mick Jackson)
 El hombre del jardín (Brett Leonard)
 El juego de las lágrimas (Neil Jordan)
 El mariachi (Robert Rodriguez)
 El marido de la peluquera (Patrice Leconte)
 El marido perfecto (Beda Docampo Feijóo)
 El pasado no muere (Mike Frost)
 El precio de la ambición (James Foley)
 El rapto (George Sluizer)
 El Sr. y la Sra. Bridge (James Ivory)
 El último de los mohicanos (Michael Mann)
 El último gran héroe (John McTiernan)
 En la línea de fuego (Wolfgang Petersen)
 Escuchen mi canción (Peter Chelson)
 Espías sin fronteras (Nicholas Meyer)
 Esposa, mujer y amante (Sam Pillsbury)
 Eternamente joven (Steve Miner)
 Europa (Lars Von Trier)
 Frente a frente (John Frankenheimer)
 Funes, un gran amor (Raúl de la Torre)
 Gatica, el Mono (Leonardo Favio)
 Hechizo del tiempo (Harold Ramis)
 Hecho en América (Richard Benjamin)
 Héroe accidental (Stephen Frears)
 Héroes por azar (Phil Alden Robinson)
 Hoffa (Danny De Vito)
 Igual que una mujer (Christopher Monger)

Indochina (Régis Wargnier)
 Innisfree (José Luis Guerin)
 Juegos de adultos (Alan J. Pakula)
 Jugando en los campos del Señor (Héctor Babenco)
 Juguets (Barry Levinson)
 Jurassic Park (Steven Spielberg)
 La frontera (Ricardo Larraín)
 La lección de piano (Jane Campion)
 La magia del amor (Anthony Minguella)
 La matanza de los inocentes (James Glickenhaus)
 La mira indiscreta (Howard Franklin)
 La muerte cumple condena (Peter Medak)
 La muerte golpea dos veces (John Dahl)
 La muerte le sienta bien (Robert Zemeckis)
 La peste (Luis Puenzo)
 La prostituta del rey (Axel Corti)
 La reina anónima (Gonzalo Suárez)
 La verdad increíble (Hal Hartley)
 Las boludas (Victor Dinenzon)
 Las voces de la luna (Federico Fellini)
 Lola (Bigas Luna)
 Los amigos de Peter (Kenneth Branagh)
 Lucky Luke (Terence Hill)
 Malcolm X (Spike Lee)
 Manto negro (Bruce Beresford)
 Marcelino, pan y vino (Luigi Comencini)
 Maridos y esposas (Woody Allen)
 Matar al abuelito (César D'angiolillo)
 Max y Jeremie (Claire Devers)
 Mi amigo imaginario (Ate de Jong)
 Mi estación preferida (André Téchiné)
 Mi mundo privado (Gus Van Sant)
 Mi papá es un héroe (Georges Lazaure)
 Mississippi Masala (Mira Nair)
 Nacida ayer (Luis Mandoki)
 Nada es para siempre (Robert Redford)
 No me iré sin mi hija (Brian Gibson)
 Noche en la ciudad (Irwin Winkler)
 Noches salvajes (Cyrill Collard)
 Nunca es tarde para amar (Bill Duke)
 Objeto de seducción (Michael Lindsay-Hogg)
 Operación cacería (John Woo)
 Orlando (Sally Potter)
 Pareja mortal (Lewis Teague)
 Pasajero 57 (Kevin Hooks)
 Perdido por perdido (Alberto Lecchi)
 Perfume de mujer (Martin Brest)
 Perversa luna de hiel (Roman Polanski)
 Policía criminal (Bill Duke)
 Presidente por un día (Ivan Reitman)
 Prohibido amar (Martha Coolidge)
 Propuesta indecente (Adrian Lyne)
 Puerto Escondido (Gabriele Salvatores)
 Qiu Ju, una mujer china (Zhang Yimou)
 Querer es un sentimiento (Francesca Archibugi)
 Querida, agrandé al bebé (Randal Kleiser)
 ¿Quién dijo que todo está perdido? (Steve Rash)
 Quiero volar (Maurizio Nichetti)
 Rastros rojos (Andy Wolk)
 Riesgo total (Renny Harlin)
 Riff Raff (Ken Loach)
 Robocop 3 (Fred Dekker)
 Sangre por sangre (Taylor Hackford)
 Sin techo ni ley (Agnès Varda)
 Sliver (Phillip Noyce)
 Sofie (Liv Ullmann)

Sommersby, el regreso de un extraño (Jon Amiel)
 Susurros en la oscuridad (Christopher Crowe)
 Tango feroz (Marcelo Piñeyro)
 The Firm: Fachada (Sidney Pollack)
 Tina (Brian Gibson)
 Transilvania, mi amor (John Landis)
 Un ángel en mi mesa (Jane Campion)
 Un corazón en invierno (Claude Sautet)
 Un día de furia (Joel Schumacher)
 Un extraño entre nosotros (Sidney Lumet)
 Un maldito policía (Abel Ferrara)
 Un milagro para Lorenzo (George Miller)
 Un muro de silencio (Lita Stantic)
 Una mujer para dos (John McNaughton)
 Una noche en la tierra (Jim Jarmusch)
 Una novia para dos novios (Andrew Bergman)
 Uranus (Claude Berri)
 Vida de solteros (Cameron Crowe)
 ¡Viven! (Frank Marshall)
 Yo me bajo en la próxima... (José Sacristán)

* Estrenadas hasta el 4/11/93

SU VOTO

Las mejores

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

La peor

.....

Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6º A / (1007) Capital.
 Se sortearán tres videos entre los participantes. Recepción de cartas hasta el 5/1/94

La mujer que sabía demasiado

Tiene 54 años, como actriz trabajó en más de 30 films en todo el mundo, escribió dos libros, dirigió un corto y Sofie. En sus ojos celestes transparentes hay calma y dulzura como para contradecir la imagen que ofreció en la pantalla encarnando a las torturadas e inolvidables heroínas bergmanianas. Toda Liv está en la belleza de esa mirada, en su aura de tranquilidad y sabiduría. Como lo demostró en Sofie, es una narradora nata. Cada respuesta tenía el tono que el relato requería. Uno lamenta que la entrevista no pueda incluir su voz, su risa, sus gestos. En fin: (leer con acento nórdico) ¡Long Life to Liv!

Antes de hacer *Sofie* dirigiste un corto en un film colectivo. ¿Podés comentar algo acerca de ese debut?

Fue una experiencia maravillosa. Una compañía productora canadiense nos propuso a cinco escritoras escribir cinco guiones cortos para un film sobre el tema del amor. Me preguntaron si quería dirigir el mío y acepté; las historias restantes las dirigió Mai Zetterling, la directora sueca. Es una historia acerca de una pareja anciana y carece de diálogos. Al principio vemos solamente a un hombre mayor que se despierta en la mañana. Está solo en una gran cama matrimonial. Seguimos sus rituales del desayuno. Toma su café, se hace las tostadas. De repente comienza a sonreír y ahí nos damos cuenta de que algo bueno está por sucederle. Hace una sopa, prepara jugo de naranja, lo pone en un termo, llena una botella con agua, toma una mesita plegable y arma una canasta de picnic. Después, este hombre pequeño está en la bañera, luego va a arreglarse frente al espejo y descubrimos que se está preparando para una cita [se sonríe] porque se pone cada vez más ansioso. Toma su canasta y ya está en la calle, sube a un ómnibus, nadie de toda esa gente corriendo apurada a su alrededor parece reparar en él. Finalmente llega hasta un edificio blanco. Lo vemos entrar, recorrer largos pasillos donde ni doctores, ni enfermeras parecen tampoco percibirlo. Llega hasta una puerta, y ésta se abre y entonces vemos en su rostro una enorme sonrisa de amor. Porque ella está allí. En ese cuarto, recostada en una cama, junto a otras señoras mayores mirando hacia una pared, su mente perdida. Pero él ha venido, no la ha olvidado. Se le acerca, coloca sobre el vientre de ella la comida que le ha preparado; le sirve la sopa, el jugo de naranja. Después saca la botella de agua, va hacia la ventana y riega una planta que hay allí. Porque recuerdo que cuando mi abuela estaba en un geriátrico, las enfermeras no le permitían tener flores en la habitación porque no tenían tiempo suficiente para cuidarlas. Pero esta mujer sí puede tenerlas porque él viene todos los días y las riega. Luego se sienta a un costado de la cama y por primera vez escuchamos palabras en el film. Son de la Biblia, que él lee para ella: "El amor todo lo supera".



Luego se acerca, la abraza muy tiernamente y la mira a los ojos. Se levanta, guarda todo en su canasta, y se va. Y otra vez lo vemos en la calle, la gente que corre apurada y no lo ve, pero nosotros sí lo vemos. Sabemos que él tiene un destino y que es alguien que sabe cómo amar. Lo describo así, porque eso es lo que quise transmitir. Me encantó filmarlo. Como no tenía diálogo podía pararme al lado de la cámara y describirle al actor la historia, como lo hago ahora, porque él era viejito y se olvidaba. Era como hacer cine en la época muda. Estoy orgullosa de haber hecho ese corto.

Se nota por el cariño con que lo contás.

Es que creo que es realmente bueno [se ríe]. El resto era, [sonríe] bueno, bastante extraño. Curioso, porque eran mujeres que escribían sobre el amor. Mai Zetterling escribió acerca de una madre que le da tanta comida a su hijo que éste termina explotando [risas]. Joni Mitchell escribió sobre un baile de carnaval donde ella danza todo el tiempo con la muerte. Ann Tony Frazer escribió acerca del día de boda de una pareja y el regalo que la mujer le hacía a su marido era... ¡otra mujer! ¡Y eso fue lo que las mujeres escribieron acerca del amor! En fin, el film nunca tuvo un gran lanzamiento. Se mostró en uno o dos países y nada más. Yo traté de comprar mi corto porque a lo mejor podía mostrarlo en TV. Pero aún no lo conseguí y no sé por dónde estará ahora. Creo que ahí están las bases para algo que está en *Sofie*: sus padres, que son mayores, se siguen amando. Los vemos juntos por última vez, ya muy viejitos, entrar al dormitorio y al cerrar la puerta escuchamos esas risas de felicidad. Esas cosas son las que que quiero contar.

¿Cómo enfrentaste el hecho de comenzar a dirigir, en el corto *Love* el primer día que pisaste el set y cómo fue el primer día de filmación de *Sofie*?

Estaba asustada como lo estuve después el primer día de filmación de *Sofie*. Pero *Love* era más fácil. Era sólo una semana de rodaje y toda la gente del equipo era cálida,

generosa y solidaria con el trabajo. Además, podía hablar durante las escenas y entonces era todo muy diferente; había un solo actor. Aunque estaba muy nerviosa durante la primera media hora, después todo fue simple. El equipo era de una gran ayuda. En cambio durante la primera semana de *Sofie* tuve enormes problemas con el equipo técnico, nunca con los actores, los vestuaristas, o la gente de arte. Porque éstos estaban en la preproducción y sabían que yo sabía lo que estaba haciendo. Los técnicos eran los escépticos. Pensaban, ya sabés, estar a las órdenes de una mujer, actriz, mediana edad, esas cosas. Por dentro yo gritaba. Tal vez si hubiera gritado realmente, hecho una gran escena en el set, hubiera ayudado. Porque les hablaba y de pronto era como si fuera invisible. Comenzaban a hablar por encima mío. Yo decía: “Por favor, lo quiero de tal modo”. Y por encima mío comentaban: “Uh, *ella* lo quiere de este modo”. Era algo kafkiano. La primera semana filmamos todos los exteriores de la casa matrimonial de Sofie. Yo estaba muy preparada, porque había hecho todos los deberes en casa antes y para mí la visión de ese nuevo hogar era con los personajes frente a la puerta, algunas veces sentados, algunas veces parados, a veces caminando uno hacia el otro, opuestos o juntos; dependía de los estados de ánimo de los diferentes momentos. Pero siempre con la cámara observando desde un mismo lugar. Empezamos con esto: primera escena: “Bien. Cámara acá. Sofie y el marido sentados a cada lado y la cámara los toma a esta distancia”. OK. Otra escena cinco años después: “Sofie y su marido sentados a cada lado y la cámara en el mismo lugar”. El camarógrafo (y director de fotografía) me dice: “Liv, ¡por favor! ¿cinco años después y tenés la misma toma? Debés variar un poco. Creo que la cámara debe estar más lejos y después moverse así”. “¡No! ¡no es eso lo que quiero!”. Y como yo era invisible, él no escuchaba lo que yo decía. ¡Y comenzaba por su cuenta a mover la cámara! Pienso que tendría que haberle gritado. Pero lo que hice fue decir: “Podés filmarlo así si querés, pero después hacemos otra con mi visión”. Así que nos tomamos el doble de tiempo porque primero hacíamos su versión y luego la mía. Finalmente cuando vimos los rushes...

Eligieron las tuyas.

No, ellos no eligieron nada. Yo elegí [risas]. Finalmente él vio que era mejor como yo decía. Otra vez filmábamos la escena donde está Erland Josephson y “su hermano”, ya viejos, sentados juntos en el banquito del piano. Eran hermanos que han crecido juntos en esa casa pequeña, acostumbrados a estar cerca, a tocarse. Estaban sentados, pegados uno al lado del otro, no había problema, estaban cómodos, era natural. El camarógrafo gritó: “Liv, ¡no los podés sentar así! Parece que fueran gays o algo por el estilo”. Los actores escucharon, y como era el principio de la filmación comenzaron a dudar: ¿sabe Liv *realmente* lo que está haciendo? Fue una gran lucha convencer al equipo de que yo había escrito el guión, y *sabía* lo que estaba haciendo y lo iba hacer a *mi* modo. Después de tomar un café, hablar un poco, los actores se convencieron, por supuesto. Antes de oír ese comentario no tenían dudas. Y el equipo técnico comprobó en los rushes que los actores estaban estupendos y que no parecían una pareja gay. No hay nada malo en ser homosexual, pero estos dos hermanos no lo eran. Otra vez, primera semana, le digo al camarógrafo que quiero acercarme a un rostro mediante un zoom muy lento. Y él me mira y me dice: “Liv, en el cine actual no empleamos el zoom nunca más” [risas]. Yo estaba tan insegura a esta altura con lo técnico que entonces llamé por teléfono a Ingmar — fue la única vez que lo llamé durante la filmación — y le pregunté: “Ingmar, ¿es cierto que ahora en el cine no se hace un solo zoom?”. Ingmar se rió y me dijo:

“Por supuesto que lo hacen”. Y al final de la filmación este mismo camarógrafo se la pasaba haciendo zoom cada vez que lo dejaba. O al principio no quería ni llevar la cámara en mano y después yo tenía que sujetarlo. Me miraba y decía entusiasmado: “¡Oh, sí, Liv! Dejemos bailar la cámara aquí”. Porque mi guión también era bastante anticonvencional. Uno podía leer, por ejemplo: “En esta escena la cámara baila lentamente desde él hasta ella” [risas]. Por supuesto, las cámaras no bailan. Al final él comprendió mi lenguaje y su cámara danzó. Por eso es que yo estaba tan nerviosa. Mi lenguaje era tan diferente del suyo, y el escepticismo alrededor tan grande; podía sentir ambas cosas sobre mí. Cuando comience mi próximo film, voy a saltar directamente esas dos primeras semanas. Si vuelve a suceder así (si bien éste va a ser un nuevo equipo, y trabajaremos en Noruega) va a ser un problema de ellos, no mío. No voy a volver a filmar una versión para el iluminador y otra para mí. Yo voy a estar dos semanas por adelante.

¿Trabajaste cada escena con storyboard en el guión?

No, con dibujos. Pero hacía una muy clara y minuciosa descripción de cada escena. Lo tuve que hacer durante esos días de invisibilidad, porque era difícil para ellos leer en el guión que la cámara danzaba y todo eso. Entonces, cada mañana le daba al equipo una hoja describiendo cada escena que se iba a filmar ese día. Dónde estaba la cámara, qué está pasando con los personajes, dónde están ubicados. Era prácticamente un storyboard sin dibujos. Tuve que hacerlo porque si no te escuchan y eres invisible, pues, dales una hoja escrita.

¿Improvisabas sobre el set?

Sí. Cambiaba si los actores no estaban cómodos con lo que yo había preparado en casa a partir del guión que ellos conocían. Y esto era muy útil. Porque yo trabajaba a partir de lo que yo conocía, pero si los actores venían y me sugerían: “Preferiría estar sentado un poco más en esta escena y después ir hacia ese cuadro”, la gran mayoría de las veces estaba de acuerdo con ellos, que eran los que iban a hacer la escena y si ésta cambiaba un poco de la original, consecuentemente la cámara debía cambiar. Había lugar para la improvisación en estos casos, pero solamente si se fijaban los límites de la escena. Los actores son muy, muy creativos cuando se hallan en una atmósfera en la que creen. Y pudimos crearla porque teníamos ese vestuario fantástico...

¿Incluyendo ese vestido rojo que según los actores que hacían de padres de Sofie era inapropiado para el personaje en la escena en que todos van a la fiesta?

Sí, incluyendo ese vestido porque dio una magnífica oportunidad para improvisar una escena a partir del desacuerdo de los actores que hacían de padres con la vestimenta que lucía la actriz que hacía de hija. Cuando ella se saca el chal y descubre sus hombros, el estupor de los padres era el real estupor de los actores. Y salió magnífica. Hasta ese “error” fue bueno. Y además esos muebles reales, esa casa, todas las cosas pequeñas. Era perfecta. Para los actores era muy inspirador moverse en ese set.

Uno llega a creer que ellos pertenecen a ese lugar. Que realmente viven allí.

Sí. Ellos creyeron mucho en ello. Y el cuadro, ese retrato de los padres era tan bueno... Porque en el cine cuando se muestra un cuadro con un retrato de un personaje, hecho para el film, uno debe apurarse con la cámara cuando se pasa frente a él, o tomarlo a distancia, porque generalmente no es bueno. Nosotros conseguimos a una verdadera pintora para

hacerlo. Y los actores amaban esa pintura, especialmente la madre y el padre. Pudimos usarla, mostrarla bien en la pantalla. Esa conmovedora escena cuando ambos están ya muy viejos... En mi guión, simplemente se sentaban bajo el cuadro, orgullosos, era una escena breve. Pero como yo dejaba la cámara rodar siempre un poco más, de pronto ocurre ese momento mágico cuando descubren que ya no son como eran en la pintura. Especialmente el hombre se da cuenta de que su mujer, que ha envejecido mucho, ya se está yendo, y siente esa súbita tristeza. Y esto simplemente ocurrió frente a la cámara.

Erland Josephson en esa escena está fantástico...

Absolutamente. Creo que es su mejor escena. Bueno, él es siempre adorable, creativo. Tiene tanto humor...

El humor en *Sofie* está dado por su personaje.

Sobre todo al principio, después lentamente desvanece eso y surge esa tristeza. Tuve que cortar muchas escenas porque tenía como para un film de cinco horas [se ríe]. Pero todo sirvió como experiencia de trabajo.

¿Tuviste que pelear con los productores con respecto a los cortes?

No, eran muy buenos en verdad. Por supuesto, era imposible hacer un film de cinco horas. Traté de que durara tres, pero los productores no estaban de acuerdo. Yo había prometido hacerlo de dos horas y media, así que tuve que cortar media hora que, en su mayoría, pertenecía al personaje de Pölle, que es mi favorito. Ella tenía más importancia. Todo lo concerniente a ella y sus pájaros.

El pájaro que ella cuida, cuando lo tiene entre sus manos, protegido y abrigado, pero también prisionero, es un poco como *Sofie*...

Por supuesto, el pájaro tiene todo el amor, cuidados y alimento. Pero no puede volar. Y es por eso que me gusta que *Sofie* no haga lo mismo con su hijo y que al final lo libere.

Podemos hablar un poco de tu carrera como actriz.
Oh, ya me olvidé [risas].

¿Mirás generalmente las películas en que actuás?

No, para ser honesta no lo hago; no por humildad, porque realmente quiero muchas de las cosas que he filmado. Las que veo las veo una vez, pero hay más que no he visto terminadas. Las veo cuando hago los doblajes o cuando pasan los rushes. Para cuando ya está listo el film yo ya estoy en otra cosa. No disfruto mucho mirándome en la pantalla. No es por modestia. Disfruto de otras cosas durante la filmación.

El otro día en la conferencia de prensa decías que

sabías que no tenías una reputación de ser la mujer más alegre del mundo, el alma de las fiestas...

Eso no es cierto. Cualquiera de mis amigos te lo puede desmentir.

Te lo pregunto porque el otro día vi en video *40 kilates*, y realmente estás muy graciosa en esa comedia típica de Hollywood. Tenés momentos divertidos, de mucha alegría.



Es la única comedia que hice ¿sabés? Y fue casi una tragedia. Tenía 30 años, venía directamente de Noruega, tenía un acento muy fuerte y no era muy sofisticada. Me pidieron que hiciera una comedia hollywoodense en la que mi personaje tenía 40 años, era extremadamente sofisticado ¡y de New York! [se ríe]. Era un tremendo error de casting. Todo lo que podía hacer era preocuparme por parecer más grande y ser todo el tiempo sofisticada. Después me eligen para el papel de amante a Edward Albert, un actor que era tan sólo un año menor que yo, pero se suponía que su personaje tenía veinte años. Todo el conflicto en el film es que ella tiene cuarenta y él veinte. Así que fue trágico porque con Edward teníamos que concentrarnos todo el tiempo en cualquiera de estas cosas excepto en la comedia. Y aunque yo no sabía nada entonces sobre hacer comedia, quería aprender. Aquello no ayudaba mucho.

Pero es buena como comedia tipo...

Bueno, gracias. Se suponía que ese film iba a ser el Gran Salvador de los estudios de la Columbia, que estaba en grandes problemas luego de haber producido la remake de *Horizontes perdidos*, un musical que protagonicé (género del que yo no sabía demasiado tampoco). Y se iban a ver en fuertes problemas si *40 kilates* no conseguía salvarlos. Había sido un éxito en teatro y todas las actrices querían hacerla: Elizabeth Taylor, Zsa Zsa Gabor. Yo lo obtuve porque, bueno, yo estaba en mi año *top* de Hollywood [se ríe]. Por supuesto, el film fracasó. Todos los productores ejecutivos que estaban trabajando cuando llegué fueron despedidos. Así fue como casi causo el cierre definitivo de la Columbia [se ríe]. Ahora que pienso en todo aquello, y bueno, fue divertido hacer ese film.

¿Qué recordás de tu trabajo con Jan Tröell en *Los emigrantes*, *La nueva tierra* o *La esposa comprada*?

[Resplandece] Fue fantástico. Es un verdadero genio. Creo absolutamente que está al mismo nivel de Ingmar Bergman como director. Además es también el director de fotografía y el camarógrafo. Y es tan inspirador cuando el director no habla mucho y se expresa a través de la cámara. Yo hablaba de las cámaras que danzan, él *realmente* las hacía danzar.

Uno nunca sabía qué era exactamente lo que estaba filmando, pero sabías que como actor tenías que lucir enteramente real, porque fuera lo que fuese que estaba sucediendo contigo en la actuación, algo de eso iba a ser tomado. Por ejemplo, cuando retrató esa gente muy pobre, cien años atrás, que viajaba desde Suecia hacia los Estados Unidos buscando una nueva tierra. Había una escena en que ellos dejan su hogar natal y miran hacia él por última vez y están en sus carros tirados por caballos y los padres parados en la puerta del hogar y saben que no van a volver a verlos, pero también saben que deben irse porque los campos ya no se pueden sembrar y no tienen con qué alimentarse. Y yo pensé: "esto va a ser hermosísimo; unos grandes primeros planos, unos bellos primeros planos de nuestros rostros. Va a ser magnífico". Estaba llorando y pensaba: "Se va a ver en mi mirada la congoja de la última mirada a mi hogar". Estaba segura de que era esto lo que él iba a mostrar. Vimos los rushes al día siguiente y la cámara apenas volaba sólo un instante sobre los rostros. Lo que nosotros no habíamos visto con nuestros ojos pero sí su cámara era todas esas viejas piedras, los campos yermos. Y contaba toda la historia con esa toma. Después enfocaba a los padres a lo lejos, pequeñitos en el fondo del plano, parados frente a la cerca de la casa, haciéndose aun más pequeños. Y nos contó la historia, no sobre nuestras caras estúpidas, sino mostrándonos todo el panorama, señalando aquello que ya no volveríamos a ver. Es fantástico. Amé trabajar junto a él.

Yo recuerdo *La esposa comprada*, donde interpretabas a una inmigrante que un granjero de los EE.UU. compraba para hacerla su esposa y que trabajara en su granja. Vos tratabas de que te demostrara afecto. Hay una escena en la cabaña. Habías cocinado y hecho todo pero además habías puesto un florero en la mesa con flores silvestres. Tu marido en el film, Gene Hackman, comía en silencio y después, mirando las flores, preguntaba: ¿quién se murió?

Sí, lo recuerdo. Me encantó hacer ese film, pero para Tröell fue duro. Lo llamaron de los EE.UU. porque con *Los emigrantes* descubrieron que era un genio. Antes me habían llamado a mí e hice varias películas estúpidas. Y cuando lo traen a él, ¿qué es lo que hacen en Hollywood? Le dicen que es el director, pero no de fotografía, y no le permiten por sindicato ni siquiera ver por el visor de la cámara, manejarla. A este hombre que es un pintor, ¡le quitan su pincel que es su cámara! El habla poco, es un hombre muy silencioso que sufrió muchísimo durante la filmación. Me quedé muy sorprendida de que la película finalmente haya sido tan buena. Ese fue uno de los dos films que hizo allá. Para el siguiente le dieron a este hombre, tranquilo y caballeroso, venido desde los campos del Norte de Suecia, una historia que se llamaba *Huracán*, una gran superproducción de acción que transcurría ¡en el trópico! Fue un desastre, por supuesto.

¿Cuál es tu film favorito de tu período con Ingmar

Bergman?

Probablemente *Escenas de la vida conyugal*. Era originalmente un film de seis horas que se dio primero por TV en capítulos de una hora.

Aquí sólo vimos la versión para cine de tres horas.

Sí, se la cortó a tres horas. Pero eran seis para TV. Nadie va a creer que la filmamos en seis semanas. Dividíamos cada segmento en tres, filmábamos cuatro días y después volvíamos a filmarlo *entero* durante otros dos. Era un trabajo tremendamente duro porque debíamos aprender todas esas líneas. Erland Josephson y yo nos encontrábamos todos los días a las 4 de la mañana para aprender los diálogos juntos. Pero fue muy gratificante porque es el personaje que más me gusta de todos los que Bergman me dio. Es real, es el de una mujer que toma partido en la vida, cambia, madura, descubre. No me gusta el final. Cuando los dos se encuentran y están casados con otra gente a la que son infieles y engañan. De alguna manera me he vuelto más moralista. Si ella se casó otra vez y es feliz, ¿para qué seguir con lo anterior? [se ríe, enojada]. Ahí no estoy de acuerdo. Pero me gustaba esa mujer acosada por tantos demonios interiores y cómo trabaja por encontrarse a sí misma en el mundo.

¿Y *Sonata otoñal*?

Me gustó sobre todo por Ingrid Bergman. No fue una producción muy feliz, porque Ingrid estaba muy enferma. Pero de alguna manera también lo fue. Ella era tan buena, una persona excepcional. Aprendí muchísimo observándola, no tanto como actriz, sino como mujer. Me hizo sentir realmente orgullosa de serlo. Era una verdadera dama. Nos hicimos muy amigas.

***Sofie* está basado en una novela, ahora vas a comenzar otro proyecto también basado en una novela, ¿te resulta más cómodo adaptar que trabajar sobre historias originales?**

Cuando me ofrecieron dirigir *Sofie*, nunca pensé en convertirme en directora. Ahora ya sé que es esto lo que quiero hacer. No sé si aún puedo dirigir una historia mía que no sea sin palabras. Sólo imagen. Eso me encantaría. Pero por el momento, no. Los diálogos son difíciles. Escribí para la Granada una historia de una hora, *La entrevista*. Era aburrida. Era literalmente una entrevista de un periodista a una concertista de piano. Primer acto: hacen la entrevista y se enamoran. Segundo acto: se van a vivir juntos. Tercer acto: se separan. Y era todo muy hablado y los diálogos eran banales, no interesantes, estúpidos. Nunca la vi. [Llaman a Liv para que finalice la entrevista. Ella se incorpora, saluda con un beso y con esa hermosa sonrisa dice: "It was very nice". Y uno se acuerda de lo que acaba de contar. Y se pone colorado.] ■

Entrevista: Alejandro Ricagno

Fotos: Nicolás Trovato

la
CAJA

revista del ensayo negro

**GEORGE STEINER
Y EL ARTE DE DIOS**

LA DERECHA LITERARIA

**GEORGE GROZ,
EL AMIGO AMERICANO**

6

**Pídala
en su kiosco**

¡Chau Ruso!

por Fernando Brenner

La absurda muerte del notable actor Horacio Taicher impactó no sólo en quienes lo rodeaban, sino en todo el mundo del espectáculo. Quien fue la revelación del año con su inolvidable Rusito Palenike en Gatica, el Mono de Leonardo Favio, contagiaba con su humor y su presencia. Si hasta su desaparición parece un chiste. Ojalá nunca lo hubiera hecho.

Un día en la vida. Horacio vivía al mango. Corriendo de un lado para el otro. Estaba al frente de una empresa (Horacio Taicher Producciones) que se encargaba de animar fiestas, casamientos, bar-mitzvás. Conseguía los músicos, el catering y trabajaba con un equipo de dibujantes que realizaban caricaturas de cada uno de los participantes de las reuniones. Un trabajo completo y profesional, que le daba tranquilidad económica —tenía últimamente muchos compromisos— para poder así encarar su profesión de actor más selectivamente, sin desesperarse por aparecer en cualquier tira de televisión. Pero igual puteaba. Siempre consideró que su carrera fue una hasta *Gatica*. Y a partir de allí se le abrió un mundo nuevo. No lo pudo disfrutar.

Yo lo había visto una que otra vez en algún programa de tévé, pero lo descubrí realmente cuando vi el gran film de Favio. Toda una revelación. Un trabajo que con el tiempo se verá que fue sublime. Y fue su canto del cisne. Hace tres meses me contrató para que fuera su agente de prensa. Y costó mucho que le hicieran notas. El me decía: “No entiendo, Fernando, cómo no me llaman para una entrevista. Soy consciente de que mi papel de ‘rusito’ le gustó a todo el mundo. A cada rato me felicitan por la calle, o la emoción de mis propios colegas y de los tuyos. Parece mentira, pero no me quieren dar bola”. Y le contestaba, para calmarlo: “No es tan así, Horacio. Lo que pasa es que por lo general los diarios y revistas les hacen notas a los tipos que están haciendo algo en ese preciso momento. Y lo de *Gatica* para ellos ya es viejo. Vas a tener que armar pronto algún proyecto, y con esa punta, las notas salen solas”. ¡Qué ingenio que fui!

Tiempo de mentiras. Una y otra vez fui a los medios a pedir una entrevista. En su mayoría, todos contestaban con el mismo argumento: Sí, su trabajo es excelente, me emocionó, me gustó, es la gran revelación del año, pero... ¿Qué está haciendo ahora? Son todos exitistas. Se llenan la boca con elogios, pero a la hora de la verdad, ni una línea. Y salvo algunas pocas excepciones (dos reportajes a dos canales de TV y cable, un diario, dos radios), los “grandes” medios repetían esa cantinela. Y en la misma bolsa entran tanto las publicaciones de “ricos y famosos”, un semanario “prestigioso” de los domingos, el “gran diario argentino”, y hasta los que se autotitulan “progres e independientes”. Mentiras. Resulta que costaba tanto que le hicieran una

nota, y tuvo que morirse para aparecer en todos lados, con fotos y mucho espacio. ¡Qué ironía, qué burla, qué mierda!

Tiempo de verdades. Muy pocos sabían realmente los datos de su vida, su edad, la de su hijita. Tuve que leer en los diarios más de un error. Por ahí no es tan grave, pero valga esto para que lo anoten en las redacciones y tengan un mejor archivo. Así el día que le den un premio póstumo a Horacio no escriben boludeces.

Nació el 14 de agosto de 1955 en La Plata. Sus padres se llaman Mauricio Sirochinsky y Nélida Taicher. El prefirió el apellido Taicher para su carrera profesional, porque era más sencillo que el paterno. Estaba casado con la psicóloga Laura Loyola y tenía una hija, Dana, de siete años y medio. Ya mudado a Buenos Aires, estudió teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en la Escuela Integral de Arte (INTEART) y diversos cursos de actuación, canto, pantomima y baile. Entre sus docentes figuraron: Rudy Chernicoff, Lito Cruz, Julio Ordano, Augusto Fernández, Mabel Moreno, Roberto Escobar, Igon Lerchundi y Mecha Fernández. Trabajó como actor en la Comedia de la Provincia de Buenos Aires (1976/81) y en la Capital Federal participó en obras de Ricardo Talesnik, José María Paolantonio, Maestro y Vainman, Woody Allen; al lado de gente como Rudy Chernicoff y Henny Trailes. Hizo temporadas de verano en Carlos Paz, Mar del Plata y Necochea, habiendo ganado premios Revelación en 1983 por *20 metros de amor* de Abel Santa Cruz y en 1985 por *Coqueluche*. Por televisión pasó por casi todos los canales abiertos en tiras y programas como *El planeta de Berugo*, *La tuerca*, *Gente como la gente*, *Mesa de noticias*, *Paremos la mano*, *Pocas pulgas*, *Clave de Sol*, *La banda del Golden Rocket* y *Dale Loly*, además de algunos unitarios como *El viejo Hucha* junto a Osvaldo Terranova o *Chantecler* de Alejandro Doria.

Su filmografía en papeles menores y de reparto es la siguiente: *Qué linda es mi familia* (1980) de Palito Ortega, *Los hijos de López* (1980) de Enrique Dawi, *Mingo y Aníbal, dos pelotazos en contra* (1984) de Enrique Cahen Salaberry, *Los colimbas al ataque* (1986) de Enrique Carreras, *Los amores de Laurita* (1986) de Antonio Ottone, *El profesor punk* (1988) de Enrique Carreras. Y finalmente fue el Rusito Palenike en *Gatica, el Mono* (1991/3) de Leonardo Favio.



Retirada. Horacio venía de viajar a Montevideo, en donde había filmado más de media docena de spots comerciales para los supermercados Disco de Uruguay. Allí era también muy querido y reconocido (hace poco se estrenó *Gatica*), y entre sus planes —acababa de rechazar una temporada en Mar del Plata con Enrique Carreras— figuraban dos obras de Ricardo Talesnik: *Luisito, el fiestero* y un unipersonal para hacer en el verano en Buenos Aires. Y hasta se llegó a decir que figuraba en el elenco de la versión de Favio sobre el Che Guevara... Sólo dos grandes coronas había la noche del velatorio. Una de Leonardo Favio y familia (el director se encontraba en ese momento en el Festival de Viña del Mar, presentando su último opus) y de la Asociación Argentina de Actores (Horacio era el socio N° 6472). Y otras más pequeñas de sus familiares, sus socios de la productora, de su representante y de Edgardo Nieva. El "Mono", su amigo y colega, fue quien se encargó de avisarle a todo el mundo sobre la muerte de Horacio. Y parece todo una gran paradoja: mientras que en la ficción era el rusito quien lo despedía a Gatica, la realidad mostró exactamente lo contrario. Fue todo muy brusco, muy triste, muy duro, muy absurdo. Todavía tengo bronca. Y *Gatica* representa a la Argentina, y ya salió en video... Chau Ruso, te quiero mucho. ■

Horacio Taicher



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**

La bella y las bestias

por Gustavo Noriega

Cuando en la Argentina todo el mundo perseguía a Michael Jackson y Madonna, nosotros hacíamos lo mismo con Jennifer Connelly, quien estaba filmando De amor y de sombra dirigida por Betty Kaplan. Dueña de una breve e interesante carrera —trabajó con Leone, Argento, Jim Henson y Dennis Hopper—, Jennifer se hizo acreedora a un pequeño culto al cual no son ajenos algunos miembros de esta revista. A continuación la historia de esa pasión y el reportaje.

Lacarra y Bilbao

Mi matrimonio es ligeramente promiscuo. Entiéndaseme bien, si una noche me siento a cenar y digo “Me enamoré de la farmacéutica”, lo más probable es que me ligue un platazo en la cabeza. Lo que quiero decir es que estamos autorizados —películas mediante— a sentir pasiones abrasadoras por las estrellas del cine. Casi diría obligados, porque, para que una película le guste a alguno de nosotros, es casi *sine qua non* haberse involucrado sentimentalmente con alguien del elenco. Lo que no implica muchos riesgos cuando uno habla de Ingrid Bergman o Cary Grant y apenas algo más cuando vemos una película moderna. Una mezcla de resignación, tolerancia y autoconfianza nos contiene; si suena el timbre de mi casa y me encuentro con Kevin Costner, sé que soy boleta. Pero por un tiempo. Al cabo de un lapso prudencial —digamos un año— la magia de Kevin, pienso, se evaporará y el timbre de mi casa volverá a sonar, pero esta vez para devolverme a Verónica.

Así las cosas, me encontraba el año pasado viendo un video. Esa noche el punto era yo porque el protagonista era Don Johnson y los nombres de las actrices no me decían nada. Mi vida extramarital por ese entonces era tranquila: la rutina de Ingrid Bergman y Donna Reed y poco más. Mi último descubrimiento había sido Daryl Hannah en *Splash* (con una escena donde Tom Hanks le regala una cajita de música que vi aproximadamente quince veces en un día) y de esto habían pasado años; de hecho, Daryl no me había vuelto a gustar de la misma manera en sus siguientes películas. Comenzamos a ver el video —*Zona caliente*, dirigida por Dennis Hopper— y debo confesar que, una vez más, Don Johnson me empezó a caer simpático. Don llega a un pueblo miserable y caluroso de Texas y se conchaba en un negocio de venta de autos (luego de decir una de esas frases memorables que aparecen en el cine americano: “Yo no lavo autos”. Cuando me siento una mierda, me miro al espejo y digo: “Yo no lavo autos”. Me sigo sintiendo una mierda pero en las películas funciona). La concesionaria tiene una bonita empleada. ¿Bonita digo?, ¿quién es esa chica? Su rostro me resulta familiar. A medida que su personaje se va desarrollando, siento que una mula me pega una patada en

la cabeza. La chica —inevitablemente— se lía con Don Johnson. No sólo es bonita sino que también es dulce. Parece ingenua pero no tanto, buena pero no tonta; su pasado encierra un secreto y sé que gracias a Don me será revelado. Ahora bien, la situación con Don Johnson en mi hogar era parte del *statu quo*, de ahí que no pusiera objeciones a las alegres exclamaciones de Verónica. Me sumé incluso a alguna de ellas: ya dije que el tipo me cae bien. Pero esta chica era algo nuevo y sabía que la situación era peligrosa; una cosa es la infidelidad y otra la grosería. Me mantuve en un mentiroso silencio cada vez que ella aparecía: trataba de no mover un solo músculo porque el menor sonido me podría delatar. Al cabo de media hora el silencio se rompió; sólo que la que habló fue Verónica: “¡Qué hija de puta, es perfecta!”, dijo poéticamente. Me sentí aliviado; miré sin culpas la caja y busqué su nombre en el reparto: habíamos incorporado a Jennifer Connelly al *statu quo*.

Al día siguiente —juro que es casualidad— vi en video *Rocketeer*, también protagonizada por Jennifer. El papel es más bien bidimensional, no está aprovechada como en la película de Hopper. Pero su presencia me aumentó la película en un punto. Comencé a investigar: la chica, cuando *muy* chica, había actuado brevemente en *Erase una vez en América*, luego en *Laberinto* —ahí la recordaba bien— y en *Creepers*, una película poco conocida de Dario Argento. No era sorprendente ni que me resultara familiar ni que no la recordara: la veía desde sus doce años y la fisonomía de su cara (y de su *cuero*) se habían modificado película a película.

Al día siguiente —y vuelvo a jurar que fue una casualidad— cae en la revista un amigo: Carlos González Fernández. Carlos es un distinguido abogado de cuarenta y algo, pero lo más importante es que es un tipo desopilante. Es algo así como sería Isidoro Cañones si se hubiera convertido en una persona respetable. Carlos me comenta esa tarde que sacó una película para sus hijos y que se enamoró perdidamente de la protagonista. “No me digas: la película es *Rocketeer* y la actriz es Jennifer Connelly.” Sin darle tiempo a que cerrara la boca le espeté: “Tenés que ver *Zona caliente*. Te vas a morir”.

Así comenzó algo parecido a un informal *Club de Fans de Jennifer Connelly*, al que adhirió rápidamente un ex compañero: Pedro B. Rey, mi sobrino Gerardo Descalzo y los miembros del video Mondo Macabro. Nos prestábamos



EL AMANTE
C I N E

Alejandro Agresti:
Un gran director
argentino

Rossellini
Ciclo Fassbinder
David Lean
Todos los estrenos



revistas donde aparecía Jennifer o nos avisábamos cuando se daba alguna película por televisión. En el número de octubre de *El Amante* se hizo una compulsión; cada redactor tenía que elegir sus actrices favoritas. A pesar de que nadie sabía muy bien quién era (salvo los que sufrían nuestra prédica) la voté en tercer lugar bajo Ingrid Bergman y Donna Reed (una nueva infidelidad no anula las anteriores).

A mediados de este año salió la noticia de que se filmaría en Argentina una película con elenco internacional: Antonio Banderas, Stefania Sandrelli, Omero Antonutti. "Ajá", bostecé. Aparecía otro

nombre en el elenco, al final de la lista, como si se tratara de cualquier principiante: Jennifer Connelly. El *Fan Club* se cargó de electricidad como si hubiéramos metido la lengua en el enchufe después de comer pickles.

Por desgracia nos perdimos la conferencia de prensa de presentación de la película. Al leer los diarios comprendo que nadie tiene la menor idea de quién es Jennifer Connelly. Llamamos a la producción para pedir una entrevista y nos damos cuenta de que ellos tampoco sabían quién era Jennifer Connelly. Haydéé

—que aparte de ser nuestra secretaria es mi suegra— llama setenta veces para conseguir el reportaje. De un día lo pasan para otro y así sucesivamente. Los interlocutores no comprenden que la entrevista sea sólo con Jennifer. Una vez, Haydéé se saca el teléfono de la boca y me pregunta: "Dicen que si el reportaje es con Banderas". Fuera de mí y confuso le digo: "Con banderas, pitos y matracas; le ponemos una alfombra si es necesario". Haydéé —que todo lo comprende— vuelve al teléfono y dice: "No, no, con Banderas no, sólo con Jennifer".

Finalmente —y tras mucho bregar— nos dieron la nota. Carlos se anotó como fotógrafo (además canta, pinta y —dice— es un goleador imparable). La cita era en el Parque Avellaneda, sito en Lacarra y Bilbao, a las 13 hs., momento en que se detiene la filmación para almorzar. Bien, mi zona de influencia es el microcentro y Carlos apenas conoce la conjunción de calles en donde vive. Para llegar, tuve que consultar un mapa a la *Indiana Jones*. Llegamos de chiripa porque el mapa lo olvidé en casa, en una de las varias



Erase una vez en América (1984)

muestras de nerviosismo de ese día (que incluyeron medias de colores distintos y haberme metido en el placard cuando quería ir al baño). Lacarra y Bilbao no es exactamente

Hollywood. En realidad es un potrero enorme con un parque escondido del otro lado. Nos paramos medio desolados, Carlos con su pilcha de boga y yo más transpirado que un mediocampista. La tarde olía a fracaso. Luego de husmear y preguntar a los aldeanos —que nada sabían de un equipo de filmación por los alrededores— comenzamos a racionalizar que el esfuerzo se justificaba

por sí mismo: un acto de amor puro que nos limpiaba. Como último intento nos metimos una cuadra adentro por Bilbao pensando casi en la vuelta.

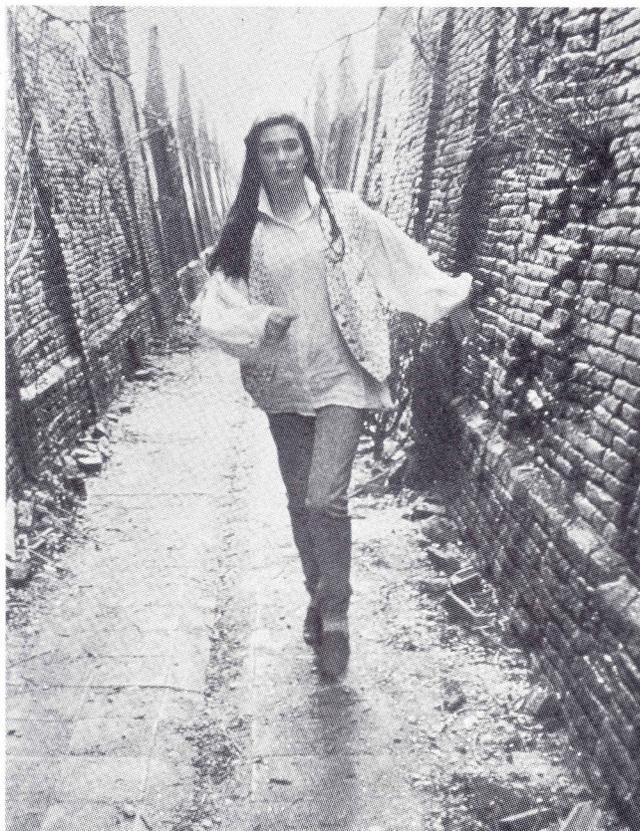
Allí estaban. Una hilera de personas que se metía en un galpón. Nos asomamos y vimos un grupo de cincuenta personas almorzando sobre unos tabloncitos puestos como mesas. Al fondo, una luz cegadora: Jennifer Connelly. Muchos rulos, más flaca que en *Zona caliente* pero increíblemente hermosa. Como responsable del comando me acerqué a una persona a explicarle el motivo de mi

presencia. Esta me mandó a otra y ésta a otra más. La última me dejó a cinco metros de Jennifer, que me miró. Me gustaría describir el color y el brillo de sus ojos. Pero no puedo. El sonido del castañetear de mis dientes se confundió con el aplaudir de mis rodillas. Mi interlocutor le dice en italiano que somos periodistas. Jennifer pone cara de pánico. A esta altura todo lo que quiero es volverme a mi casa y decir "misión cumplida". Nos dijeron que esperáramos afuera.

Un encargado de prensa nos pregunta cuánto tiempo durará la entrevista porque Jennifer —que, según nos advierte, es un poco "difícil"— tiene que hacer un trámite. "Quince minutos", decimos mientras pensamos que alcanza con el tiempo de sacarnos una foto y salir corriendo.

Enseguida nos llevan con ella. Cuando íbamos en auto hacia la cita, Carlos me

contaba que tenía la ilusión de que en la realidad Jennifer fuera petisa, regordeta y llena de lunares: una decepción.



Laberinto (1986)

“Así le decimos ‘tomátelas Maradona’ y terminamos con todo esto.” Mi fantasía negativa particular —que parecía a punto de cumplirse— era que fuera una diva insufrible y que nos tratara con desprecio. Allá fuimos.

Una hora después —cuarenta y cinco minutos más de lo convenido— nos subimos al auto sin hablar, mareados. Anduvimos un rato sin rumbo. Recién cuando llegamos al

monumento al Cid nos orientamos y pudimos enfilarse para la vida ordinaria. Al llegar al microcentro —a miles de kilómetros de ese lugar mágico que es Parque Avellaneda— nos separamos. Quedamos en poner una plaqueta en Lacarra y Bilbao y juntarnos todos los 13 de octubre a tomar un champagne helado.

Me fui caminando despacito por Diagonal Sur con una sonrisa boba colgándome de los labios. La sonrisa me duró treinta y seis horas. ■

El reportaje

¿Cuál fue tu primera película? ¿*Laberinto*?

No, *Erase una vez en América*. Cumplí mi cumpleaños número doce en el set. Cuando empecé a filmar tenía once años. Hice dos películas más antes de *Laberinto*. Una pequeña película americana llamada *Seven Minutes to Heaven* y la de Dario Argento.

Creepers...

Sí, y después *Laberinto*.

¿Cuál es la que más te gusta de tus películas?

Como espectadora, *Erase una vez en América*.

¿La viste tiempo después?

Hace bastante que no la veo. La primera vez que la vi estaba aterrada. Era una première en un festival. Para mí era una experiencia increíble, estaba tan nerviosa.

¿Cómo fue que entraste en *Erase*...?

Comencé cuando era muy chica haciendo publicidad. Tenía una agencia que me conseguía trabajo y me preguntaron si quería audicionar para una película. Necesitaban a una chica que fuera parecida a Elizabeth McGovern así que me dije, ¿por qué no?

Pero antes no habías pensado en actuar.

No, era muy chica, sólo pensaba en ir al colegio.

¿Terminaste el colegio?

Sí, en realidad estoy haciendo la universidad. Ya me debería haber recibido pero curso un semestre sí y otro no, entre las filmaciones.

Tu carrera es bastante rara, hiciste algunos productos típicos de Hollywood como *Rocketeer* y otras cosas totalmente opuestas como Argento y Dennis Hopper. ¿Cómo manejas tu carrera? ¿la manejas?

Sí, yo tomé todas las decisiones. Recuerdo que cuando Dario me pidió de hacer su película todos me decían “No hagas eso, no hagas eso”. Pero yo quería hacerla.

¿Conocías las películas de Argento?

Yo no lo conocía. Cuando me lo presentaron me mostraron algunas de sus películas anteriores como *Suspiria*.

Sabías en lo que te metías...

Tenía una idea de en donde me estaba metiendo. Pero quería la experiencia de hacerlo. Fue bárbaro. Una experiencia hermosa. Me gustan mucho sus películas y él es un gran tipo. Conmigo fue muy dulce y muy apasionado. Es un tipo que se mete mucho en sus películas. Cuando hacía una escena que le gustaba saltaba como un chico y gritaba “Bravo, bravo, me gusta”.

¿Harías otra película con él?

Ahora no sé. Me parece que una es suficiente [risas].

Contáme de Sergio

Leone...

Nos hicimos muy amigos. Seguimos amigos hasta que murió: cuando iba a Italia lo iba a visitar. Era una persona muy



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

inteligente, un perfeccionista. Yo lo respetaba mucho, mucho. Me encantaba mirarlo con Tonino [Delli Colli], el director de fotografía, que es muy chiquito, y Sergio era enorme. Tonino en lo alto de la grúa con su altavoz haciendo una de esas hermosas tomas, y Sergio en la calle con su altavoz, gritándose todo el tiempo.

Muy italiano...

Me acuerdo haciendo mi escena. Hacía mucho frío, me estaba congelando y cuando la escena terminó, Sergio se sacó el abrigo y me abrazó con él. Era muy paternal en su relación conmigo, me cuidaba mucho.

¿Te gustan sus películas?

Sí, mucho. Era un visionario.

No estamos muy de acuerdo con el final de *Zona caliente*...

¿Por qué se fue con Virginia [Madsen]? Mala elección [risas]. No decido esas cosas. Hago mi parte y me voy a casa.

¿Te gustó *Zona caliente*?

En general sí. Pero, honestamente, no me encantó. Fue una linda experiencia hacerla y creo que tiene cosas buenas. Dennis [Hopper] tenía ideas muy fuertes acerca del tono y el ritmo que quería. Es muy lenta, tiene que ver con el clima de policial negro que estaba trabajando. Para mí es demasiado lenta, demasiado extraña. Vi algunas escenas durante la filmación que me parecieron muy buenas y después no las incluyó y dejó otras que no entendí.

Contáme de Dennis Hopper, ¿está tan loco como parece?

Creo que sí [risas].

Trabajaste dos veces con él...

Sí, dos veces, una como director y otra como actor, pero en *Heart of Justice* no hicimos ninguna escena juntos. *Zona caliente* la filmamos en Texas. Hacía mucho, mucho calor. En la mitad de las tomas teníamos que parar para secarnos la transpiración. Pero él venía a trabajar todos los días en su traje Armani todo abotonado y con corbata y nunca se lo sacaba. Tenía una imagen, de alguna manera, muy conservadora. Entonces de repente estallaba en carcajadas, con una risa totalmente maniática. Así que, detrás de esa fachada Armani se veía que está un poquito... [y hace un gesto de locura].

¿Qué pasó con *Rocketeer*? ¿Fue un fracaso?

Comercialmente no anduvo muy bien en EE.UU.; la ganancia se hizo en el exterior.

En EE.UU. esperaban un gran éxito...

Sí, pero nunca se sabe.

¿Te gusta la película?

Sí, está bien, no es de mis favoritas pero está bien. Es dulce.

¿Cuál es el personaje que más te gusta de los que hiciste?

Me gustan todos. Es interesante, a medida que me hago más grande empiezo a trabajar en forma distinta. Siento como que *Heart of Justice* es, de alguna manera, mi primera película. Me siento muy cercana a esa película y también a esta que estoy haciendo acá.

¿Cómo apareciste en esta película?

Betty [Kaplan] seguía mi carrera y me llamó. Leí el libro y me resultó interesante. Tengo buena relación con ella, me gusta.

¿Vas al cine cuando no estás trabajando?, ¿ves normalmente las películas o pensás en el trabajo?

No, habitualmente no. A menos que haya algo sobresaliente, una toma, o una actuación, pero todo el mundo hace eso. Trato de verlas sólo como espectadora.

¿Qué tipo de películas te gusta ver?

De toda clase. Últimamente vi *La lección de piano* que me gustó mucho y este fin de semana aquí vi *El fugitivo*. A veces me gusta ver películas realmente malas. No voy a dar nombres [risas]. Algo que sabés que va a ser pésimo, como una broma. Vería cualquier cosa.

¿Qué es lo próximo que vas a hacer?

No sé. Se está poniendo un poco duro porque necesito encontrarme con gente que está muy lejos, así que estoy parando todo hasta que vuelva a casa.

¿Vas a ser una gran estrella?

No sé [ríe]. ¿Vos que pensás?

Me parece que sí.

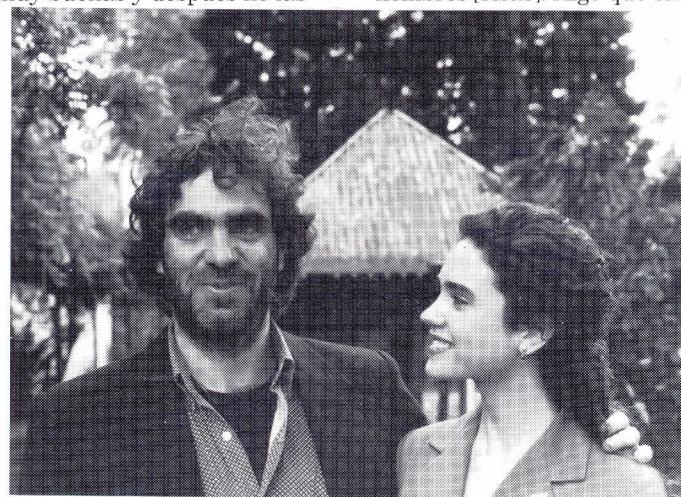
No sé, estoy trabajando duro.

¿Dónde está el límite, te gustaría ser una actriz que trabaja cada cinco años, muy exitosa?

No, me gusta trabajar. Soy muy feliz cuando trabajo. A veces me hace increíblemente feliz. Es muy duro pero siempre es una experiencia maravillosa, no sería feliz si tuviera que esperar cinco años para filmar. Disfruto de estar en el set, disfruto de hacer películas. Sólo quiero trabajar. ■

Entrevista y baba: Gustavo Noriega

Fotos y baba: Carlos González Fernández



El cronista, segundos antes de desmayarse, y Jennifer

Heterofobia

por Roberto Pagés

Fui a ver *Orlando*. Dios sabrá por qué. Además de estar de acuerdo en todo con la brillante y divertida nota de Gustavo Castagna en el número 19, quisiera desarrollar un punto que éste toca en su artículo.

La heterofobia. Si los elogios descalabrados de la crítica a este tipo de películas no sorprenden por lo recurrente, sí es llamativo que nadie diga nada sobre lo que podríamos llamar heterofobia, oposición/conjunción a la meneada homofobia de estos días.

Me explico: cualquier manifestación cierta o inventada contra la homosexualidad provoca rápidas y encendidas acusaciones de homofobia. Sucedió, por ejemplo, con *Bajos instintos* y con *El silencio de los inocentes* (esta última, señal clara de que no entendieron nada: los héroes

convencionales del film, Jodie Foster y Scott Glenn —el jefe del FBI—, son claramente homosexuales, mientras que el travestido criminal, centro de todas las broncas contra la película, no es más que un pobre psicótico. Algún día intentaré explicar esto). En cambio, no sucede lo mismo con las claras manifestaciones contra la heterosexualidad. Acá lo puso en escena María Luisa Bemberg en *Señora de Nadie*, donde los hombres eran todos

unos hijos de puta y las únicas condiciones de afecto y comprensión descansaban en un gay que terminaba ofreciendo su mano, en la misma cama, a una Luisina Brando rediviva por la dulzura de aquél.

El final de *Orlando* es igual de claro. Lo que Castagna describe como “otra película inglesa donde el sexo está alejado del placer, ahora eligiendo la androginia como única resolución” es otra prueba de la militancia del cine inglés al respecto. *Orlando*, ya mujer, y después de una sola noche de sexo (escena que tira al demonio la teoría de Hitchcock sobre la calentura oculta de las inglesas), reaparece en nuestros días, vestida como un muchachito, con su hija concebida en esa pobrecita aventura, se sienta bajo un árbol y llora de felicidad. El largo camino le ha demostrado qué es lo mejor: está sola, su hija juega a un costado, su propia novela descansa en la mochila, no hay hombres: sólo un *castrati* entre los árboles, entonando su canto eunuco y, de paso, como en un video clip retórico, explicando el mensaje final del film.



Esta celebración de la mujer sola, alejada del contacto ¿peligroso? masculino, con correlato en la defensa de la cultura gay, no es denostada por la crítica y el público de hoy y no voy a ser yo quien lo haga. Tampoco es nombrada, como si no se la viese: nada de extrañar. En estos casos, siempre digo que cada uno es dueño de hacer, de su culo, un pito. Simplemente que, así como me niego a creer que con Coca Cola la vida es mejor, me resisto a aceptar que me indiquen, como verdad revelada, para qué lado tiene que dirigirse el pito.

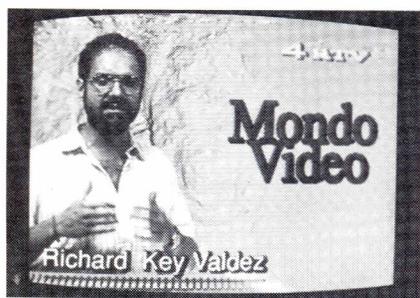
La militancia o la hora de la peineta. Por lo demás, ir contra esta corriente que la cinematografía inglesa cultiva afanosamente es, parafraseando a John Milius, como ir contra la lluvia. *Orlando* —con la reina Elizabeth y

Desdémóna interpretadas por hombres, y su única relación heterosexual con un actor, Billy Zane, de belleza femenina—, *El juego de las lágrimas*, *Los amigos de Peter* y algo llamado *Igual que una mujer* (un ejecutivo de renombre, llegada la noche, se viste como le gusta: de mujer, claro) son cuatro muestras recientes de la revolución hormonal omnipresente que, sin embargo, no osa decir su nombre. Las acciones de la heterosexualidad cotizan

en baja, no hay duda. Y si el fascismo, bajo cualquier forma, ataca cualquier expresión de la cultura homosexual (cuando no al propio ser humano), cierto arte gay en boga aboga por otra generalización absurda. No todos son Oscar Wilde, André Gide o John Gielgud. También están los Kenneth Branagh, las Sally Potter y los Neil Jordan.

Cortito y al pie. Dos cosas. 1) El abrazo después del único coito de Orlando. Un brazo de él (el amante) tomando la mano de ella (Orlando) por sobre su cabeza. El otro brazo tapando la teta izquierda, la sábana primorosa ocultando cuidadosamente la derecha, los tonos pastel, la forzada quietud para no romper la composición pictórica. Las almas bellas (los conservadores y el medio pelo, o sea) lo llaman buen gusto. Hamilton (nombrado por Castagna), Zeffirelli y nuestro Soldi, presentes. 2) Otro lugar común habla de la excelencia de *todos* los actores ingleses: ver al que hace de Greene, el escritor patán al que recurre Orlando. Parece... cómo les podría decir, Lito Cruz, no sé si se entiende. ■

Diario de Valdez III



por Jorge La Ferla

*Tercera entrega de estos apócrifos con derecho de autor. Valdez aterrizaba el 14 de octubre último en Aeroparque tras haber piloteado él mismo su Key Jet. El arreglo con el Eduardo era óptimo en cuanto a los derechos exclusivos del registro de la operación cardiovascular de El Jefe. En caso de incidente grave se garantizaba una ficción de reanimación en un quirófano transmitido para todo el mundo como si fuera en vivo y en directo. Valdez también sabía que en la víspera nadie muere y aprovechó para pasar su nuevo aniversario, al día siguiente, en un selecto bunker multimedia en el barrio de Almagro donde conocería a Marcelo Tasastro de la televisión del Brasil. A pesar de lo poco simpático que le caía el riojano, reconocía las coincidencias que lo unían a él, como platos preferidos: el keppe crudo y la mujer árabe como objeto de deseo insaciable además de la búsqueda del dominio de la televisión como lugar de poder incommensurable. **J. L. F.**
P.D.: Además de haber sufrido el corte del teléfono durante varios días durante el momento de cierre, ya son varios los aprietos para que la revista deje de publicar estas notas. Reitero mi congratulación ante tamaña muestra de coraje de El Amante.*

West Pennsylvania. Pittsburgh era solamente para mí la ciudad donde vivía George Romero, un clásico entre los que aman cierto tipo de thriller clase B, autor de ese film venerado en las trasnoches de Halloween, *The Night of the Living Dead*. De hecho el primer lugar que conocí en los alrededores fue Monroeville, en cuyo shopping se filmara la célebre película. Pero Pittsburgh era también donde vivía una gran parte de mi familia proveniente del Líbano, el lugar en que iba a presenciar el centro de la revolución reagiana e iba a



Pittsburgh y Marion. Prima segunda americano-libanesa. La diferencia de los maronitas es mucha con el resto de los árabes. Y la beatitud de ella confirmaba la regla de una culpabilidad definida en una remake de *Halloween III* en Oakland, barrio universitario aledeño a la Universidad de Pittsburgh.

realizar mi "Master in Arts", y La ciudad en que iba a conocer a mi primera mujer proveniente del país más loco y hermoso que jamás conocí, Bolivia. [N. del T.: Un capítulo entero en el libro de Valdez, *Unbelievable Bolivia*, está dedicado a este país y pronto transcribiremos fragmentos del mismo.]

Polski I. Krzysztof Zanussi presentaba dos películas en el Festival de Cannes de 1980, una de ellas *El factor constante*. Vigo, uno de los distribuidores más respetados de Buenos Aires, tenía siempre prioridad sobre el material polaco que estaba de moda en la Argentina marcial. Zanussi se las arreglaba siempre para crear ficciones que ponían moralmente en juego al individuo, con su propio conocimiento y su deambular en un



Valdez anota los refranes de Zanussi en el Hotel Carlton en Cannes y sus dudas en aceptar la invitación de Cacciatore para venir a Buenos Aires para el festejo de los 400 años de la Segunda Fundación de Buenos Aires.

sistema agotado y represivo que lo marcaba en sus opciones ontológicas. Conocí a Zanussi en un momento bastante disperso para mí y me ofreció la posibilidad de ir a Cracovia a estudiar cine y participar en alguna película. El polaco siempre me resultó difícil de hablar y mi locura ya me señalaba el camino de los States.

Polski II. Como *El hombre de hierro* y los dos Zanussi estaban ya comprados hace tiempo, encontramos una joyita: *Aktorzy Prowincjonalni — Actores provinciales* — de Agnieszka Holland en la Semana de la Crítica y que ganaría un premio de la Federación Internacional de Críticos de Cine. Portela se había metido en el negocio de distribuir cine en América Latina por casualidad y tras el suceso de *Ensayo de orquesta* quería seguir probando y se decide a comprar esta película de la guionista de *Sin anestesia* de Wajda. Hoy es una afamada directora cuya última película vista en Buenos Aires fue *Europa, Europa* y que fue suceso mundial además de candidata al Oscar. Menuda, seca y directa, la conozco pocos meses después en la cinemateca de París en el Palais Chaillot y la invitamos a la casa de mi amigo Gerry a tomar algo y charlar. Tras la segunda botella de vodka comienza a despoticar contra la obsecuencia, el Gral. Jaruselski, las estrellas del cine polaco, y solamente defiende a un ignoto director perseguido por el gobierno, Krzysztof Kieslowski, conocido en pequeños círculos por su película *El amateur*.

24 de marzo de 1993. Ella sabía que después de la partida de Barthes era la más cotizada y más la gozaba sabiéndose mujer e inmigrante. La presidenta de la Universidad de París VII le entregaba a Julia Kristeva la Orden del Mérito en nombre de su alteza Mr. François Mitterrand en la sala Richelieu de la Sorbona frente a

un grupo de selectos invitados. La Kristeva contenta se despacha con un estupendo discurso sobre las consideraciones de los términos mérito y demérito. El domingo anterior la ultraderecha había demostrado todo su poder en las elecciones nacionales. Fargier grabó toda la ceremonia en Betacam y yo estrenaba mi Sony Hi 8. Semiborracho entrevistado a la semidecorada que me contesta sobre las increíbles veleidades de la condición del ser búlgara y representante de una cultura carnavalesca. Cuando encaro a Philippe Sollers, entonado también por el abundante champagne, responde a una pregunta mía en el pasillo: “Nosotros entramos aquí en el 68 y todavía estamos. Perdimos”.

We are the world. Reunión cumbre: Yo, Ted Turner, Robert Murdoch y Silvio Berlusconi nos reuníamos finalmente en mi oficina en Manhattan para firmar el contrato final. El acuerdo era bastante simple y venía siendo charlado desde hace tiempo. Terminar de crear la mayor red de transmisión televisiva, por aire y fibra óptica: cable y ordenador, del planeta. En 10 años íbamos a tener el monopolio satelital total. Una sola red de varios canales para todo el mundo. A nivel periférico, lo de América Latina estaba ya cerrado: Marinho-O Globo en Brasil, Palenque-Canal 4 en Bolivia, Televisa-Univisión para Méjico y los USA latinos, y la corporación Noble-Clarín-Página 12 para el Río de la Plata. A pesar de que yo simpatizaba con Romay no pudo ser pues el Zar hace tiempo que se venía quedando pese a mis consejos. Más por nostalgia que por incapacidad, él seguía empeñado en una vieja idea anacrónica en el manejo de los medios muy personal y cerrada. Solamente una de sus hijas, Mirtha, podría haber cambiado todo y haberle hecho sombra a la gran viuda. Aunque los acuerdos que la Sra. firmara con El Jefe y el consiguiente regalo de Canal 13 más la reciente creación del canal Todo Noticias terminó de inclinar la balanza. Robert Maxwell quedó fuera de las tratativas y comenzó a oponerse al acuerdo pero el destino y tanta osadía le marcaron el final de la transmisión frente a las Islas Canarias.

Video Brasil. Durante el año 92 me invitaron a este famoso festival de video brasileño. Tenía ganas de pasar unos días en San Pablo y además se anunciaba las visitas de dos dioses de mi altar: Jean-Luc Godard y Bill

Viola. El primero no fue, como siempre, el segundo dio una de las más hermosas conferencias que jamás escuché; además de referirse a sus instalaciones, habló del ser, la vida, la muerte, la creación. A pesar de la verba, era tan fuerte el sentir de Viola que se transformó toda la reunión en un encuentro Zen. Inolvidable... como lo fue también haber conocido a una exótica videasta mineira, Eliza Rezende, con un material muy interesante, *Extranha guerra*



Imagen video del rostro en mosaico de Eliza Rezende, Madonna del video mineiro.

extranha, que me encantó porque tomaba el tema de la guerra del Golfo y su percepción mediática desde otro lugar, una playa sin luz en la costa de Bahía.

Espejismos. Jugaban en San Francisco los 49ers de Joe Montana contra los Dolphins de Miami la final —Super Bowl— del American Football del año 85. 32 cámaras en la cancha para seguir en detalle y con 20 replays simultáneos las acciones del juego. Reagan desde la Casa Blanca tiró la moneda que decidiría el lado del campo de cada equipo. Los dos quarterbacks, Montana y Marino, eran de Pittsburgh, y ABC hizo una nota sobre el tema durante la transmisión. Desde el cierre de la megaempresa U.S. Steel, Pittsburgh era una de las ciudades con más desocupación de los USA. La cancha estaba abarrotada. El minuto de publicidad rozaba los 400.000 dólares. Yo había pagado 1.000 dólares por una entrada a un revendedor amigo. El 90% del estadio seguía las acciones del juego por la pantalla gigante que estaba en una de las tribunas. Fue la misma impresión cuando en el J&J de la Panamericana me la pasé mirando cómo lo hacíamos a través de los espejos. No recuerdo el resultado del partido ni el nombre de ella. ■

Luces de Broadway

Durante 10 días de octubre, Flavia faltó a sus obligaciones en la redacción y en la radio para enfilar hacia las luces neoyorquinas. Después de un merecido descanso (de ella y del resto de nosotros) volvió con la sorprendente noticia de que ya no le gusta el cine.

por Flavia de la Fuente

Preparativos. En la redacción compramos *The New York Times* para ver qué estaban dando en los cines de Nueva York. Mis compañeritos me prepararon una lista de aproximadamente 20 películas para ver en una semana. Yo, muy excitada, afirmé que las iba a ver todas e incluso —juré apresuradamente— algunas más (me olvidaba de que también iba a desear conocer Nueva York desde afuera de un cine). Resultado: alta traición a la redacción de *El Amante*. De la lista sólo cumplí con las películas de Scorsese, Woody Allen y Altman. Me quedaron afuera Cronenberg, Weir, Bigas Luna, Agnieszka Holland, Mel Gibson, Chen Kaige y muchos otros. No sólo no fui obediente con la lista sino que no pude ir a ver ninguna película del Festival de Nueva York que terminaba el 17 de octubre y en el que, además de los estrenos, se proyectaba una retrospectiva de Sacha Guitry. Una de las maravillas que presentaba este festival era un film sobre Leni Riefenstahl: *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl e It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles*. Además, en el MOMA (Museum of Modern Art) había una retrospectiva de Lillian Gish. Como verán, la oferta en Nueva York era apabullante. ¿Qué darían en los cines de arte? Eso ya no lo averigüé porque la culpa estaba causando estragos.

¿Culpable o inocente? Además de pasear por los exteriores de NY: Greenwich Village, Brooklyn Heights, el Central Park, The Cloisters, hacer un paseo en barco alrededor de Manhattan, subir al Empire State y a las torres gemelas (¡piso 107!) y de visitar los dos museos Guggenheim, el Lincoln Center (en uno de cuyos edificios está la Lincoln Center Film Society, sede de la revista *Film Comment*) y el MOMA (en cuyo subsuelo había una exposición de posters y programas de cine viejos) fui presa de una nueva pasión: los musicales de Broadway. ¡Me encandilaron las luces de Broadway! Creo que ésta es mi nota de despedida de la revista porque..., que pasee y no vaya al cine, bueno...; ¡¡¡¡pero que me guste el teatro!!!! Horror, Flavia, ¿cómo nos hacés algo así? Quintín (con el que hablé todas las noches por teléfono) escuchaba indignado mis apasionados relatos. Vi cuatro musicales: *El fantasma de la Opera*, *El beso de la mujer araña*, *Miss Saigon* y *Crazy for You*. Los tres primeros fueron los que

más me gustaron. Tal vez sea porque las historias son muy emotivas: con *Miss Saigon* y *El beso de la mujer araña* las lágrimas abundaron. Si bien *Crazy for You* es la más ligera, la música de Gershwin, el colorido y las coreografías son maravillosos. En fin, me gustaron todos. Me volvió loca la puesta en escena de estos musicales: los decorados que iban y venían a velocidades increíbles, el vestuario, la orquesta, los cantantes, las coreografías. Como muestra de lujo les cuento que, por ejemplo, en *Miss Saigon* aparece un helicóptero en el escenario y en *El fantasma...* una enorme araña de oro cae bruscamente sobre la platea (¡no saben cuánto me alegré de estar en el pullman!) y los personajes viajan en una barca. Quería ver todos los musicales que estaban en cartel pero no pude. Al sentarme en las butacas de esos hermosos y antiguos teatros, perfectamente conservados y llenos al máximo, me invadía una magia sólo comparable a mis primeras experiencias infantiles (en el teatro) cuando uno creía en todo lo que pasaba, las luces tenían más color que cualquier color de la realidad y el vestuario parecía de cuentos de hadas. El placer puro. La felicidad durante dos horas y minutos. Vería estas obras miles de veces, como los chicos.

¿Y el cine? Muy canchera quise reservar entradas por teléfono para ver *The Age of Innocence*. Me sugieren en el hotel que disque 700-FILM. ¿Cómo discar "film"? ¿Digo "film"? No, el teléfono tenía letras. Disco 700-FILM y me atiende una máquina. Pensé que tenía que esperar ya que debía estar ocupada la persona encargada de las reservas. A los diez minutos de escuchar sin prestar atención a la máquina que hablaba sin cesar, me di cuenta de que no me atendería ninguna persona, que tenía que comprarle las entradas a una computadora telefónica. Era muy divertido pero no lo logré ya que no pude entender una de las últimas preguntas y colgué asustada. Recurrí entonces al viejo y siempre eficiente método de comprar el diario e ir al cine a sacar las entradas.

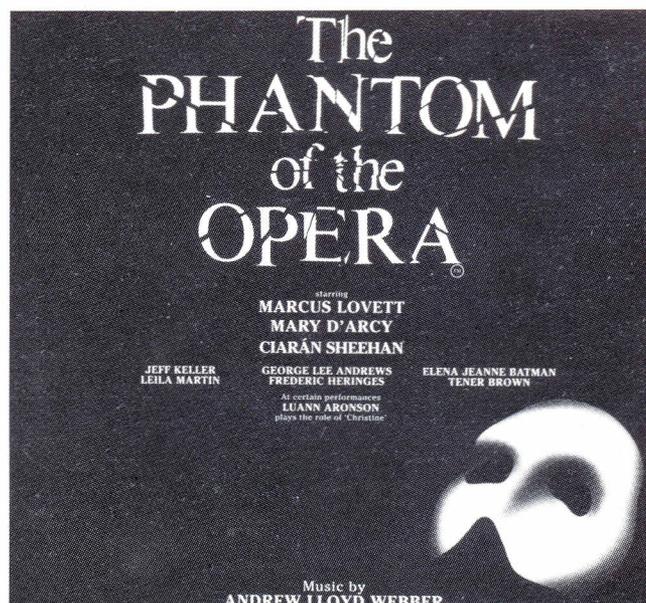
De las tres películas que vi, la que más me gustó fue la de Woody Allen, *Manhattan Murder Mystery*. Es el film más alegre de Allen de los últimos tiempos. Es una comedia policial intimista en la que un matrimonio se ve envuelto en la investigación de un supuesto asesinato. Woody Allen es un editor exitoso y Diane Keaton es su mujer. Allen y

Keaton forman una pareja desopilante. Woody Allen hace su clásico papel de fóbico y Diane Keaton está muy cómica. También están Alan Alda (que hace de amigo de la pareja que flirtea con Keaton) y Anjelica Huston (escritora sofisticada y sexy, que flirtea con Allen y Alda). Otro protagonista es, como ya es habitual, Manhattan, que está fotografiada espléndidamente y en colores. Esta vez Allen nos muestra el Manhattan de la gente adinerada, tanto en interiores como en exteriores. Está filmada con la cámara al hombro como *Maridos y esposas*, pero es mucho más contenida: no molesta. Parece mucho más descuidada, pero para lograr este efecto —según dice Allen— se cuidaron mucho más los detalles que en la película anterior. La cámara se mueve de un personaje a otro en las discusiones, hay una trama policial y, además, están los típicos personajes y problemáticas de Allen. Y, como siempre, todo es encantadoramente neoyorquino. Esta vez le salió bárbara.

Continuando con mi ruta cinéfila, luego de ver tres musicales al hilo, fui a ver *Short Cuts* de Robert Altman, que esta vez nos obsequia con una película de 3 horas basada en relatos de Raymond Carver. La trama es como un mosaico de la vida en Los Angeles de distintos tipos de personajes: un policía, una camarera, un periodista de televisión y su esposa, un chofer, etc. Como siempre, un elenco espectacular: Andie MacDowell, Jack Lemon, Lily Tomlin, Tim Robbins, Tom Waits, Jennifer Jason Leigh, Andy Bitkower, Huey Lewis, Anne Archer, Julianne Moore, Matthew Modine, Peter Gallagher, Lori Singer, etc. La película es vertiginosa y sumamente visual: pasan tantas cosas y están tan bien contadas que las tres horas se pasan volando. Además, la música es espectacular. Lo único que no me gustó fue la crueldad de algunas historias. Si la crueldad es de Carver o es de Altman poco importa, ya que este último es el responsable final de esa elección, que por otra parte ya es habitual en él (para fijar las ideas, ver *The Player*). Insoportables Tom Waits haciendo de chofer borracho y Tim Robbins de policía. Pese a estas objeciones, es una película interesante, algo que no se ve todos los días. Como verán, dejé para el final la primera película que vi, *La edad de la inocencia* de Martin Scorsese. Cuando la fui a ver tenía por la mitad el libro homónimo de Edith Wharton. La verdad es que el film me desilusionó bastante. La adaptación es absolutamente detallista (es increíble cómo Scorsese narra visualmente todo lo descrito por Wharton en su libro), la historia es super romántica y la descripción de la Nueva York de fines del siglo pasado es meticulosa. Los actores están espectaculares: Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer y Winona Ryder están espléndidos en sus papeles. Y entonces, ¿qué es lo que no me gustó? No me gustó la pomposidad de la puesta en escena y el constante movimiento de la cámara, que me hacía acordar a las turbulencias pasadas en el avión el día anterior. Es una película llena de objetos, vajillas, comidas, interiores con muebles lujosos y todo mostrado con excesiva pedantería. Scorsese no sólo aparece en la película sino que no permite olvidar que se está viendo una película suya, muy moderna, con un estilo muy particular, muy bien hecha. Y eso es lo que más molesta: Scorsese no deja ver la película en paz. Para ver cucharitas, me quedo con Ivory.

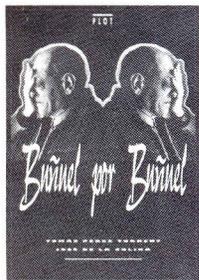
Nota 1: Agradezco a mi mamá, Norma Postel, la invitación al Disneylandia para adultos que es Manhattan y su compañía fiel a todos los espectáculos que están reseñados más arriba. Gracias, mami, la pasé bomba.

Nota 2: Lo que comí —exquisiteces de todos los países— será comentado próximamente en *El Amante / Cocina*. ■



Buñuel por Buñuel

Tomás Pérez Turrent y José de la Colina. Plot, Madrid, 1993, 192 pp.



No es aventurado afirmar que la bibliografía sobre Luis Buñuel es una de las más profundas que se han generado en toda la historia del cine alrededor de un director. Desde libros fundamentales a dislates encuadernados, los libros sobre Buñuel acechan en cualquier biblioteca especializada. Autor desafiante a las exégesis, provocador en su relación con las vanguardias y la industria, de una trayectoria que se expande desde fines del mudo a los 70, Buñuel promueve escrito

tras escrito. Un subgrupo interesante, dentro de esta biblioteca buñueliana, está compuesto por los volúmenes que recogen sus propias declaraciones. Uno fundamental es el de las memorias dictadas en sus últimos años a Jean-Claude Carrière y editadas bajo el título de *Mi último suspiro*. Luego, en un lugar destacado, hallamos el admirable estudio que en los primeros 70 publicara J. Francisco Aranda: *Buñuel, biografía crítica*, que recoge material a partir de varios encuentros y una larga amistad. Están también las extensas *Conversaciones con Buñuel*, que Max Aub dejó inconclusas a su muerte, de gran interés aunque uno no sabe a veces muy bien si eso lo dijo Buñuel o es lo que Aub escribió que Buñuel decía. Ahora se suma este deleitoso *Buñuel por Buñuel* del binomio Pérez Turrent-de la Colina.

Para cualquier cinéfilo hurgador de archivos y hemerotecas fue durante largo tiempo todo un suceso el hallazgo de cierto número monográfico que la revista mejicana *Nuestro cine* dedicara, allá por los 60, a don Luis Buñuel. Allí se recogían escritos de, entre otros, Emilio García Riera, Octavio Paz, Henry Miller, J. M. García Ascot o José de la Colina, en una selección de textos previos y otros redactados especialmente, tan dispar como seductora. Aquel *discurso mejicano* sobre Buñuel proseguiría luego en otras publicaciones —entre las que sobresale el tan breve como preciso ensayo *Buñuel: la trama soñada*, de Daniel González Dueñas (1986)— que encuentran en *Buñuel por Buñuel* un inapreciable aporte dialogal. Fruto de largas y bien regadas charlas en la casa de Buñuel en Méjico, acompañados de su perrita Tristana y de un discreto grabador que evitaba los micrófonos “fálicos” (sic) que perturbaban al reportado, este libro pasa revista a una trayectoria con el humor que aquél hubiera querido. Los entrevistadores adoptan una postura entre admirativa y punzante, logrando que Buñuel, atravesando su sordera y su humor variable ante la inquisitoria, se anime a contar lo que hasta allí no había dicho.

Si en los primeros capítulos (que siguen la carrera de Buñuel de modo cronológico) la charla deambula por episodios o cuestiones ya conocidos, a medida que avanza el libro el diálogo se va haciendo más sustancioso. Buñuel se anima a hablar de técnica, de cuestiones de estética y —como era de sospechar— la cosa se enriquece especialmente cuando llegamos al período mejicano. De la Colina y Pérez Turrent no quieren posar de inteligentes o pasarse de listos. Son honestos y hasta dejan constancia de algún traspié en la charla, formulando pequeños *gags*. Lejos de intentar imponer sus declaraciones al viejo que —se nota— veneraban, se mantienen en clara posición de escucha. Incluso cuando lo provocan no abandonan su actitud de constante precaución ante la certeza de que, aun al filo de los 80, podría revolearles el grabador por la cabeza. Pero la generosidad siempre pudo más, y Buñuel, *dry martinis* mediante, baja la guardia y prodiga en cada capítulo uno o dos pequeños secretos. Cómo conjugar una inapreciable lección de cine con el ánimo festivo, sin incurrir en la tentación crítica de llevar al cineasta a discusiones que no le interesan en absoluto ni desbarrancarse, en el extremo opuesto, en la chismografía, es algo que evidentemente los autores de este libro han sabido resolver. El capítulo dedicado a *El* es, en ese sentido, antológico. A lo largo del libro uno no puede dejar de recordar que Buñuel, antes de hacer cine, ejerció la crítica y hasta publicó algún ensayo teórico especialmente revelador de lo que iba a ser su estética (cf. al respecto la biografía de Aranda, que contiene algunos de estos textos). Pese a la fama que quiso construir a su alrededor de director intuitivo, al que no le preocupaba pensar sobre su producción, fue uno de los más reflexivos autores de la historia del cine. Salvo que, en lugar de demostrarlo en escritos paralelos a su obra, lo evidenciaba en la misma factura de sus películas. No escribía, según propias declaraciones, por pura pereza. Pero cualquiera que se pusiera a escucharlo pronto se daba cuenta de que hasta el más mínimo detalle de esas películas de apariencia sencilla (que en su último período no excedían de los 300 planos, aunque con una enorme complejidad interna) estaba planificado con exactitud. Las conversaciones de este libro demuestran de modo cabal que lo simple es, en Buñuel, síntesis al cabo de largas y meditadas operaciones. Mención aparte merece, en *Buñuel por Buñuel*, el aspecto gráfico. Para un libro de formato normal, la edición cuenta (datos habituales en la colección a que pertenece) con una hermosa producción fotográfica y un cuerpo de fichas técnicas que lo convierten en un texto de referencia ante cualquier revisión de la filmografía buñueliana. ■

Eduardo A. Russo



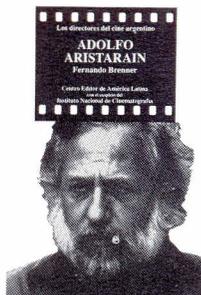
ENTELEQUIA
CINE - COMICS - ROCK - JAZZ

**LIBROS Y
REVISTAS**

Juramento 2584. Capital - Tel: 788-5421
Talcahuano 470. Capital - Tel.: 40-0886

Los directores del cine argentino

1) *Adolfo Aristarain*, por Fernando Brenner, 2) *Eliseo Subiela*, por Paraná Sendrós, y 3) *Fernando Solanas*, por Luciano Monteagudo. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993, 64 pp. cada volumen.

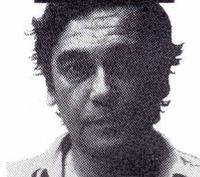


En una desusada iniciativa que cuenta con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, el CEAL ha iniciado una colección que en pocos meses más —su frecuencia de aparición es semanal— completará los 24 volúmenes. Sobre cada director, un especialista elige su modo

trayectoria vital y creativa. Desconocemos de quién fue la idea de dedicar cada tomo a un cineasta, pero felicitamos su pertinencia. El recorte autor por autor permite exponer unos cuantas cuestiones siempre desdeñadas por los usuales acercamientos históricos con su división en períodos, generaciones y convenciones similares. Este orden podrá ser arbitrario (ni más ni menos que otros) pero se revela sumamente productivo. La colección apunta como una fuente detallada y en muchos aspectos de primera mano, para formular un repaso y una evaluación de algunos nombres claves del cine argentino. Comienza por el presente, y siguiendo una política igualitaria al parecer ya instalada en nuestro ámbito, produjo un doble lanzamiento en su primer entrega: Aristarain y Subiela, estudiados en dos acercamientos diferentes por Fernando Brenner y Paraná Sendrós.

Brenner privilegia la solidez informativa —apunta datos poco conocidos, resume en sinopsis las películas de AA— usando un lenguaje coloquial que se dirige a un lector cercano, que aunque haya descubierto al director en *Un lugar en el mundo* puede ponerse al tanto de una visión de conjunto que abarca toda una obra. Brenner transmite su entusiasmo por la producción examinada, remite a sus rasgos más característicos y hasta se permite (el espacio no es muy holgado) algún breve análisis de su puesta en escena. Exhaustivo en su recuento del itinerario de Aristarain, logra sintetizar una carrera que hasta en sus momentos más inciertos —el largo intervalo entre la miniserie de *Pepe Carvalho* y su último largo— se muestra de un interés ejemplar.

El caso de Sendrós es distinto: desde el inicio acepta el desafío de conectar la biografía y filmografía de Subiela. Las fuentes, las obsesiones del cineasta lo hacen intentar el desciframiento de algunas claves y recurrencias temáticas que, junto a las



referencias literarias y pictóricas, arman su discurso filmico. Hilando la cronología con el despliegue de estas imágenes, ideas y hasta tesis, Sendrós relaciona los films de Subiela con los mundos paralelos a los que remiten: de Conrad a Carpentier, de Magritte a Hopper, de Arlt a Girondo. *La Ensalada Subiela* es

abordada por Sendrós desde una perspectiva analítica que se permite tomar distancia y resaltar algunos aspectos cuestionables, como el costado recitativo o las explicaciones tan frecuentes en sus finales. A diferencia de Brenner, Sendrós supone que el lector ha visto y tiene bien frescos en su recuerdo los últimos 3 films de ES; las páginas finales confían acaso demasiado en la frecuentación de su obra y la memoria de quien lee. El intento por desentrañar claves de esta producción tan propicia para el cine-debate lo hace recurrir hasta a tesis universitarias sobre la filmografía en cuestión.

Monteagudo propone en el volumen sobre Solanas, a su vez, un análisis que en su misma apertura destaca el aspecto controversial del autor. Una coherencia manifiesta a la par de la tentación de la omnipotencia, la ampulosidad. El crítico no ignora que “Solanas es el cineasta del gran gesto” y en esas coordenadas, junto a sus condiciones históricas y políticas, lo enfoca. Desde *La hora de los hornos* hasta *El viaje*, aborda los intentos siempre fundacionales del director, que se han desplazado —en lograda expresión de Monteagudo— de “una politización del arte a una estetización de la política”, respondiendo a una estrategia guiada por las necesidades de la lucha ideológica y una idea del cine como lugar de encuentro en el que él cumple la función de hombre-orquesta. El volumen finaliza con una valoración de la obra de Solanas como *cine-acto*, un cine de la resistencia, hoy contra la pantalla chica y los modelos narrativos de la industria audiovisual. Cada tomo presenta —rasgo común y nada desdeñable— abundantes fotografías (acompañadas por epígrafes bilingües, que les dan un toque de catálogo) y filmografías exhaustivas. Inicio adecuado para poner en marcha la pulsión coleccionista. ■

E. A. R.

Recuerde que en **LIBROFILM** usted puede encontrar

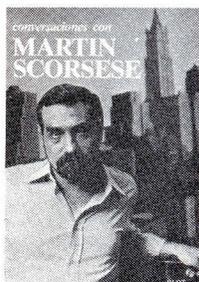
los libros reseñados en esta sección
y casi todo lo que se publica sobre cine.

Av. Corrientes 1145 • Loc 13 • Tel. 382-6258

Lunes a viernes de 11 a 19.30 • Envíos al interior

Conversaciones con Martin Scorsese

Varios autores. Plot, Madrid, 1987, 124 pp.



¡Si todas las películas pudieran, aunque sólo fuera, rodarse con semejante amor al cine!

Scorsese, sobre *Alrededor de la medianoche*, de Tavernier

Una generalización caprichosa podría dividir las opiniones de los directores de cine sobre sus propias obras en dos vertientes definidas: los que hablan hasta por los codos de las intenciones y

los temas que tocan o creen tocar, y los que escabullen el bulto con boutades o, simplemente, referencias a su oficio, su manera de hacer películas.

Entre los primeros destacan los argentinos, en general. Si el espectador se dejase guiar por las explicaciones que ofrecen de sus películas se encontraría, siempre, frente a obras maestras sin fisuras. Sus películas suelen desmentirlos.

Entre los segundos están los bufones (Fellini a la cabeza, aun en algunos de sus films: *Los payasos* o *Entrevista*) y los que, sin entrar jamás en las interpretaciones de sus propios films, han dejado auténticas lecciones sobre su trabajo. Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut (*El cine según Hitchcock*) levantó una catedral insoslayable de amor al cine, revelando los infinitos mecanismos técnicos y estéticos que puso en escena a lo largo de cincuenta años de carrera.

Martin Scorsese (de quien Michael Powell dijo: "Desearía que tuviésemos una docena de Scorseses más, pero no es probable que eso suceda. Si tenemos uno por década, podremos considerarnos afortunados") es una mezcla de ambas vertientes: habla, analiza e interpreta a menudo sus films (aunque éstos, a diferencia de los argentinos, le responden) y también se permite la broma, la duda, el misterio.

El libro que nos ocupa, bello e intenso y pasional como su obra, es la mejor prueba de esa relación casi feroz que Scorsese entabla con el cine, con los amigos, con la vida: "Saben lo que me dijo Brian De Palma [sobre *New York, New York*]: '¡Vaya, vaya, Scorsese ha pasado por aquí! ¡Ahí hay demasiado rojo! ¡Demasiado rojo!'. Siempre que nos vemos, nos peleamos. La última vez, en Nueva York, me perseguía por los pasillos del hotel porque yo seguía sin ver *Carrie* y *Furia*. Entonces me puse a llamarlo de todo: 'Eres el padrino de mi hija y aún no le has enviado tu regalo de cumpleaños. ¡Eres un mendigo, y lo que es más, un mendigo presbiteriano! Te avergüenzas de ser católico. Te avergüenzas de ser italiano. ¡Es repugnante! ¡No quiero volver a oír hablar de ti!'. Está loco pero me cae bien...". Esta mezcla de furia, violencia y humor recorre las páginas de *Conversaciones con Martin Scorsese*. Y produce dos cosas:

placer y envidia. Placer por el recorrido sobre todas sus películas hasta *El color del dinero*, incluyendo los cortometrajes y los documentales. La génesis de sus films, sus obsesiones, la relación con los actores y guionistas, sus referencias personales en el momento de la concepción y/o concreción de sus films. Un mundo de batahola y rigor, donde la mezcla nunca es confusión sino lucidez e impudor artístico. Scorsese no teme a la opinión de los otros y si en su cine se encuentra a uno de los directores más autorreveladores de los últimos años, en el libro se halla la continuación de esa expresión sin falsos pudores.

Esto lleva al segundo sentimiento que produce el libro, la envidia. Por el desparpajo, por los naturales encontronazos con amigos o con colaboradores que los llevan a discutir y decirse cualquier cosa sin que, nunca, esté en juego o en peligro la relación íntima o profesional que los une. Las opiniones vuelan y muchas veces las palabras parecen sillas volando hacia las cabezas de los interlocutores —pero siempre han sido provocadas por la pasión y el conocimiento—.

Asomarse al libro es asomarse a un mundo casi desconocido, u olvidado, en estos boulevares del mundo. Es estar cerca de personas que aman el cine hasta la enfermedad. Asistir al conocimiento de entrevistadores y entrevistado sobre el cine en general mientras el relato —la forma de hablar, la puesta en escena que surge de las palabras— se hace narración cinematográfica por lo rica, voluptuosa y vertiginosa. Y sobre todo ello, la palabra clave: libertad. Libertad para dejar al desnudo los pensamientos y la emoción, los golpes de suerte y las traiciones, el análisis y la ignorancia, la discusión y la pelea y la reconciliación.

Es el libro donde muchos —además de Scorsese, Paul Schrader, De Niro, Jerry Lewis, otros— juegan el juego masculino más antiguo y olvidado, el juego del valor y del coraje: "el principio del monólogo de *El rey de la comedia* lo rodé en un solo plano de siete minutos. Tras la primera toma, Bobby De Niro bajó del escenario y él, que es uno de los mejores actores del mundo, me dijo: 'Nunca en mi vida me he sentido tan aterrorizado, tan humillado'. El está desnudo, completamente desnudo. También yo siento eso en mi interior. Yo mismo me pongo enfermo al ver mis películas entre el público, tengo la impresión de que estoy exhibiendo mis emociones más íntimas. Como si estuviera desnudo —o haciendo el amor—. Y, sin embargo, mi cuerpo no está ahí arriba, en la pantalla".

Tampoco está el cuerpo de Scorsese en el libro y, pese a todo, el lector asiste a las opiniones más arriesgadas, los miedos más profundos, las certezas más esquivas.

Y cuando Scorsese, por ejemplo, habla de un film de Fuller insertado en *El rey de la comedia* y dice: "Me gusta que Jerry se encuentre solo en su casa viendo aquella escena tan erótica, tan extraña, cuyo protagonista, Richard Widmark, parece estar, también él, increíblemente solo en medio de la masa de pasajeros, en tanto que su mirada, sus gestos, son aislados por la cámara de Fuller", sabemos que nos está hablando del arte del cine, donde la cámara es la pluma con que el director narra su film, y el espacio, un subte, los pasajeros, el protagonista, y los gestos y la mirada aislados, es el espacio cinematográfico que nada tiene que ver con el espacio real sino con la estructura que nos lleva, a nosotros, los espectadores, a un espacio acotado y, a la vez, paradójicamente, más grande que la vida. Un libro insoslayable. Sobre Scorsese, sobre el cine, sobre la vida jugada a 24 fotogramas por segundo, es decir a 86400 por hora. Una locura. ■

Roberto Pagés

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

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

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

Película EXR 500T 5296/7296

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



El enigma Mizoguchi

La reciente edición en video de Ugetsu monogatari permitió conocer uno de los dos films disponibles del director. Como otros tantos realizadores japoneses, Mizoguchi filmó más de 100 películas. Por lo tanto, acercar un perfil de su obra resulta un deseo imposible de concretar.

por Gustavo J. Castagna

Si los años 50 bastaron para difundir el cine japonés en el exterior —festivales internacionales, premios, voracidad del espectador occidental por descubrir una nueva cinematografía—, solamente tres películas de aquellos años serían suficientes para conocer parte de su historia. *Rashomon* de Kurosawa, *Historias de Tokio* de Ozu y *Ugetsu* de Mizoguchi, cada una a su manera y con la propia visión del cine de cada autor, son los ejemplos que, aun sabidos de antemano, no habría que desconocer.

Escribir sobre la filmografía de Mizoguchi implica una imposibilidad numérica frente a la escasa producción conocida en el país (*La vida de O'Haru* y *Ugetsu*) dentro de una carrera con más de cien títulos desde el período mudo hasta fines de los 50.

Mizoguchi filma más de la mitad de sus films en la etapa muda, llegando a la desorbitante cifra de 9 películas en un solo año. Es decir que estamos ante un autor que recorrió la historia del cine japonés casi desde su nacimiento hasta fines de los 50, como lo hicieron, por ejemplo, Ford, Walsh, Allan Dwan y Henry King en Estados Unidos.

Por eso, Mizoguchi continúa siendo un enigma para la mayoría, difícil de resolver por su incansable labor con la cámara y por la pérdida de más de la mitad de sus películas. Aun más, el conocimiento que se tiene sobre Mizoguchi se limita a la última etapa (1952-1956), con 10 títulos que llegaron al espectador de Occidente debido al premio recibido por *La vida de O'Haru* en el Festival de Venecia.

En cambio, descubrir algunos textos sobre el autor equilibra nuestro desconocimiento gracias a los ensayos, dossiers y resúmenes sobre su vida, publicados en su mayor parte por la crítica inglesa, francesa y española. En la mayoría de los casos, las anécdotas de su vida vienen

mezcladas con su trabajo de director. Sin embargo, hay un punto que no debe omitirse. Mizoguchi imponía una fuerte personalidad en el set de filmación que tenía relación con su particular vida personal. Se cuenta que tuvo dos mujeres y que una de ellas dejó marcada en su espalda la herida de una hoja de afeitar, y que la segunda terminó en un manicomio y al poco tiempo murió por un enfermedad infecciosa. Circulan en más de un página los escarceos amorosos con sus actrices. Se comentan las tendencias temáticas del cine de Mizoguchi, especialmente de la época muda y comienzos del sonoro, siempre anexadas al gusto común del espectador japonés. Films sobre personajes

históricos, vidas de samurais y varias versiones mudas y luego sonoras de la misma película cubren los primeros años de su carrera. Citábamos la personalidad de Mizoguchi y también nos remitíamos a la acomodada ubicación política y social del director en la historia de Japón. En 1942 realiza *La venganza de los cuarenta y siete samurais*, una burda propaganda nacionalista, según las referencias. Su cargo de presidente de la Asociación de Directores, al poco tiempo, preanuncia el premio que el realizador recibiera del régimen imperante. Discutible personalidad que volvería a ocupar importantes



puestos de trabajo una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, con todas las facilidades necesarias y las modificaciones de la censura que, insólitamente, no disminuyeron su producción de films. El encuentro con Masaichi Nagata, el amigo de la infancia y dueño de la productora Daiei, aparece como un hecho fundamental para decidir una carrera que todavía no tiene difusión internacional. Además de *La vida de O'Haru* y *Ugetsu*, películas como *El intendente Sansho*, *La vida de dos geishas*, *Los amantes crucificados* y *La emperatriz Yang-K Wei-Fei* servirían para que revistas especializadas de los 50 se asombraran ante un realizador con un pasado aún

desconocido y, finalmente, inabordable. Por eso, el interrogante continúa y un estudio totalizador permanecerá en la oscuridad. Mizoguchi muere en 1956, sin llegar a la presentación de *La calle de la vergüenza* en Venecia. De ahí en más, otro punto no permanece claro y expone cierta ligereza en varias de las argumentaciones de la crítica. Todavía se trazan diferencias culturales entre Mizoguchi y Kurosawa, aduciendo la occidentalización de Akira y la lejanía del mundo que Kenji proponía en sus películas, como si fuéramos especialistas de ese rincón oscuro, inédito y casi inaccesible que proviene de Oriente. Otras preguntas sin respuestas. Por ahora, y a manera de breve acercamiento, internémonos en la fantástica vida de la princesa Makasa.

Ugetsu intercambia historias individuales con un entorno político determinado, ubicando la narración a fines del siglo XVI en una de las tantas ocupaciones y guerras de los samurais. Jacques Rivette calificó al cine de Mizoguchi como “arte de la modulación” (*Cahiers du cinéma* N° 81), al discernir la pureza de sus intenciones, el costumbrismo tradicional, el mantenimiento de un concepto clásico del relato, la distinción en la forma y la investigación del pasado de los personajes. Mizoguchi introduce la particularidad de las vidas opuestas de Genjuro y Tobei como falso centro de interés narrativo para desplazarlo hacia las esposas de los dos hombres. Como ocurriera con *La vida de O'Haru* (un film tanguero que de vez en cuando se proyecta en la Sala Lugones), *Ugetsu* es una historia sobre mujeres. Al fijar su atención en Miyagi y O'Hama, quienes por momentos se transforman en la ausencia de ambas, el relato permite la aparición de la princesa Makasa (Machiko Kyo) como desviación hacia las constantes del género fantástico. *Ugetsu* es una película de *fuera de campo*, donde los cambios en la vida de los dos hombres —uno con Makasa y el otro erigido en samurai— tienen relación con la necesidad y el recuerdo de la mujer-esposa como personaje. Aun cuando no estén en cuadro, las mujeres tienen una importancia fundamental en la historia. En el caso de la princesa Makasa, presentada al principio de espaldas a cámara, Mizoguchi confronta la visión terrenal con la visión fantástica o divina. A partir del ingreso de Makasa en la escena del mercado, esos dos territorios permanecen suspendidos pero a punto de estallar. Las escenas en el castillo de la princesa concretan la conjunción de ambas ideas: un personaje humano (Genjuro) en el espacio fantástico donde vive Makasa junto a su nodriza. Mizoguchi filma el castillo, una casa de geishas recreada con el registro del género, jugando con nuestra impaciencia y decidiendo que la cámara se desplace y describa el lugar desde afuera. Intuimos que Makasa no es la única sobreviviente de la dinastía Kutsuki y la intensa iluminación que señala cada una de las apariciones nos define su presencia fantasmal. *Ugetsu* es un film de género sustentado en relatos tradicionales, donde los enigmas no se resuelven, sino que permanecen junto a nuestras preguntas. La voz en off del final frente a la tumba de la mujer de Genjuro consigue un efecto de siniestra ambigüedad. ¿Cuál de las dos mujeres culmina la historia? El cruce se produce y creemos que la voz pertenece a la desaparecida Miyagi, pero la sombra de Makasa continúa dando vueltas por la región. Decíamos que en *Ugetsu* también se producía la combinación entre lo particular y lo general. El costado histórico se dirige al personaje de Tobei y su necesidad de alcanzar un rango social por tener su propia armadura. Sin embargo, como ocurriera con la mujer ausente de Genjuro, la esposa de



Tobei actúa como centro de la historia paralela. Una maravillosa escena tiene relación con la violación sugerida por un corte desde el interior donde se encuentra O'Hama, rodeada de cuatro hombres, hasta un par de planos desde el exterior del lugar. La última línea de diálogo que escuchamos la dice uno de los samurais ante el cuerpo violado en el suelo y hace referencia al futuro salario de la mujer. Sin perder jamás el centro y dándole otra vez mayor peso al personaje femenino ausente, las escenas siguientes muestran a Tobei y su nueva condición social hasta el reencuentro con su mujer en el prostíbulo. Es notable la manera en que Mizoguchi narra sus tantas historias, eligiendo imágenes nunca redundantes para demostrar la confusión de los personajes. Por si fuera poco, los encuentros a solas entre Genjuro y la princesa transcurren en un espacio paradisiaco con árboles, fuentes de agua y sonido ambiental, concretando la irrealidad de las escenas, donde los amantes están a solas para que la cámara de Mizoguchi vuelva a destacarnos el ardor sexual de los cuerpos. Porque *Ugetsu* también es una película de amores imposibles, abrazos interminables y goces temporarios entre humanos y espectros. El cine se cruza con la vida y Mizoguchi reemplaza sus problemas con las mujeres con la visión única y posible de un universo femenino. Sin embargo, otra escena permanece con el paso de los años. Al detenernos en los silencios del fantasma Miyagi —el fantasma reemplazante—, filmado a oscuras mientras su esposo duerme después del regreso y la felicidad vivida con la princesa, Mizoguchi juega con el tiempo y el cine, en la posible extensión que comprende el concepto, alcanza uno de sus grandes momentos. Los silencios respiran y sabemos que algo ocurrirá, imposible decir qué será, pero deseamos saberlo. Distintas tonalidades de iluminación, Miyagi que continúa con su tejido y observa a su esposo más de una vez y una tenue inserción musical que nunca subraya la escena: la vuelta del nuevo día para continuar con otro enigma, ahora invadiendo el territorio de lo humano, que creíamos resuelto. Si *Ugetsu* es un film fantástico, el concepto jamás debería limitar a una película de hace más de cuarenta años que todavía provoca asombro y admiración. ■

Ugetsu. Cuentos de la luna pálida después de la lluvia (*Ugetsu monogatari*). Japón, 1957. **Dirección:** Kenji Mizoguchi. **Producción:** Masaichi Nagata para los estudios Daiei. **Guión:** Matsutaro Kawaguchi y Yoshikata Yoda, sobre la novela de Akinari Ueda. **Fotografía:** Kazuo Miyagawa. **Música:** Fumio Hayasaka. **Decorados:** Kisaku Itoh y Uichiro Yamamoto. **Intérpretes:** Machiko Kyo (Princesa Wakasa), Masayuki Mori (Genjuro), Kinuyo Tanaka (Miyagi), Sakae Ozawa (Tobei), Mitsuko Mito (O'Hama). ■

Vi por cable *Serenata tropical* o *Down Argentine Way*, 1940, el emporio del kitsch. Argentina, mi tierra querida de hace medio siglo, con tomas del Hipódromo, la Plaza de Mayo y el Congreso. Un típico producto Fox con Don Ameche personificando al Sr. Quintana, criador de caballos, argentino de pura cepa, filmado en los estudios después de las panorámicas del comienzo. Un taxista de nombre Anastasio que se queda dormido, un gaucho bonachón que atiende las preguntas de Betty Grable, recién llegada a estas pampas, y la señora Charlotte Greenwood con ganas de conocer a las chinas del ficticio país. *Down Argentine Way* tiene momentos memorables. Ameche le avisa a Betty que ahora, ya, en un segundo, conocerá "la verdadera Argentina". De repente, los extras bailan una mezcla de pericón, malambo, jota, rumba, flamenco y tonada mejicana. Todo junto y por el mismo precio. Faltaron, sin aviso, Negrete y el Trío Calaveras. Como siempre ocurría en estas películas con números musicales, el plato fuerte es Carmen Miranda, una cantante famosa que encarna a Carmen Miranda. Mamá yo quiero, con la frutera de siempre y el sobrecito prohibido, dos o tres movimientos de cadera, todo vale. ¿A quién le puede interesar la historia de *Down Argentine Way*? Delicias del Primer Mundo, en brillantes colores, entre el delirio y la alevosía. Viva la pepa. ■

G. J. C.

Escuché (por azar, en el cumpleaños de un amigo común) al pertinaz lector y detective Cairo lanzar palabras al viento elogiando mesuradamente a *Tango feroz*. Me permito recordarle y recomendarle dos películas, *Los muchachos de antes no usaban arsénico* y *Noches sin lunas ni soles*, donde el poder convocante de la imagen en el cine no necesita de los clisés lamentables de la publicidad donde se apoya el lamentable bodrio nacional exitoso e inesperadamente elogiado. ■

R. P.

Vi por cable *Días tranquilos en Clichy*. Creía que se trataba de una de las tantas películas desconocidas de Chabrol de los últimos años, en este caso adaptando a Henry Miller. Todo lo contrario. El cartel del principio presenta a Country Joe (*Woodstock*, ¿recuerdan?) invitándonos a pasar unas jornadas apacibles. Se trataba de un chiste porque la noche fue movida. La primera escena sexual, con la cámara ahí donde se sabe, muestra una doble penetración a una mujer que fuma en boquilla (¿leyó bien?). Para empezar, nada mal. Los títulos nos traen nombres desconocidos cercanos a Dinamarca. La película es de 1970, se filmó en Copenhague y la dirige Jens Jorgen Thorsen Enna (¿serán dos?). Entre orgías hard y cámara en mano por la calle, con un montaje copiado de la nouvelle vague (Godard, por supuesto), *Días tranquilos en Clichy* arriesga más. La voz en off se reemplaza con los globitos

en cuadro de la historieta, la improvisación de la música se mezcla con el tiempo real que dura cada escena de sexo (muchas) y algunos planos remiten al estilo documental de *Vivir su vida*. Por si fuera poco, Ben Webster (¡jepa!) toca un solo de saxo, pone un par de veces la cara y se va. El actor que interpreta a Henry Miller hace un trabajo mucho más logrado que el superficial de Fred Ward en *Henry & June*. La copia, perfecta. Una rareza que apareció en cable, en plena madrugada de sábado, donde lo que menos importó fue conocer el nombre del encargado del vestuario. ■

G. J. C.

Vi en el Club de Cine una copia nueva (vía Goethe) de *El matrimonio de María Braun*. Era otra película que la que reseñé en video, y que la recordaba de sala de estreno. Por empezar estaban todos los subtítulos, y esos diálogos confusos de la copia en cajita aquí eran bien explícitos. Muchas de las interrelaciones de los personajes se aclaraban. Los interiores no eran sombríos. Y la puesta no era tan helada. En fin, confirmación: a algunos autores (Fassbinder en este caso) el video no les sienta bien. ¡Que resistan los cineclubs! ¡Voto a Langlois! (y Octavio Fabiano, Hayrabeth, y demás bichos locales, que a diferencia del francés están vivos y anuncian sus funciones generalmente en la última página de esta revista). ■

A. R.

Vi en el hall del SHA a María Luisa Bemberg en la presentación del corto sobre Alejandra Pizarnik, *Vértigos o contemplación de algo que cae* dirigido por Vanessa Ragone y Mariela Yeregui. Del corto hablaré cuando vea una proyección que se escuche algo (gente que lo vio antes me dijo que era un problema del proyector). Hubo esa noche otros dos hechos dignos de mención: uno, la presentación de María Luisa, una de las oradoras en la mesa, a cargo de un señor de la Hebraica que dijo ser uno de los que seguía la obra de la realizadora. Y para comprobarlo recordó algunos títulos: *Camila*, y sobre todo *Señora de Muavi*. Se ve que seguía la obra, pero de lejos porque no alcanzó a leer bien el título (de nadie, chabón, *Señora de Nadie*). ■

A. R.

Otro: luego de la polémica por mi comentario de apertura acerca de *De eso no se habla*, sabía que la Bemberg no estaba muy contenta, aunque un poco más que Subiela. Finalmente me la presentaron, y cuando le dije que yo era de *El Amante*, se sonrió, hizo un chiste ("¿Vos que hacés?, ¿la repartís?"). Antes de retirarse dijo: "Permiso", y me dio una amistosa, leve, suave, exacta, bofetada cariñosa, con lo que estamos en paz. Confirmándome además que tiene sentido del humor y de la distancia. La calculó bien. Desde ya que no pienso amigarme con Subiela. Por las dudas. ■

A. R.

Léi en la sección titulada “The Business”, que abre mes a mes la paginación de la revista británica *Sight and Sound*, un simpatiquísimo sueltito en el que el anónimo autor comenta —con el dulce veneno que hace de esa sección la más divertida y maligna de una publicación que no suele caracterizarse por su desenfado— la reciente exhibición de *2001, Odisea del espacio* en la televisión de la isla.

Confirmando que se trata de una de las plumas más inspiradas (baste recordar la Biblia, el Corán y las *Memorias de una princesa rusa*, entre otras perlas de su mano) dice Autor Anónimo: “La televisión se convirtió en un medio sorprendentemente apropiado para revisar *2001*, en tanto te permite no tener que compartir la experiencia con el centenar de hippies ‘colocados’ [stoned] que las reposiciones en salas hacen aflorar inevitablemente, dejando por un rato sus artesanías en madera. Sin embargo, la ‘secuencia estelar’ trajo cierta inquietud a mi gato, que hasta el momento había estado disfrutando tranquilamente del evento”. Se nota que Anónimo nunca probó de ver *Woodstock* en el desaparecido cine Rialto de Cabildo casi esquina Lacroze, o *Rey por inconveniencia* en el cine Arte. ¿El viaje estelar de Gary Lockwood? No sé, no entendí un carajo, pero ¡qué trip, men! ■

H. B.

Léi en *Senderos*, primer libro de memorias de Liv Ullmann, la siguiente frase: “Anoche tuve un sueño. Soñé que estábamos dolorosamente conectados”. La frase se la dijo Ingmar Bergman, y fue su declaración de amor. Los que vieron *Sofie* recordarán que la misma frase la dice Højby, el pintor, cuando se le declara a la protagonista. En la vida hay momentos que nunca pueden olvidarse y las buenas cineastas, y las buenas personas, saben cómo rendirles homenaje. ■

A. R.

Léi en el número de septiembre pasado de la revista francesa *Les Inrockuptibles* (algo así como la respuesta europea a la legendaria *Rolling Stone*) una entrevista sin desperdicios a Agnès Varda, la “abuelita de la Nouvelle Vague”, de quien viéramos hace poco la admirable *Sin techo ni ley* (el plural es caprichoso, ya que este cronista tiene la decepcionante impresión de ser el único que la ha visto). En esa entrevista, la Varda revela ciertas vinculaciones impensables con la escena roquera. “Conocí a Jim Morrison, y lo quise muchísimo —comenta Agnès—. Siempre amé la música de esa época. [...] Me lo presentó un amigo común. Morrison no siempre era parlanchín. Hablaba mucho, pero de repente se paraba en seco. Solía estar en una nube, bebía muchísimo. Fui a varios ensayos, presencié conciertos formidables. Los Doors eran fabulosos. Jim en escena era impresionante. Todo eso no envejeció, la gente todavía lo escucha, sigue siendo emocionante”. El entrevistador (de nombre Kaganski, lo que demuestra que no sólo en *El Amante* se escriben chanchadas), rápido de

reflejos, le pregunta sobre la película de Oliver Stone, y AV, más rápida aun: “¡Sin comentarios!”. Y luego una primicia: la abuelita ácida tendría en carpeta el proyecto de filmar una remake de *Cléo de 5 a 7*, su película de 1961, con... ¡Madonna!... de protagonista. Guarda, Agnès de Dios, que te agarra Quarracino y te excomulga... ■

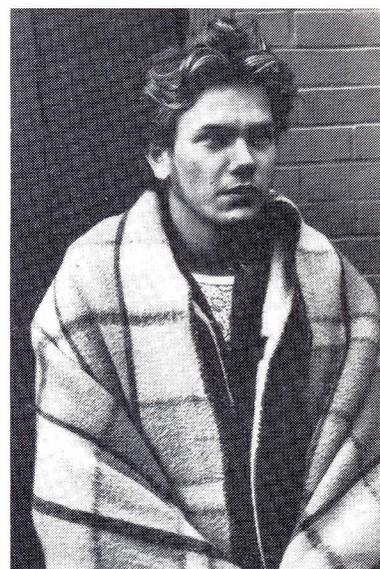
H. B.

Vi en cable *Personal Best*, primera película de Robert Towne, guionista de los *Barrios chinos*, *El último deber*, *Operación Yakuza*, que después dirigiría *Traición al amanecer*. Mariel Hemingway es una atleta adolescente que se inicia en el sexo con una compañera y combate contra las prácticas triunfalistas de su entrenador Scott Glenn. Está todo bien, desde las audaces y frescas escenas eróticas hasta el placer y el dolor de la práctica atlética. Pero lo más interesante es que Towne confirma que es el último romántico. Sus guiones recuperan un clasicismo a contracorriente que privilegia los sentimientos de amistad y cooperación en contextos modernos. Towne hace películas de gangsters que no tienen necesidad de traicionarse según el modelo dominante y de gente que vive en un medio competitivo pero privilegia otra cosa. El lirismo y la alegría de las películas de Towne contrastan con las opacas variaciones sobre la falta de solidaridad en que se han convertido las comedias dramáticas. Los personajes de *Personal Best* son un respiro para los que estamos hartos de que el coraje y el interés sean patrimonio de los psicóticos, según el modelo más de moda. ■

Q.

Vi tu foto en el diario, River. Sonreías, un poco tímido, como despertando de la narcolepsia de Mike, para recibir el premio al mejor actor en Venecia el año pasado por *Mi mundo privado*. Leí la necrológica como quien entra a un mal sueño. Me acordé de cuando eras chico (más chico), y caminabas con tus amigos de *Cuenta conmigo* para saber qué era aquello de la muerte. Me acordé de que siempre tenías padres conflictivos que tenían que huir y te llevaban por el mundo (los de *Little Nikita*, los de *Al filo del vacío*, los de *La costa Mosquito*), nómada a tu pesar. Leí por ahí que tus verdaderos padres también te regalaron un destino de mudanzas y hasta te ofrecieron un nuevo apellido simbólico: Phoenix. Había mucho de esa tenaz fragilidad en tus personajes. Había mucho de vos mismo en esa mirada triste que podía quebrarse con una sonrisa. También había fuerza y una valiente aceptación de la aventura. Como un río joven que no se detiene por nada y sigue adelante, renaciendo siempre. Por eso no te despido, amigo. Simplemente estás viajando, un poco más allá. Te mando un abrazo capaz de cubrir todos los cielos de Idaho para cobijarte en tu nueva travesía. ■

A. R.



River Phoenix (1970-1993)

El cine en pantuflas

por Jorge García



84 Charlie Mopic, 1989, dirigida por Patrick Duncan, con Jonathan Emerson y Nicholas Cascone.

Del desconocido director Patrick Duncan llega esta curiosa película que sigue a un pelotón en Vietnam durante una misión, a través del exclusivo punto de vista de un camarógrafo de combate. Si bien, por momentos, el procedimiento deviene un tanto mecánico, el sistemático uso del plano secuencia y la originalidad de la idea convierten a *84 Charlie Mopic* en un film de recomendable visión.

VCC 19 23/11, 22 y 24 hs.

Bandido, 1956, dirigida por Richard Fleischer, con Robert Mitchum y Zachary Scott.

Richard Fleischer pertenece a ese grupo de directores norteamericanos que sin llegar a forjar una carrera personal, poseen la suficiente cantidad de films interesantes como para prestarles atención. Con un notable Mitchum encarnando a un pistolero que juega a dos puntas durante la revolución mejicana, *Bandido* es una muestra de la capacidad del realizador para contar una historia donde predomina la acción física.

TNT 20/11, 23 hs.

Casco de oro (*Casque d'or*), 1952, dirigida por Jacques Becker, con Simone Signoret y Serge Reggiani.

No casualmente los directores de la *nouvelle vague* tenían a Becker como uno de sus importantes inspiradores. Sus poéticas imágenes, su encendido lirismo y sus melancólicos personajes aparecen en esta historia de amores y traiciones entre perdedores, que, además, cuenta con una inolvidable actuación de Simone Signoret.

VCC 24 20/11, 22 y 24 hs.

Furia (*Fury*), 1936, dirigida por Fritz Lang, con Spencer Tracy y Sylvia Sydney.

Primera película de la etapa norteamericana de Lang y uno de los films preferidos del autor. A través del intento de linchamiento de un inocente en un pequeño pueblo, Lang nos ofrece su cáustica visión de los comportamientos humanos. Quizá, *Furia* haya perdido algo de su fuerza temática, pero mantiene intactas las virtudes estéticas del director.

TNT 25/11, 19 hs.; 26/11 1 h.

La gran ilusión (*Le grand illusion*), 1937, dirigida por Jean Renoir, con Jean Gabin y Erich von Stroheim.

Si bien *La gran ilusión* no es la mejor película de Renoir —para quien esto escribe, por lejos, *La regla del juego*— indudablemente se trata de su título más famoso. Todas las virtudes del director aparecen claramente expuestas: su magistral dominio de la puesta en escena, su notable dirección de actores y la calidez hacia sus personajes. También, algunas de sus limitaciones, como la tendencia a idealizar las conductas de los hombres. Bienvenida la oportunidad de acercarse a la obra de un gran director.

VCC 24 27/11, 22 y 24 hs.

Grito silencioso (*Silent Scream*), 1990, dirigida por David Hayman, con Ian Glenn y Anne Kristel.

Primera película del escocés David Hayman. Narra la historia de Larry Wintres, un condenado a cadena perpetua muerto por sobredosis de drogas no proscriptas en una prisión de Glasgow. La sorprendente estructura del film y la ausencia de golpes bajos hacen esperar con interés otros títulos del director.

VCC 26 29/11, 22 hs.

Nevada Smith, 1966, dirigida por Henry Hathaway, con Steve McQueen y Karl Malden.

Henry Hathaway es otro caso de un realizador que, dentro de una carrera muy desigual y trabajando con todos los géneros, espera una justa valoración. Muchos de sus relatos, como este sólido western que cuenta una historia de venganzas, transcurren en un universo esencialmente masculino y violento al que el oficio del director le otorga una particular consistencia.

Space 18/11, 16 hs.

Palabras al viento (*Written on the Wind*), 1956, dirigida por Douglas Sirk, con Rock Hudson y Lauren Bacall.

Pocas dudas caben de que Douglas Sirk fue quien llevó hasta las últimas consecuencias la puesta en escena del melodrama. *Palabras al viento*, uno de los mayores del director, es una acabada síntesis de lo mencionado. Memorable la escena en que Dorothy Malone baila el mambo mientras su padre agoniza en la habitación superior.

Absolutamente imperdible.

TNT 17/11, 16.15 hs.; 18/11, 6.15 hs.

Ultimo domicilio conocido (*Dernier domicile connu*), 1970, dirigida por Jose Giovanni, con Lino Ventura y Marlene Jobert.

El conocimiento directo que Giovanni tiene del mundo del hampa lo ha convertido en uno de los más sólidos guionistas del cine policial francés. Si bien como director no alcanza la misma dimensión, esta historia de un policía fracasado y su inexorable decadencia, con su tono desencantado, resulta uno de sus films más logrados. Como siempre, Ventura está excelente, acompañado por Marlene Jobert.

VCC 26 22/11, 9 y 15 hs.

El ocaso de una vida (*Sunset Boulevard*), 1950, dirigida por Billy Wilder, con Gloria Swanson y William Holden.

Generalmente a Billy Wilder se lo ha encasillado como director de ácidas comedias. Sin embargo, algunos de sus mejores films pertenecen a otros géneros, como *Pacto de sangre* o *Sunset Boulevard*. Este melodrama desmesurado sobre una estrella del cine mudo que vive en el pasado es otra muestra de su talento, con una impresionante reaparición actoral de Gloria Swanson en una secuencia final junto a von Stroheim que concreta el más grande homenaje que un director le haya ofrecido a otro director vivo.

CV 5 23/11, 13 y 15 hs.

Misión de dos valientes (*Two Rode Together*), 1961, dirigida por John Ford, con James Stewart y Richard Widmark.

La última etapa de John Ford se caracteriza por su escepticismo y su tono amargo, con la excepción de *Donovan's Reef*. Este film tiene además otras peculiaridades.

1) James Stewart interpreta uno de los "héroes fordianos" menos queribles, 2) nunca Ford había filmado escenas tan crudas y violentas como en *Misión de dos valientes*. Por cierto que estos ingredientes no hacen más que convertir en imprescindible la visión de este film de uno de los más grandes maestros de la historia del cine.

Space 21/11, 16 hs.

Muerto al llegar (*D.O.A.*), 1950, dirigida por Rudolph Maté, con

Edmond O'Brien y Luther Adler.

La brillante carrera de Rudolph Maté como iluminador ha relegado a segundo plano a un interesante realizador. Este curioso thriller, filmado casi íntegramente en exteriores, nos muestra a Edmond O'Brien tratando de averiguar, en las pocas horas que le quedan de vida, quién lo ha envenenado y por qué, a través de un relato de sostenido ritmo y gran suspenso. Comparar con la insípida remake disponible en video.

Space 25/11, 5.30 hs.

Nace una estrella (*A Star is Born*), 1954, dirigida por George Cukor, con Judy Garland y James Mason.

Dentro de la irregular carrera de George Cukor, este poderoso drama con números musicales es uno de sus altos picos y la mejor de las tres versiones que se hicieron antes y después. Incisiva visión sobre el mundo del cine, con Judy y Mason extraordinarios, y cuarenta minutos iniciales para la antología más exigente. En video se consigue la versión completa con todas las canciones cantadas por Judy Garland.

VCC 24 29/11, 19, 21 y 23 hs.

Río Grande, 1950, dirigida por John Ford, con John Wayne y Maureen O'Hara.

Tercera parte de la Trilogía de la Caballería —la mejor para quien escribe— y una de las obras maestras menos reconocidas de Ford junto a *Wagonmaster*, descartando las "escenas fuertes" y los "momentos dramáticos". Con su increíble modernidad narrativa y su profundo lirismo, el film es uno de los más entrañables del autor. Un gran Ford a descubrir.

VCC 24 30/11, 19, 21 y 23 hs.

Héroes olvidados (*The Roaring Twenties*), 1939, dirigida por Raoul Walsh, con James Cagney y Humphrey Bogart.

Por si hacía falta, otra muestra del talento del gran Raoul Walsh. Ambientado en los años de la posguerra y la Depresión, el relato narra el ascenso y caída del personaje de Cagney, en uno de sus mejores papeles, con una riqueza de matices extraordinaria y una narración que asombra por su potencia demostrando, además, que los cimientos del cine negro habían sido colocados antes de la filmación de *El halcón maltés*.

TNT 16/11, 16 hs.; 17/11, 7 hs.

Saboteadores (*Saboteur*), 1942, de Alfred Hitchcock, con Robert Cummings y Priscilla Lane.

Film no demasiado transitado por la brillante carrera de Hitchcock, pero superior a varios más prestigiosos. Especie de borrador de *Intriga internacional*, el film está lleno de hallazgos visuales junto a una notable galería de personajes secundarios y una deslumbrante última secuencia filmada en la Estatua de la Libertad.

VCC 24 18/11, 19, 21 y 23 hs.

Muerde la bala (*Bite the Bullet*), 1975, dirigida por Richard Brooks, con Gene Hackman y James Coburn.

En sus mejores momentos, Richard Brooks es un director de gran vigor narrativo, y en los peores, una especie de precursor de Oliver Stone. En este atípico western elude su tendencia al trascendentalismo y, apoyándose en excelentes actuaciones y una vívida utilización del paisaje, logra una de sus más interesantes películas.

CV 5 22/11, 19 hs.

Pasiones sin freno (*The Cobweb*), 1955, dirigida por Vincente Minnelli, con Richard Widmark y Lauren Bacall.

Dentro de los personalísimos melodramas de Vincente Minnelli, probablemente *Pasiones sin freno* sea el más curioso. El film transcurre dentro de una clínica psiquiátrica y es una lúcida reflexión sobre los límites entre la normalidad y la locura. La brillante puesta en escena del director realza el claustrofóbico clima y el impresionante reparto ayuda. Otro Minnelli a descubrir.

TNT 14/11, 5 hs.

La condesa descalza (*The Barefoot Contessa*), 1954, dirigida por Joseph L. Mankiewicz, con Ava Gardner y Humphrey Bogart.

El barroquismo expresivo de Joseph Mankiewicz y su cinica visión de las relaciones humanas aparecen en este film. Corrosiva muestra sobre el mundo del cine que, más allá de algunos altibajos, particularmente en el último tercio, es una muy representativa muestra de la cosmovisión del director. Ava Gardner, absolutamente espléndida.

CV 5 24/11, 11, 13.20 y 15. 30 hs.

La sección
Disparen sobre
El Amante
vuelve en el
próximo número

Tabla de cine en televisión

	AR	GN	GJC	Q	JG	FF	HB
84 Charlie Mopic					7		
Alarido de la carne					6		
Always		1		1	7		1
Amadeus	3	7	2			3	
Amargo cargamento					6		6
Así nacen los héroes	7				4		7
Baby Doll	6			6	5	7	2
Bagdad Café	7	7	5	7	5	7	8
Bandido					7		
Boda real			6		6	7	
Bolas de fuego	8	8	8	8	8	8	9
Bonnie and Clyde	8	9	7	8	6	7	7
Bugsy	4	4	3	5	3		
Bullitt	5		6	6	6		7
Candilejas	8		4		4		4
Casco de oro				9	9		
Casta invencible					4		
Cookie	7	6	3	2		2	2
Cuando es preciso ser...	8	8	3	7	2	9	
Cyrano de Bergerac	7			5		8	
Darling				7	6		
De mendigo a millonario	4	8	7	9	6	9	
Depredador	8	9	8	7	7		6
Desde el jardín	6		3	3	5	6	4
Designios de mujer			9		7		10
El circo	6		8		8		
El diablo y la dama	7		1		5		8
El gran amor de Swan	2		1	4	2	5	5
El gran dictador	8	4	4	4	5	6	5
El halcón maltés	4	5	4	6	4	4	
El mejor		7	7	7		7	
El motín del Caine	6	8		7	5	7	
El ocaso de una vida	10	10	10	10	10	10	10
El violinista en el tejado	7		5		5		
Entrevista	9		9	10	7	8	8
Esta tierra es mía					6		
Furia					7		
Furia en Harlem	7		6	8	5	7	6
Gringo Viejo	5	7			6		6
Grito silencioso	8				7		
Héroes olvidados		10	10	10	10	10	
Irreconciliables dif.	3				4	6	
Justine					6		
La casa de Bernarda Alba	8				5		8
Casa de juegos		8		6	7	7	8
La clase obrera va...	4		1		2		
La condesa descalza	8			10	7	9	7
La dama que canta blues					4		
La gran ilusión			6	10	8	10	
La maldición de las brujas	8	6	7				
La piel	5		1	1	3		
La tarea	5		5	5	5	5	7
Las nieves del K.				5	6	7	
Laura	8	9	5	6	5		7
Lejos del mundanal ruido				3	5		
Los hermanos Karamazov			7	7	5		
Los malvados de Yuma		9	8	9	7		6
Marginados	10	8	9	8	9	7	8
Misión de dos valientes		9	9	9	9	10	9
Momento de decisión	3	6	4	2		6	
Muerde la bala	6		7	5	8		6
Muerto al llegar					8		
Nace una estrella	10		10	6	9		10
Negocios peligrosos		8	7	8			
Nevada Smith			8	8	7		9
Norma Rae	1	6	2	5	4	7	
Palabras al viento	9				10		10
Pasión			7		6		5
Pasiones sin freno			9	10	8		10
Pescador de ilusiones	5	4		1		1	
Prostituta	6	4	2				7
Razorback, el destructor	5	7	6	7	6		5
Río Grande	8	8	9	9	10	10	10
Saboteador		8	8	8	8	7	
Sin salida	7	7	6	6	6	6	7
Sospechoso	5	7					
Stanno Tutti Bene				1	4	3	
Tres mujeres	8	2	6	7	7	7	
Ultimo domicilio conocido			8		7		5
Un rey y cuatro reinas					6		
Veracruz	8	9	8	8	7	9	
Vértigo	10	10	10	10	10	10	10
Viva Zapata			5	5	4	6	5

Gran Hotel (*Grand Hotel*), 1932, dirigida por Edmund Goulding, con Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery y Lionel Barrymore. (Arte Video)

Gran Hotel, la megapelicula que la MGM produjo para su época de gloria, en 1932, tiene asociada a su nombre la palabra glamour. La idea de que el estudio más fastuoso de Hollywood, el que disponía de las mejores estrellas, los más altos presupuestos y al productor ejecutivo más rutilante del momento —Irving Thalberg—, pusiera toda la carne en el asador, adaptando una obra teatral de éxito en Broadway —basada en una novela de Vicky Baum— la convirtió en una leyenda aun antes de ser estrenada. Lo que sorprende hoy, a más de sesenta años de su realización, cuando el famoso glamour de Greta Garbo o Joan Crawford nos llega muy de segunda mano, es su negrura, la sensación de que cada personaje llega al Gran Hotel berlinés a vivir su decadencia, a salvarse milagrosamente o, más simplemente, a morir.

Greta Garbo es la bailarina Grusinskaya que se obsesiona por la respuesta del público temiendo que el éxito se acabe o el cuerpo envejezca y se aje o lo primero que llegue de los dos; John Barrymore es el Barón, un distinguido aristócrata que en realidad es un ladronzuelo desesperado, un personaje trágico en el que confluyen la felonía y la nobleza de espíritu; Wallace Beery es Preysing, un industrial que debe hacer un negocio o fracasar definitivamente y Lionel Barrymore es Kringelein, un empleado de Preysing cuya clase social no se equipara con el Gran Hotel pero —enfermo terminal— decide gastar sus últimos ahorros conociendo finalmente lo que la vida le negó siempre (para este papel fue pensado Buster Keaton lo cual hubiera sido una elección extraordinaria pero Mayer lo vetó basándose en sus problemas de alcoholismo). Queda entonces Joan Crawford con un personaje de cierta vitalidad —una secretaria simpática y dicharachera—, el resto es grandeza en el final, lejos del pináculo.

Gran Hotel alterna dos características: una, propia de una película con un elenco multiestelar, la de ofrecer fragmentos donde en cada

uno de ellos hay lucimientos actorales de los distintos intérpretes; la otra es el sentido cinematográfico de la puesta, alejada de su origen teatral, donde el entrecruzamiento de historias se visualiza a través de los teléfonos y se representa por las decenas de clavijas del conmutador. Hay un detalle divertido para caracterizar la personalidad de la bailarina Grusinskaya: mucho antes de que la Garbo aparezca en pantalla y cuando se van presentando los demás personajes, se escucha a los empleados del hotel gritando frenéticamente: “¡Preparen el auto de Madame Grusinskaya!”, para minutos más tarde vociferar la contraorden: “¡Madame Grusinskaya no usará el auto esta tarde!” y así varias veces. Casi tan fascinante como la película misma es la historia de su realización y de su realizador —Irving Thalberg—. Para un acercamiento a esta personalidad ver la última película de Elia Kazan, *El último magnate*, basada en un libro inconcluso de Scott Fitzgerald y con la actuación de un flaquéisimo De Niro. Para leer sobre esta época y la forma en que fue filmada *Gran Hotel* leer *The Genius of the System* del extraordinario historiador Thomas Schatz. Leyendo este libro encontramos la hoy notable paradoja que presenta la lucha —amistosa y profesional— entre Thalberg y el director de la película, Edmund Goulding, por los costos, siendo el productor el que desea gastar y gastar y el director el que hace cuentas y pone reparos. La historia de Hollywood se iría dando vuelta progresivamente y tendría su momento final cuando Cimino casi hace quebrar a United Artists por llevar un presupuesto de 12 a 36 millones de dólares y luego fracasar con el lanzamiento de *Las puertas del cielo*. En aquel entonces y a despecho de la crisis económica, lo que la industria de cine —y la MGM en especial— tenía para gastar era *dinero*.

Ahora, las malas noticias. La edición en video de esta fiesta hollywoodense —que debería ser una fiesta para todos los cinéfilos— está marcada imborrablemente por su doblaje —para colmo hecho en España—. Uno espera a la Garbo soltar su línea inmortal en su medio inglés —“I want to be alone”— y con lo que se encuentra es con la voz de Dolores Pérez o como sea que se llame la españolísima que la dobló. ¡La Garbo habla!, pero no en este video. ■

G. N.

Un niño espera (*A Child is Waiting*), 1962, dirigida por John Cassavetes, con Judy Garland, Burt Lancaster y Gena Rowlands. (Renacimiento)

Urgente revisión de este Cassavetes “industrial” producido por Stanley Kramer. U oportunidad para descubrirlo. Generalmente desvalorizada, tildada como obra ajena al universo del realizador de *Faces*, *Gloria* y *Torrentes de amor*, la visión de *Un niño espera* hoy día revela no pocos momentos dignos de lo más alto de su producción. Con un material ajeno que en manos del pontificador Kramer solamente hubiera sido un film insoportable (apuesto que la música melosa fue idea de él, como la de algún parlamento demasiado explicativo. Sería interesante haber asistido a las peleas de JC vs. SK durante la filmación), de seguro un film más o menos didáctico sobre la educación de chicos retrasados al estilo Corky o cualquier otro telefilm bienintencionado. Bien lejos de tales intenciones, John Cassavetes consigue

sortear todos los peligros, para llegar a un estado de Emoción Verdadera, sin manipuleos. La primera secuencia antes de los títulos, con el travelling sobre el coche estacionado frente al hospital, la enfermera que trata de convencer al niño para que salga —y obviamente internarlo— y la huida en primer plano del padre mientras su hijo se debate en lo brazos del Doc Lancaster, es arrasadora. Inmediatamente la pantalla se cubre literalmente de dibujos infantiles y ahí aparecen los títulos. Este procedimiento, que nos deja allá arriba al inicio nomás, volverá a repetirlo en *Gloria* (donde también hay una situación análoga). La simpatía de Cassavetes por los niños, discapacitados reales que aparecen en el film, sólo es comparable a la ternura con que Browning retrató a sus *Freaks*. Esto le permite hasta jugar con alguna secuencia de humor. Hay compasión para todas las criaturas, porque todas ellas, inclusive doctores, padres y demás adultos “normales”, son ellos mismos niños perdidos en un universo de perdidos y

rechazados. Así el personaje del Doc, aun con sus parlamentos cuasi de manual, descubre que también él espera y nosotros descubrimos que su abnegación no es más real que su incapacidad para la ternura (esto se lo remarca en más de una secuencia). La Garland, extraordinaria, se mueve en todo el film, perdida como su personaje, apenas si puede hablar, siempre a punto de quebrarse. O después de la ruptura como toda heroína cassavetiana. Gena Rowlands en su primer aparición en el universo de quien sería su esposo hace su gran creación de la Sra. Rowlands (¿o la señora Cassavetes?). Véanla prender ese cigarrillo cuando acude por primera vez a ver el hospital donde dejó a su hijo. Y todos los secundarios (Paul Steward, Steven Hill) están brillantes. Aunque falta aquí esa visión de la locura sin prescripción médica que caracteriza al resto de su obra, el universo es el mismo. Al límite de su vitalidad, de la carne y el alma viva. Esos rostros que parecen no poder contenerse en la pantalla, se desnudan. La función de

teatro con los internados (auténticos chicos del Pacific State Hospital) es un documental sobre el método de actuación cassavetiano. Todo ocurre allí frente a la cámara y se capitaliza. Preparen los pañuelos, pero véanla. Rectifico mi puntuación del número anterior. Tiene un 8. Y no me apuren que le pongo 9. Esperamos pronta edición de *Faces, Shadows*, o cualquier otro Cassavetes que ande merodeando por ahí. Nos limpia los ojos. ■

A. R.

Casco de Oro (Casque d'or), Francia, 1951, dirigida por Jacques Becker, con Simone Signoret y Serge Reggiani. (Kinema)

"*Casco de oro* me confirma que el cine tiene una vocación de arte popular", decía Truffaut en 1965. No está muy claro qué puede querer decir esto en 1993. *Casco de oro* es una tragedia alegre, una combinación infrecuente. Más si se considera que el cine francés logra hacer tristes las comedias. Ambientada a principios de siglo en los barrios bajos, narra una sucesión de acontecimientos desgraciados que culminan con una terrible ejecución, la mejor que yo haya visto. Pero cada escena tiene una fuerza vital, los personajes son tan interesantes y el relato es tan vertiginoso que esa sensación de que todo está escrito y es terriblemente importante que acompaña a las tragedias se desvanece en beneficio del interés y la libertad del relato. Todo es tan atípico que Simone Signoret está encantadora. Cuando lo popular es, en general, lo que carece de toda intensidad o lo que la confunde con pompa y artificio, la frase de Truffaut podría reformularse como: "el cine tiene una vocación popular pero no lo dejan". Si todas las películas fueran como *Casco de oro*, ir al cine sería mucho más atractivo. El mundo también, seguramente. ■

Q.

Una relación indecente (The Comfort of Strangers), 1991, dirigida por Paul Schrader, con Christopher Walken, Natasha Richardson y Rupert Everett. (Transmundo)

Parece que a Paul Schrader lo seguiremos por las ediciones en video. Un par de meses atrás fue *Traficantes* y ahora se vino *Una relación indecente*, comercial título en castellano sólo respetable por la ambigüedad de los personajes: una pareja (Richardson, Everett) que recorre Venecia de luna de miel, y otra (Walken, Helen Mirren) que vive en una mansión heredada. En *Una relación indecente* se entabla una pelea sin ganadores entre el lenguaje fílmico de Schrader y el guión de Harold Pinter. La ciudad como laberinto —estupenda escena de la joven pareja durmiendo en la calle— remite a *Venecia Rojo Shocking* pero sin la

desprolijidad formal, el hastío de la historia y la paleta de sepia, blanco y negro y color del sobrevalorado film de Roeg. Son los mejores momentos de la película donde la cámara de Schrader actúa como *desconocedora del lugar* sin ninguna postura turística y anunciando la gravedad del asunto. El guión de Pinter, perfecto en su concreción pero incapaz de aligerar por su *importancia*, discrepa con las elecciones visuales de Schrader. La siniestra presencia de Walken —cada vez mejor— resalta ante la incomodidad inglesa de las otras actuaciones, especialmente, la del carilindo Rupert Everett, nuevamente observado como objeto de deseo por el resto del reparto. Hay una marcada sutileza en la primera parte, donde la presencia de lo extranjero aún no resuelve los interrogantes de la joven pareja. El derrumbe no se demora, cuando ya conocidas las características de los personajes, los ansiosos recién llegados vuelven a la casona para descifrar el enigma. Un final que no se compadece con el resto y un guión que vislumbra una mirada ajena al mundo de Schrader. Habrá que esperar la siguiente. ■

G. J. C.

The Five Heartbeats, 1991, dirigida por Robert Townsend, con Michael Wright, Leon, Tico Wells y R. Townsend. (Gativideo)

También las películas dirigidas por negros pueden narrar a la manera clásica. Pueden contar la historia de un grupo de soul durante 30 años, pueden mostrar el paso del tiempo, el éxito, las disputas internas, la separación y el asado del final y en familia. Pueden sorprender al revertir el clisé del representante artístico traidor al grupo y hasta son capaces de ofrecer la maravillosa escena del basural donde los silencios canalizan las cuentas pendientes entre los ya famosos Five Heartbeats. Hasta se animan a retratar el avance de otra música, menos placentera y más FM, con el comercial Flash y los cantantes de peluca blanca, reemplazando a la originalidad del quinteto. Como si entre nosotros se filmara la vida de Pappo, y pasados los años y junto a la vieja, tuvieran que soportar en la televisión el último hit de Miguel Mateos. Pero, también la película de Townsend retorna a la moral sobre la droga y a la elección por la blanca del cantante original. Y también puede mostrarnos los conservadores giros en la trama, destinados a la reconciliación entre los hermanos de color en escenas extraídas del costado lacrimógeno de *El color púrpura*. Lo más importante es que Townsend sabe contar una historia y no se refugia en revisiones del género (*Furia en Harlem*) y capítulos de series estirados (*New Jack City*). Esperamos que ahora no filme con Eddie Murphy y Richard Pryor. ■

G. J. C.

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

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

30/01/99

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"

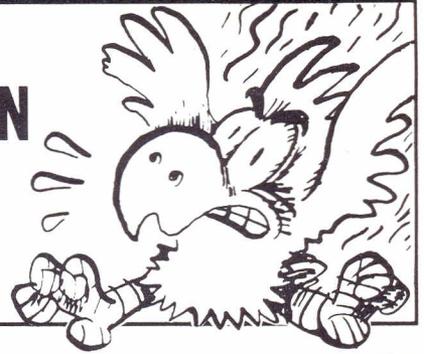
ASOCIADOS en medios de comunicación

Todos los meses lee las aventuras de

EL LORO SEBASTIAN

El loro de acero
tiene su propia
revista.

BUSCALA !



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

2 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	Bernades	García
Abril encantado	M. Newell	Penta Visión	7	7			5		
Con la vida en un hilo	D. Petrie Jr.	Transmundo				6			3
El camino de los sueños	J. Torre	Gatvídeo						6	
El cómico de la familia	B. Crystal	Transeuropa	9	9	9	8	9	10	7
Eternamente joven	S. Miner	AVH	4	6	4				
Gatica, el Mono	L. Favio	Transmundo	10	9	10	10	9	9	9
Héroe accidental	S. Frears	LK-Tel	9	9	9		4	4	3
Jugando en los campos	H. Babenco	Transmundo	6	6	4	3		3	
La asesina	J. Badham	AVH	3	1	3		1		
La Belle Époque	F. Truëba	AVH	9	10	10	7	10	7	5
La mira indiscreta	H. Franklin	AVH				6	8	6	5
La reina anónima	G. Suárez	AVH						1	
Las boludas	V. Dinenzon	AVH	1	1	1	1	1		
Madrid	B. M. Patiño	Memories				8	9	4	8
Mississippi Masala	M. Nair	AVH	6	7	6				
Propuesta indecente	A. Lyne	AVH	1	1	1				
Un día de furia	J. Schumacher	AVH	7	7			6	6	
Un muro de silencio	L. Stantic	Transeuropa	8	7	6	7	8	7	4

Estrenos no tan recientes

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Ricagno	Bernades	García
Caminante lunar	J. Kramer	Gatvídeo				5			
Las barras bravas	E. Carreras	Number 1 Video				1	1		
Los chantas	J. M. Suárez	Number 1 Video				6	7	6	
Tiro al aire	M. Sábato	FH 2	2			1	1		

Directo a video

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Ricagno	Bernades	García
Condenado sin justicia	D. Jones	Transeuropa				3			2
¿Qué hacemos con mi...?	M. Phillips	Omega			6	6			
The Five Heartbeats	R. Townsend	Gatvídeo	6			7			
Twin Peaks. Fuego...	D. Lynch	AVH	4			4		4	1
Una bala en la cabeza	J. Woo	Transeuropa	8	5		3	5	3	
Una relación indecente	P. Schrader	Transmundo			5	5	6	6	

Clásicos (o viejas)

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Ricagno	Bernades	García
Accatone	P. P. Pasolini	Blakman				9	10	10	8
Aventuras en Birmania	R. Walsh	Epoca	9			9		7	9
Casco de oro	J. Becker	Kinema	9			10			10
El hombre de los rayos X	R. Corman	Hammer	9	9	6	8		7	6
El río y la muerte	L. Buñuel	Epoca				7		7	7
Ensayo de un crimen	L. Buñuel	Kinema	9	10		10	10	10	9
La kermesse heroica	J. Feyder	Arte Video		8		8	6		7
Maldición de Frankenstein	T. Fisher	Hammer			5	7			7
La ronda	M. Ophüls	Epoca				9		10	9
Las noches de Cabiria	F. Fellini	Memories				9	10	10	9
Las relaciones peligrosas	R. Vadim	Blakman				5	9		
Llanto por un bandido	C. Saura	Kinema				4			5
Lola	J. Demy	Epoca				10	9	10	10
Los olvidados	L. Buñuel	Epoca	8		9	10	9	10	10
Macbeth	O. Welles	Orson Producciones				10	10	10	9
Megalexandros	Angelopoulos	Kinema	7						
Muriel	A. Resnais	Blakman				5	10		
Pather Panchali	S. Ray	Epoca						8	6
Un niño espera	J. Cassavetes	Renacimiento					8	8	6
Viridiana	L. Buñuel	Epoca	9	10	8	10	9	10	10
Winchester 73	A. Mann	Cobi	10	10		10		10	10

Video
del Angel

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

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

Ultima fila

Club de Cine. Sarmiento 1249, subsuelo.

Western

Sábado 13: *Los buenos y los malos (The Good Boys and the Bad Boys)*, 1969 de Burt Kennedy; *Los malvados de Firecreek (Firecreek)*, 1968 de Vincent McEvety.

Domingo 14: *Joe Kidd* (1972) de John Sturges; *Los cautivos (The Tall T)*, 1957 de Bud Boetticher.

A galope tendido

Lunes 15: *Las bisagras del infierno (Hell's Hinges)*, 1916 de T. Ince; *Cascos tronadores (Thundering Hoofs)*, 1924 de A. S. Rogell.

Aventuras y series

Martes 16: *La venganza de los Dalton (The Dalton Gang)*, 1949 de F. Beebe; *La selva perdida (The Lost Jungle)*, 1934 de A. Schaefer y D. Howard, 1º parte del serial (6 capítulos).

Jueves 18: *El vuelo fatal* (1937); *La selva perdida*, 2º parte del serial (6 capítulos).

Carlos Hugo Christensen

Viernes 19: *Los chicos crecen* (1942); *Porque mintió la cigüeña* (1949).

Sábado 20: *Si muero antes de despertar* (1952); *No abras nunca esa puerta* (1952).

Una jornada con el gordo y el flaco

Domingo 21: *La chimpancé, Cajita de música, Ella me dio calabazas y Esos lo mataron* (cortos con Stan Laurel y Oliver Hardy).

Jean Cocteau: guionista y director

Lunes 22: *Las damas del bosque de Boulogne* (1944) de Robert Bresson; *Ruy Blass* (1947) de P. Billon.

Martes 23: *El testamento de Orfeo* (1959) de J.

Cocteau; *Orfeo* (1950) de J. Cocteau.

Aspectos del cine alemán de los 70

Jueves 25: *Aguirre la ira de Dios (Aguirre, der zorn Gottes)*, 1972 de Werner Herzog; *Los últimos días (Für fletzte Tage)*, 1979 de Percy Adlon.

Viernes 26: *El cuchillo en la cabeza (Messer im Kopf)*, 1978 de Reinhard Hauff; *Llamarada (Strohfeuer)*, 1972 de Volker Schlöndorff.

Sábado 27 y domingo 28: *El movimiento falso (Die Falsche Bewegung)*, 1974 de Wim Wenders; *Chambre 666* (1982) de W. Wenders.

Lunes 29: *El segundo despertar de Christa Klages* (1977) de Margarethe Von Trotta; *Christiane F* (1981) de Uli Edel.

Luchino Visconti

Martes 30: *La terra trema* (1948); *Bellísima* (1951).

Hebraica. Cinemateca Argentina. Sarmiento 2255.

Sábado 13, domingo 14: *El tambor* de Volker Schlöndorff.

Lunes 15, martes 16: *La parte del león* de Adolfo Aristarain.

Miércoles 17, jueves 18: *El amor en fuga* de François Truffaut.

Viernes 19, sábado 20, domingo 21: *París-Texas* de Wim Wenders.

Lunes 22: *no hay función.*

Martes 23: *La vieja dama indigna* de René Allio.

Miércoles 24, jueves 25: *Senso / Livia, un amor desesperado* de Luchino Visconti.

Viernes 26: *Violación en primera página* de Marco Bellocchio.

Sábado 27, domingo 28: *La mujer pública* de Andrzej Zulawski.

Lunes 29, martes 30: *Grupo de familia* de Luchino Visconti.

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet:

Correspondencias

Sábado 13, domingo 14: *Hiroshima, Mon Amour* (1958) de A. Resnais.

Lunes 15: *La guerra ha terminado* (1965) de A. Resnais.

Martes 16: *Trans-Europa Express* (1966) de A. Robbe-Grillet.

Miércoles 17: *Providence* (1976) de A. Resnais.

Jueves 18: *Mi tío de América* (1980) de A. Resnais.

Viernes 19, sábado 20, domingo 21: *Muriel (El tiempo de un retorno)* de A. Resnais.

Lunes 22: *El Edén y después* (1971) de A. Robbe-Grillet.

Martes 23: *Noche y niebla* (1955), *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) y *Toda la memoria del mundo* (1956) (cortos) de A. Resnais.

Panorama del nuevo cine suizo

Miércoles 24: *Fuera de estación* (1992) de Daniel Schmid; *Los pioneros, 1895-1930* de Jean-François Amiguet.

Jueves 25: *Step Across the Border* (1990) de Nicolas Humbert y Werner Penzel; *Las emociones helvéticas, 1930-1942* de Jacqueline Veuve.

Viernes 26: *Leo Sonnyboy* (1989) de Rolf Lysay; *Los amateurs, 1912-1931* de Daniel Schmid.

Sábado 27: *La mujer de Rose Hill* (1989) de Alain Tanner; *Alquimia, 1920-1990* de Ernest Anserge.

Domingo 28: *Viaje a la esperanza* (1990) de Xavier Koller.

Lunes 29: *Hombres en el ring* (1990) de Erich Langjahr; *Nosotros y los otros, 1932-1949* de Renato Berta, Augusta Forni y Federico Jolli.

Martes 30: *Historia del cine suizo: Pequeñas*

ilusiones, 1939-1942 de Markus Imhoof; *Zurich-Emmental, 1954-1962* de Bernhard Giger y Peter Guyer; *El hombre rebelado, 1966-1973* de Michel Soutter; *Allá y aquí, 1921-1983* de Alain Klarer.

Miércoles 1/12: *Arthur Rimbaud, una biografía* (1991) de Richard Dindo.

Jueves 2: *Sarchaban* (1992) de Beatrice M. Leuthold y Hans Sturm; *La ficción oculta, 1967-1990* de Fredi M. Murer.

Viernes 3: *Big Bang* (1993) de Matthias von Gunten; *Los desbordantes, 1962-1988* de Jurg Hassler.

Sábado 4: *Si el sol no volviera a salir* (1987) de Claude Goretta.

Domingo 5: *El hombre que perdió su sombra* (1991) de Alain Tanner; *El amor a la muerte, 1929-1941* de Thomas Koerfer.

Irca (Corrientes 1904, 2º P.) Sábados 21.30 hs. Auspiciado por L'Ecran videoteca.

Sábado 13: *La letra escarlata* (1973) de Wim Wenders.

Sábado 20: *Effie Briest* (1973) de Rainer W. Fassbinder.

Sábado 27: *El jugador juega nuevamente* (1969), *Tres LP americanos* (1969) y *Film policial* (1970), cortos de Wim Wenders.

Sábado 4/12: *La mujer zurda* de Peter Handke.

Sábado 11/12: *El matrimonio de María Braun* de Rainer W. Fassbinder.

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 multivento S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

INTERVISION
P R O D U C C I O N E S

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.

**PORQUE LO
IMPORTANTE
ES LA IMAGEN**

Lighting up



Pedro Regas,
Cary Grant,
Allyn Joslyn,
John Carroll,
Richard Barthelmess
and Pat Flaherty
in Howard Hawks'
*Only Angels
Have Wings* (1939)

Cary Grant
and Eva Marie Saint
in Alfred Hitchcock's
North by Northwest
(1959)



WARNING: SMOKING CAN DAMAGE YOUR HEALTH

Desde 1876

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés



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

Así como 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

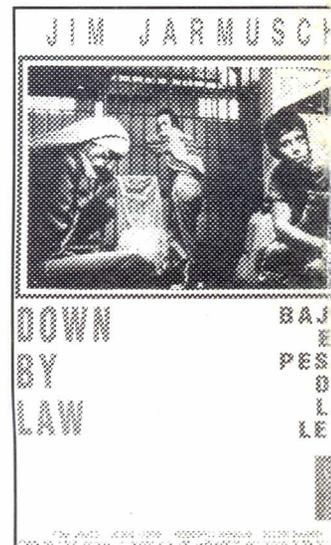
A la hora de los premios una omisión que ofende al show business americano: "Down by law" no recibió premios
VARIETY

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

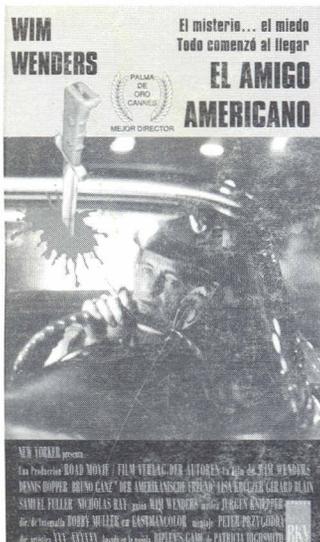
Un americano iconoclasta. Jarmusch colocó su sello con "Down by law" en el festival de Cannes
NEW YORK TIMES

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

JIM JARMUSCH
BAJO EL PESO DE LA LEY
OFERTA ESPECIAL PACK CON 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