Año 3 Nº 22 Diciembre de 1993 - $ 3.50
Uruguay: $ 20.-

EL AMANTE
CINE

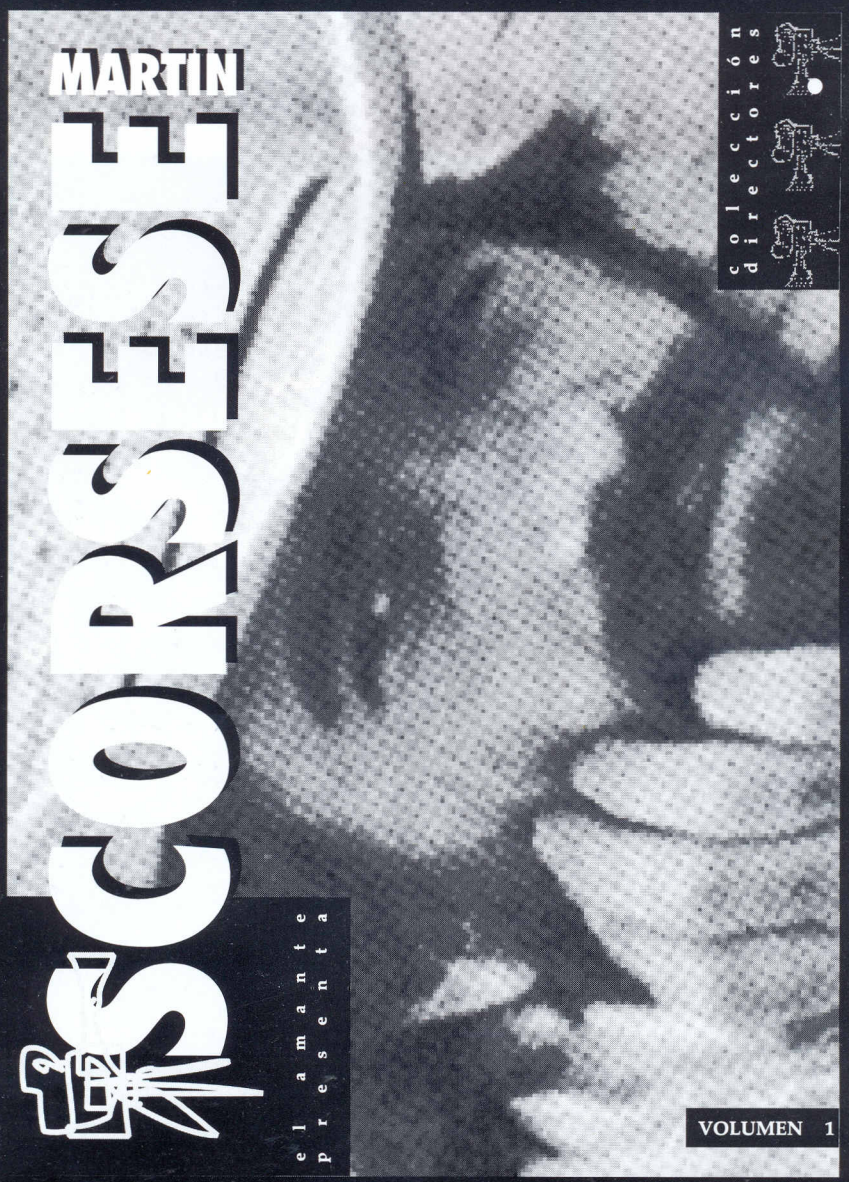
CUMPLIMO
2 AÑO

Ozu
Qué bell
es vivi
Aronovich

Woody Allen
y el asesinato
Sintonía de amor
Sam Raimi
Un paso en falso / Carl Franklin

Libros, Discos
TV y Video

el amante presenta



colección directores

APARECE A FIN DE AÑO

Próximos libros: Wenders - Coppola - Truffaut

Dos años de *El Amante*

El Amante es una de las pocas revistas del mundo que aparecen todos los meses y son independientes de cualquier aparato de promoción y distribución. Cuando, en diciembre de 1991, nuestro primer número salió a la calle no sabíamos ni siquiera ese dato. Tampoco que el mundillo del cine en la Argentina consideraba que hacer una revista de esas características era inviable. La ignorancia a veces da sus frutos, como diría un detractor.

Muchas cosas pasaron en estos dos años. Murió Fellini, Clint Eastwood ganó un Oscar, se estrenó *Gatica*. También se siguieron cerrando cines, el video perdió terreno frente al cable, el público llenó las salas para ver *Propuesta indecente* o *Tango feroz*. El cine argentino siguió languideciendo en su orfandad económica y estética. En *El Amante* escribieron más de 100 colaboradores. Hubo notas eruditas y polémicas, bromas y secciones ligeras. Algunas cosas nos salieron mejor que otras. No sabemos bien cuáles. Una de las características de la revista sigue siendo que despierta todo tipo de controversias y que cada uno de los lectores y colaboradores parece preferir otro de los mundos posibles para ubicarse frente al cine. Muchos se han ido y otros siguen llegando. Los directores actuales —los únicos que estamos desde el principio— nos sentimos agradecidos ante quienes se acercaron a nosotros y también orgullosos. Sobre todo porque trabajamos como burros para crear algo desde la nada y nos parece que valió la pena. Después de dos años seguimos tratando de no ser dogmáticos, banales, ni pesados y de hacer algo por el cine. *El Amante* es, ante todo, un emprendimiento cultural ligado a una utopía: la apuesta por un rigor construido desde la modestia y la libertad que no apunta a satisfacer al mercado ni a cumplir con ritos académicos. Estamos menos eclécticos que antes como editores y, simultáneamente, más escépticos respecto de nuestras preferencias críticas originales. Si algo aprendimos es a confiar en quienes nos quieren y nos ayudan y a distinguir entre las críticas constructivas y los ataques envidiosos.

Hay muchos proyectos para el futuro. Entre ellos, una colección de libros y una nueva revista. Tenemos también el propósito de mejorar, renovarnos, ser más profundos y más simpáticos. Nos gustaría también no envejecer, sentirnos queridos e iluminados, ser felices y disfrutar de la vida. Tal vez por eso nos gusta el cine.

Agradecer a los lectores es, además de una obviedad, una obligación. Durante todos estos meses leer cartas, recibir felicitaciones, enterarnos de que allí afuera hay quienes valoran y aprecian nuestro esfuerzo nos ruborizó, nos conmovió y nos cargó de responsabilidad.
Felices fiestas.

Los directores

EL AMANTE
CINE

Año III - Nº 22

Diciembre 1993

Editorial / 1

Estrenos:
Un misterioso asesinato en Manhattan / 3
Sintonía de amor / **6**
Un paso en falso + Carl Franklin / **8**
El ejército de las tinieblas / **10**
El demoledor / **12**
Una noche de sorpresas / **12**
Tan culpable como el pecado / **12**

Entrevista a Ricardo Aronovich / **14**

Yasujiro Ozu por Quin Tín / **16**

Festival de San Pablo por Roberto Cattani / **25**

Música de películas por Guillermo Pintos / **26**

Libros / **28**

Christian Metz por Eduardo Russo / **31**

***Qué bello es vivir* por Flavia y Noriega** / **32**

Milagro en la calle 34, con John Payne, Maureen O'Hara y Natalie Wood.

Festival de Escuelas de Cine en la FUC por Alejandro Ricagno / **42**

Cine en TV por Jorge García el aceitoso / **44**

Crónicas de Valdez por el virtual Jorge La Ferla / **46**

El folletín de *El Amante* por Roberto Pagés / **48**

Cine argentino de la década del 30 por Gustavo J. Castagna / **50**

Sobre la crítica por Eduardo A. Russo / **53**

Correo por los estimados lectores / **57**

Visto y leído / **58**

Estrenos en video / **60**

Tabla video / **63**

Agenda / **64**

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

Consejo de redacción
Los arriba citados +
Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número
Roberto Pagés
Eduardo A. Russo
Alejandro Ricagno
David Oubiña
Jorge La Ferla
Horacio Bernades
Jorge García
Guillermo Ravaschino
Guillermo Pintos
Gustavo Zappa
Marcelo Mosenson
Roberto Cattani
Matías Ball
Adrián C. Muoyo
Gabriela Ventureira
Tino y Norma

Publicidad: Roberto Juan Ferro

Suegra de Noriega
Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en el Tibet: Profesor Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York
Walter Rippel

Cadete con voto cinéfilo
Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela Ventureira (la sobrina de la tía Estela)

Diagramación y composición: El bluesero Carlos Almar (excelente debut)

Asesor diseño (padre de Malena)
Quique Maya

Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica (los mejores, los más cumplidores): *Proyección.* Rivadavia 2134 5° G

Impresión linotronic (los más traviesos): 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

¡Feliz Navidad y próspero Año Nuevo para todos!

El Amante es una publicación de *Ediciones Tatanka S. A.* Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. FAX (541) 322-7518. República Argentina.

Un misterioso asesinato en Manhattan I

Todos somos Woody Allen

por Flavia de la Fuente

Desde que tengo uso de razón —si es que alguna vez la tuve— estuve enamorada de Woody Allen. Quizá por eso, como una amante fiel, nunca dejo de ver la película anual del Sr. Allen. No es que todas me gusten. Es más, son pocas, poquísimas las que me parecen realmente buenas. Pero eso sí: casi siempre tienen algo que me atrae (y ya se imaginan qué es). Si no trabaja Woody, ya voy más desanimada. ¡Cómo me divierte el muy desgraciado! ¿Cómo puede tener esa cara? ¿Cómo puede tener ese cuerpito ridículo? ¿Cómo puede ser tan neurótico? ¿Cómo puede hablar tan rápido y hacer tantos chistes brillantes? ¿Cómo puede ser tan torpe?

Tal vez me cause tanta gracia porque yo también soy muy neurótica y muy fóbica. Pero, basta de intimidades y justificaciones: Woody Allen —afirmo sin dudar más— es el personaje más cómico e inteligente del cine actual. Woody legitimó todo tipo de neurosis y nos permitió reírnos de nosotros mismos; en especial, de nuestros miedos más íntimos. El pánico a la muerte, la hipocondría extrema, la insociabilidad, el miedo al sexo opuesto y al sexo en general, el sometimiento a la madre y muchas conductas que antes nos avergonzaban (y que nos seguirán avergonzando) Woody las ridiculiza en la pantalla y nos sirve de esta manera de espejo, nos permite respirar aliviados. No estamos solos, no somos los únicos seres ridículos del universo, hay muchos locos como nosotros.

Año tras año, su personaje incorpora los miedos y modas del momento que siempre se corresponden, además, con su edad cronológica. Woody envejece y nosotros también envejecemos con él. Allen, a los 57 años, ya no tiembla por tener una cita con una jovencita, pero sí se burla de su cultivada atrofia muscular.

Nos guste o no, el mundo de hoy no sería el mismo si no hubiera existido Woody Allen. Woody es el último personaje fuerte que nos dio el cine. Woody, el director y el actor juntos, es uno de los grandes íconos de las dos últimas décadas. Y todavía sigue vigente gracias al Prozac.

Una vieja historia. Cuenta Allen que *Manhattan Murder Mystery* es un viejo proyecto que compartía con Marshall Brickman desde los tiempos de *Annie Hall*. Querían hacer un policial, algo divertido y de tono menor. Finalmente se largaron a realizarlo: lo hicieron con la finalidad de divertirse y se divirtieron. Y, además, les salió una película simpatiquísima en la que se nota que la pasaron bien. Allen usa el mismo recurso de la cámara movediza que en *Maridos y esposas* pero en forma mucho más medida y cuidada (aunque realmente preferiría que terminara de una vez por todas con este estilo parkinsoniano e hiperquinético).

Manhattan Murder Mystery es el tipo de película de Woody Allen que más me gusta. Es un film de género, es un film menor pero que lleva la marca de Woody Allen en su perfil más ligero, humano y divertido.

Manhattan. Suena "I Happen to Like New York" de Cole Porter mientras Allen muestra vistas aéreas del iluminadísimo y seductor Manhattan nocturno. Otra vez su amor por su ciudad y sus costumbres. Lejos de la fotografía estilizada y en blanco y negro de *Manhattan*, *Manhattan Murder Mystery* nos hace visitar sobre todo el Nueva York más refinado. Pero también, Allen y sus amigos van a ver un partido de hockey, al Lincoln Center a presenciar una plomífera ópera de Wagner, a Broadway al teatro, a los restaurantes más exclusivos de Nueva York, aquellos que ni siquiera tienen un cartel en la puerta que advierta al vulgo que está ante un comedero público (sólo para *connaisseurs*, muy muy exclusivo) y también nos pasea (durante la investigación) por algunos barrios bajos.

Chistes. *Allen (a D. Keaton)*: ¿Qué quedaría de Ted (Alan Alda) si le sacás el bronceado artificial y esa enorme dentadura blanca? *Keaton*: Nada más ni nada menos que vos.
Allen (a D. Keaton en el partido de Hockey): Hoy habías prometido no aburrirte.
Allen (a D. Keaton): ¿Podrías dejar algo de histeria para la menopausia?
Allen: Cada vez que escucho una ópera de Wagner me dan ganas de invadir Polonia.
Miles de chistes en 108 minutos de película. Y, además, contados por la cara de Woody Allen. Irresistible. Los *one liners* siguen siendo la especialidad de la casa.

Los actores. En *Manhattan Murder Mystery* no hay cameos. ¿Faltaron los invitados a la fiesta anual de Woody Allen? Esta vez los actores son pocos pero buenos. Tanto Anjelica Huston como Alan Alda están muy bien. Diane Keaton (que está bárbara) merece un párrafo aparte. Aquí va. Punto aparte.
Diane Keaton realmente me sorprendió. No la imaginaba tan graciosa, tan insensatamente cómica. En *Manhattan Murder Mystery*, madura y sin operaciones, está desopilante y se revela como una gran comediante. ¿Por qué no le conocimos esa faceta antes? ¿Por qué no la explotó más? Otro misterio en Manhattan. ¿Será Allen el culpable? Diane Keaton, a partir de lo que vi en esta película, debería haber sido la protagonista indiscutible de todas las comedias de enredos de los últimos veinte años.

Y qué más... Esta película es atípica respecto de la visión del matrimonio, de la amistad, de la vejez. Woody Allen mira con más afecto a los de su edad y los retrata y se retrata con ternura. Allen quiere envejecer junto a Diane Keaton. Keaton quiere envejecer junto a Woody Allen. Keaton y Allen están envejeciendo y esto está mostrado con mucho cariño. También envejece Alda y hay chistes simpáticos al respecto. Son un grupo de amigos que ya no son jóvenes, que son conscientes de ello, pero que saben cómo quieren seguir viviendo con los años que tienen encima.
Esta visión es muy distinta de la de las películas anteriores, en las que las infidelidades de todo tipo estaban a la orden del día, no se podía confiar ni en la hermana y todo el mundo era una porquería. Parece como si Allen estuviera viviendo una etapa más optimista, más relajada, en la que puede permitirse contar una historia sin regodearse con las sordideces habituales de las relaciones tortuosas, sean sexuales o familiares o relaciones sexuales tortuosas con familiares.
Esto es lo que tiene de bueno *Manhattan Murder Mystery*. Es una historia fresca, divertida y chiquita en la que no es necesario el habitual morbo woodiallenesco para darle interés a la película. La intriga policial, los chistes, la comicidad de los personajes, la descripción de Nueva York y la buena música bastan para hacer de este nuevo Woody Allen un film nada pretensioso y encantador. ■

Manhattan Murder Mystery *(Un misterioso asesinato en Manhattan)*. EE.UU., 1993. **Dirección:** Woody Allen. **Producción:** Robert Greenhut. **Guión:** W. Allen y Marshall Brickman. **Fotografía:** Carlo Di Palma. **Música:** Cole Porter y otros. **Montaje:** Susan Morse. **Intérpretes:** Woody Allen, Diane Keaton, Anjelica Huston, Alan Alda, Jerry Adler, Joe Behar, Ron Rifkin. ■

Un misterioso asesinato en Manhattan II

Días de radio

por Horacio Bernades

"Encerrados en un ascensor con un cadáver: esto para un neurótico es como sacarse la grande", replica Woody en uno de los más festejados del centenar de chistes que tapizan la banda sonora de *Un misterioso asesinato en Manhattan*. Desde *Sueños de seductor*, cuando el producto-Woody adquiriera su configuración definitiva, la neurosis autorreferida ha sido su identificación, su lema. En términos de marketing, es conveniente que un producto sea rápidamente identificable, si es posible por un lema que lo represente. Coca-Cola refresca mejor, Chesterfield es el americano más famoso y Woody es neurótico y lo proclama a los cuatro vientos, sin complejos: por eso es simpático. El producto-Woody tiene asegurado un vasto mercado cautivo: *todos* somos neuróticos, *a todos* nos gusta mirarnos en el espejo. Machacar sobre la neurosis como forma de identificación colectiva: ¿a quién no le agrada que le soben la espaldita? ¿Autoindulgencia? ¿Narcisismo? En todo caso, el hombre tiene mejores disculpas que nunca: después de atravesar el infierno-Farrow, ¿cómo negarle el derecho a un recreo?

Un misterioso asesinato en Manhattan (que de aquí en más llamaremos simplemente *UMAM*; si cada vez que la nombramos tenemos que citar el título completo no nos va a quedar lugar para la nota) no pretende ser otra cosa que eso: un recreo. Una peliculita menor, casi insustancial, graciosa y ligerísima, por peso y por velocidad. En buena hora, que cuando Allen se pone "trascendentalista" hace cosas como *Interiores*, *Recuerdos*, *La otra mujer*, *Sombras y niebla*... Ya lo aconsejaba Hitchcock: cuando la mano viene difícil, o después de una película muy "jugada", *run for cover*. Correr en busca de refugio. Algo no muy distinto del "desensillar hasta que aclare" que postulara otro viejo zorro. Después de *La ventana indiscreta*, *Para atrapar al ladrón*. Después de *Maridos y esposas*, después de Mia, *UMAM*.

Algunas de las películas menores de Allen están entre las más divertidas. *Broadway Danny Rose*, *Zelig*, por ejemplo. "*UMAM* es divertidísima, me reí como loco." ¿De qué te reíste? "De los chistes, son buenísimos." Yo también me reí. *De los chistes*: ahí está el problema.

La historia es apenas un "MacGuffin", una excusa argumental. Salvo alguna rara excepción (el episodio de los mensajes grabados del final podría ser una) en *UMAM* uno no se ríe de las situaciones, tampoco de —o con— los personajes. A no ser del propio Woody, claro, que para eso el hombre se reserva siempre el centro de la escena cómica (la citada escena del teléfono, cuando se hace un nudo con la cinta del cassette), o la comenta mediante *one-liners*, chistes rotundos de una sola frase (la escena del ascensor), o la remata con *punch-lines*, mazazos cómicos para cerrar una secuencia, como los tres sucesivos en la secuencia del hotel, con las dos mucamas y el conserje. *One-liners*, *punch-lines*: léxico específico de los cómicos de escenario, de los monologuistas de music-hall, como el propio Woody en sus inicios. ¿Sólo en sus inicios? En *UMAM* Woody vuelve a hacer descansar —como hace veinte años atrás en *Bananas*— todo el efecto cómico en el *chiste*. Como si una película cómica y un *one-man-show* fueran la misma cosa. De ser así, Milton Berle, Johnny Carson, Tato Bores y la docena de grandes cómicos de la escena que se nombran en *El cómico de la familia* representarían una importante tradición cinematográfica. Estaba por nombrar también a Bob Hope, y me detuve. ¿No es acaso Bob Hope un gran cómico cinematográfico? Intenté recordar alguna de sus películas, y sólo pude recordar alguno de sus (grandes) chistes verbales. Conclusión: Bob Hope *no* es un gran cómico cinematográfico. Al comienzo de *UMAM*, Woody no ve la hora de llegar a casa, para ver en la tele una de... Bob Hope. Lejos estamos aquí de los hermanos Marx y su *Sopa de ganso*, en la que Woody se remojaba para sacudirse el bajón místico-depresivo en *Hannah y sus hermanas*, no casualmente uno de sus títulos más logrados (a mi gusto, *el* más logrado).

Demasiados chistes quiere decir, en el fondo, demasiadas palabras: *UMAM* es una de esas películas en las que uno se la pasa leyendo subtítulos, que más de una vez repiten lo que las imágenes ya están mostrando. Woody y Diane Keaton salen del hotel donde encontraron un cadáver en el ascensor, y ven a alguien metiendo un cadáver en el baúl de un auto. Comentan: "¿Viste eso? Un tipo metiendo un cadáver en el baúl". Como si el espectador fuera una cosa con oídos, pero sin ojos. Ah, no, entonces mejor pásemela por radio, así no tengo que andar mirando al cuete. La escena más significativa de la película es aquella en que Woody y sus amigos de la patota cultural de Manhattan graban en video a una actriz para luego editar *la banda de sonido*, desechando las imágenes. ¿Será eso *Un misterioso asesinato en Manhattan*? ¿Un *bluff*? ¿Una banda de sonido con imágenes de relleno? ■

ESTUDIA CINE Y VIDEO

Abierta la Inscripción 1994

CUPOS LIMITADOS

CARRERA DIRECCION DE CINE

- Duración 3 años -

CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Zapata 366 (Alt. Cabildo 300)

553-3473 / 477-9552

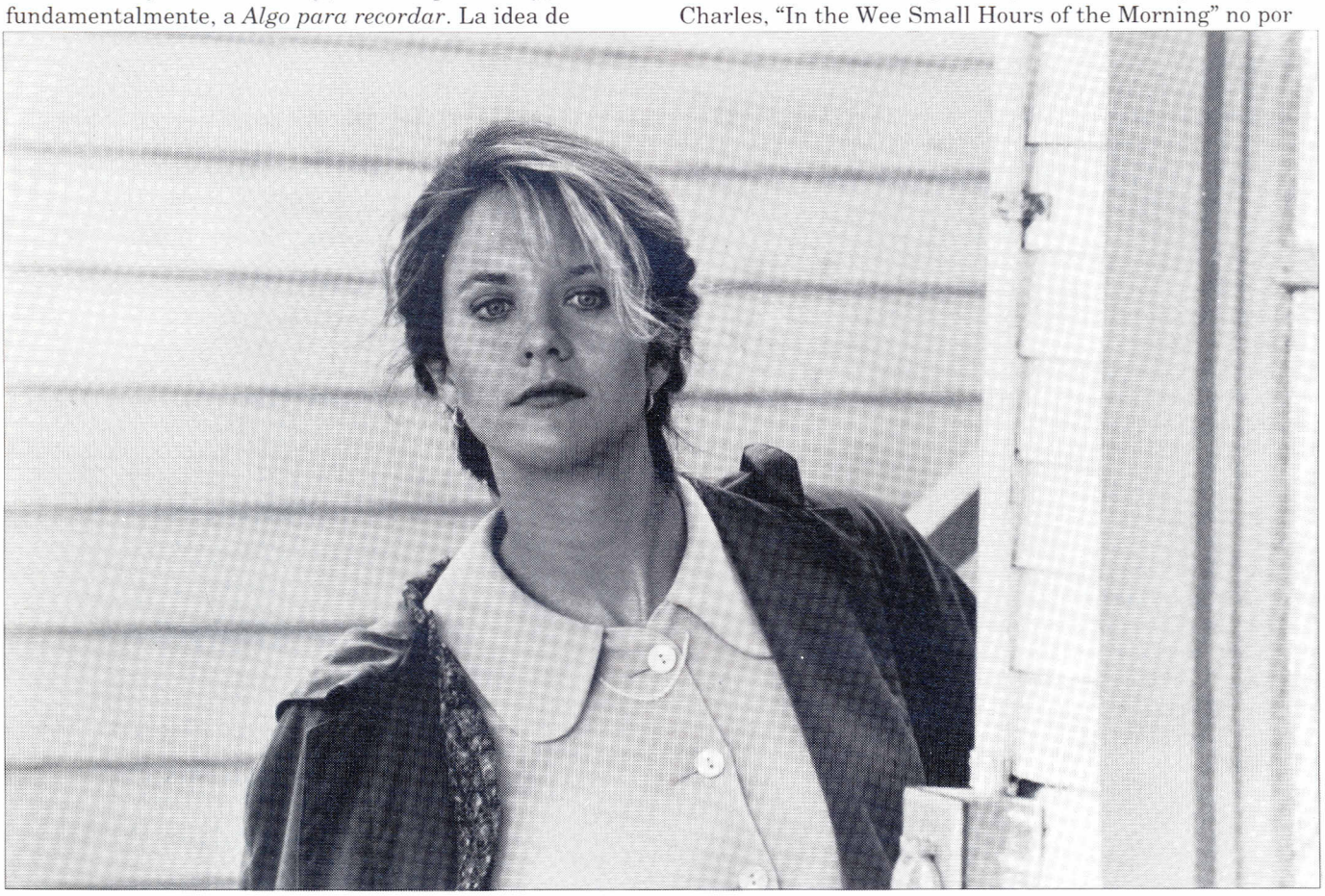
Sintonía de amor

Cuando Sam conoció a Annie

por Gustavo Noriega

Sintonía de amor es —sin que lo parezca— una película fuera de lo común, inusual. Hace cosas muy difíciles y las hace sin que uno lo note. Parece nada más que una comedia romántica pero en realidad es *nada menos* que una comedia romántica, que lleva esa calificación con orgullo. Tiene lo mejor de las comedias americanas —los diálogos, los personajes secundarios— y un romanticismo fenomenal. Un amor a prueba de toda dificultad y más allá de toda distancia —como el de Cary Grant y Deborah Kerr en *Algo para recordar*— pero con un impedimento mayor: los protagonistas —si usted es de los que quieren ver la película sin saber nada del argumento pase al siguiente párrafo—, los protagonistas, decía, no se encuentran hasta la última escena. Semejante *tour de force* está construido de una forma tan magistral que uno casi no lo aprecia; tan plácidamente suceden las cosas. No hay puntos muertos ni escenas sin interés: una uniforme fluidez recorre la película.

Sintonía de amor es una película cinéfila. Hay en ella menciones a *Atracción fatal*, *Gunga Din*, *Pesadilla*, *Cuando Harry conoció a Sally*, *Doce del patíbulo* y, fundamentalmente, a *Algo para recordar*. La idea de *Sintonía de amor* no es la de estar un paso más allá del cine —como las películas que tienen guiños o que son paródicas—, saliéndose del relato para compartir con el espectador la idea cínica de que *estamos viendo una película*. La idea es justamente la opuesta: rescatar lo clásico, dándole ropaje moderno. "La película no es sobre el amor, sino sobre el amor en las películas", dice la directora Nora Ephron, y la frase también es repetida por uno de los personajes. En *Sintonía de amor* hay un romance *de película* y, como tal, sólo creíble mientras ésta dura —si es creíble— e inverosímil si uno cuenta la historia poniendo una vecina como protagonista. *Sintonía de amor* exalta el amor de *Algo para recordar*, pero como el de Cary Grant y Deborah Kerr hoy sólo les resulta creíble a las mujeres (según la película), construye un nuevo romance, con la misma fuerza mágica de aquél, pero con personajes modernos y situaciones reconocibles. La música —una extraordinaria selección de temas clásicos— refuerza la idea. Escuchamos "As Time Goes By", pero no por la versión famosa de Dooley Wilson sino por Jimmy Durante, "Over the Rainbow" no por Judy Garland sino por Ray Charles, "In the Wee Small Hours of the Morning" no por



Sinatra sino por Carly Simon. Escuchamos lo clásico, pero como nunca lo habíamos escuchado antes.

Sintonía de amor es una película buena. Pero no en el sentido de "una buena película" —es mucho más que "buena"— sino que es una película *éticamente* buena, que trata con consideración y respeto a todos sus habitantes, los personajes. No hay secundario, por más secundario que éste sea, que no tenga una línea brillante y, lo que es más, a quien no se le haya dado una personalidad propia. El ejemplo de la baby-sitter autista —que pronuncia una sola palabra en toda la película— es patente pero vale para apariciones mucho más breves; tan breves como un plano, a veces. Los guardias del Empire State Building, el taxista que lleva a Jonah al edificio, la empleada de una cafetería en la que Meg Ryan se detiene sólo un momento, todos son pintados con un brochazo breve y genial. Hay que tener talento para lograrlo (hay películas enteras con personajes sin personalidad o con personalidad explicada, como en las argentinas) y eso es lo que hace que *Sintonía de amor* sea una gran película, pero el solo hecho de tener esa pretensión democrática es lo que la ennoblece. La consagración de esta bondad está en el tratamiento de Walter, el novio de Meg Ryan, formal y previsible hasta el aburrimiento; un personaje que parece destinado a hacer el ridículo y a quien la película se toma el trabajo de dotar de dignidad.

Sintonía de amor cuenta, además, con un elenco que sostiene y retribuye esa generosidad; desde los dos protagonistas principales hasta el último actor de reparto. En primer lugar Meg Ryan, que repite el personaje de *Cuando Harry conoció a Sally* —una especie de Diane Keaton menos neurótica, casi tan sofisticada y mucho más linda y simpática—, pero que aquí tiene el enorme mérito de sostener gran parte de la complicada estructura de la película. Vale la pena ver sus primeros planos escuchando la radio y acompañando en silencio, con la inmensa expresividad de su rostro, las distintas emociones del relato. Es sabido que las comedias no reciben premios ni ganan festivales. Para llevarse un galardón conviene interpretar un minusválido, un enfermo o un psicópata peligroso. Nunca a una persona común, en realidad el papel más difícil de interpretar. Lo sabe bien Tom Hanks —que vuelve aquí a sus mejores actuaciones—, que si perdió el Oscar haciendo *Quisiera ser grande* probablemente no quiera escuchar hablar de premios. Probablemente le suceda lo mismo a Meg Ryan. Allá ellos. Un párrafo para cada uno de los restantes: Bill Pullman como el cuadrado y noble Walter, Ross Malinger como el pequeño hijo de Hanks, Rosie O'Donnell como la amiga gorda de Meg Ryan, Rita Wilson —esposa de Tom Hanks en la vida real— que tiene una escena espectacular contando *Algo para recordar* y Rob Reiner en una participación desopilante donde —brevemente— despliega sus dotes de comediante imitando la voz de Cary Grant. *Sintonía de amor* comparte con su parienta, *Cuando Harry conoció a Sally*, algunas personas (Ephron —guionista antes y directora ahora—, Reiner —director antes, actor ahora—, Meg Ryan), escenas (el conteo final de Año Nuevo), el espíritu, cierta confortable previsibilidad y una notable habilidad para pintar una época. Las dos —más mágica *Sintonía...*, más "realista" *Cuando Harry...*— dejan una extraña sensación de amistad; el deseo de seguir compartiendo más tiempo con esos personajes. Ambas son algo para recordar. ■

Sintonía de amor (*Sleepless in Seattle*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Nora Ephron. **Guión:** Nora Ephron, David S. Ward y Jeff Arch. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes:** Tom Hanks, Meg Ryan, Bill Pullman, Ross Malinger, Rosie O'Donnell, Rob Reiner, Rita Wilson. ■

Acerca de *Algo para recordar*

por José Luis Garci

Tras el terrible accidente de coche —que le tiene varios meses postrado—, Leo McCarey realiza la primera versión de *Tú y yo* con Irene Dunne y Charles Boyer, la más hermosa comedia romántica jamás filmada y también la del más triste final feliz que se recuerde. En 1957, McCarey vuelve a rodar *Tú y yo* con Cary Grant y Deborah Kerr. Es difícil decidirse, ambas son tan grandes, tan conmovedoras, tan maravillosas. La primera en blanco y negro; la segunda, en color. La primera tiene formato normal; la segunda, cinemascope. La primera se rodó en estudio; en exteriores naturales, gran parte de la segunda. Siendo prácticamente idénticas, con similar planificación y espíritu, casi los mismos diálogos ("el invierno debe ser muy frío para los que no tienen recuerdos con que calentarse, y nosotros ya hemos pasado la primavera"... "Mi padre decía que los deseos son los sueños que soñamos al despertarnos... Bueno, mi padre bebía, ¿sabes?"), se produce el milagro de que sean distintas. Por McCarey han pasado casi dos décadas y cinco mil botellas de whisky y se nota en su mirada. La primera versión concentraba aspectos de la vida americana de los años treinta; la segunda refleja ideales perdidos de los cincuenta. Las dos son películas prodigiosas, con docenas de instantes que forman parte de lo más hermoso que nunca haya ofrecido el cine: el reflejo del Empire State en el ventanal del apartamento de Terry —una de las ideas más brillantes que he visto en una pantalla—; el golpe de viento que, de noche, en el trasatlántico, se lleva por los aires el telegrama de la novia de Cary; las escenas en casa de la abuela Janou, en Villefranche-sur-Mer; el movimiento de cámara que acompaña a Cary cuando regresa a casa de su abuela, ya fallecida, y descubre dos soledades: la del entorno y la de su alma; el ritmo de la secuencia final, con Terry inmóvil en el tresillo y Cary soltando sarcásticamente sus frases de doble sentido y descubriendo el cuadro a través del espejo. Esta última escena, y me refiero ahora a la versión en scope, es, sin duda, la que más me ha emocionado en mi vida. Jamás he sentido eso que definimos como el Amor de una manera tan auténtica, sencilla y natural. Hay un plano en que Deborah Kerr dice sencillamente "A ti", dándole las gracias a Cary Grant, que te lleva a los abismos del alma justo donde yo creo que está escrito eso de que la Vida sin Amor es una imitación de la vida. No creo que exista ninguna persona que pueda terminar de ver la película sin un verdadero terremoto sacudiendo su sensibilidad y, más aun, su instinto. ■

© José Luis Garci, *Morir de cine*, Nickel Odeon, Madrid, 1993.

Un paso en falso

El Sur

por Horacio Bernades

En *Furia en Harlem*, un asunto de drogas se resolvía con una matanza en un tugurio de Mississippi, y de allí la acción se trasladaba al barrio negro de New York, donde una galería de personajes se perseguía en círculos. En *Un paso en falso* hay también un asunto de drogas y un botín "mejicaneado", pero el recorrido es el inverso, y otra la figura geométrica que estructura el relato. Cuando Fantasia, morena clara y bella, les abre paso a sus "socios" para hacerse con un botín de droga y dólares, parecería que la cosa terminará ahí mismo. Quince mil de los verdes y varios kilos de cocaína parecen ya demasiado para Fantasia, que se ve envuelta de pronto en un mar de sangre que no estaba en sus cálculos, y para sus acompañantes, Ray —psicópata blanco pasado de "blanca" y de revoluciones— y Pluto, negro elegante y *cool*, de sangre tan helada como la hoja de su cuchillo. Pero es sólo el comienzo del viaje. "Era como si me hubiesen enchufado un cable, y el cable me llevaba a través de kilómetros y kilómetros en la selva, hasta la guarida de Kurtz", dice el capitán Willard al comienzo de *Apocalypse Now*. Fantasia, Ray y Pluto serán llevados también, como por un hilo invisible, allí donde todo empezó: Star City, Arkansas, el pueblito natal de nombre irónico y secretos culpables. Arkansas: el Sur, la América profunda, el lugar en que las etnias todavía se chocan, se cruzan, se entremezclan. La línea recta —no ya el círculo— conduce a los protagonistas, y al relato, de Los Angeles a Arkansas, *atravesando* América como una flecha imparable que viaja hacia atrás, hacia el origen.

La mujer de mi pasado. Si en *Furia en Harlem* todo se resolvía entre los integrantes de la propia etnia (no aparecía ni un solo blanco), *Un paso en falso* teje, en cambio, una red de cruces interraciales, tempranamente expresada por ese barrido de montaje que vincula —sobre el final de la primera secuencia— el llanto de un niño negro en Los Angeles con el llanto de una niña blanca en Arkansas, a miles de kilómetros de allí. Lo que podría parecer, a primera vista, una vinculación forzada, un modo artificioso de hacer avanzar el relato, no es más que el aviso, el primer anuncio de que algo liga profundamente ambos espacios, ambos grupos humanos. Un film de intersecciones, de simetrías. Al hecho de sangre que abre la historia deberá corresponderle necesariamente, *fatalmente*, una resolución equivalente, porque la sangre llama a la sangre, porque Ray, Fantasia y Pluto vienen devorando kilómetros y no dan un solo paso que no sea en falso, y porque el aire se va cargando de presagios.
Al trío que viene huyendo lo espera un trío contrario, el integrado por Dud y McFeely, policías de Los Angeles, y "Huracán" Dale Dixon, el sheriff de Star City. Cada uno de ambos agrupamientos reproduce, a su vez, un juego de oposiciones internas que van de lo racial (las parejas de "socios" blanco/negro: Ray y Pluto, Dud y McFeely; la mulata Fantasia como "cuña" entre sus dos compañeros) a toda otra serie de pares: el "loquito" Ray y Pluto, que no pierde la cabeza ni aun en los peores momentos; Dud y McFeely, experimentados policías urbanos de piel dura, y Dale, sheriff de "pueblo chico" que siente que le ha llegado la oportunidad de lucirse con un "caso gordo". Las oposiciones se multiplican, en una espiral que va de la célula familiar ("él se la pasa mirando tele; yo sólo leo ensayos", dice en algún momento la esposa de Dale), al ámbito comunitario: la llegada de policías y criminales de la gran ciudad dislocará la aparente calma pueblerina de Star City. Calma sólo aparente, en verdad: Dale, que encarna una serie de atributos emblemáticos de su comunidad (ingenuidad, nobleza, solidaridad vecinal, espíritu de familia), esconde un secreto culpable, que la llegada de Fantasia hará salir a la luz. Alrededor de Fantasia pivotea el film. Ella es la que conduce el relato; ella, de frágil apariencia, toma todas las decisiones cruciales; ella conjura la *mitad siniestra* de Dale. Ella es también la portadora de un destino que se reproduce, implacable, por su intermedio. Fantasia vincula a la historia con la Historia, recordándonos que, debajo de la aparente armonía, el prejuicio racial aún pervive. Allí, en la América profunda, el cruce de sangres debe pagarse, todavía, con la sangre.

Mestizo. Film de caminos cruzados, de opuestos que se chocan y se mezclan, *Un paso en falso* asume, en el terreno de la forma, esos choques y esas mezclas. Empieza *alla Henry*, con una carnicería contada en un tono seco, impasible, que las imágenes de un video casero duplican. El malestar se ve potenciado por cierta indeterminación espacial entre dos grupos de víctimas que se alternan y se confunden. Sigue como una *road movie* negra, con personajes opacos (los policías), perdedores (los criminales), y aspirantes a héroe con destino de víctima (el sheriff Dale). Fantasia, que quiere huir, inútilmente, de una determinación social de la que es prisionera ("cuando todo termine, ¿me dejarás libre?", ruega a Dale), parece atrapada en alguna novela naturalista. Aunque la cuestión de la identidad en crisis —Fantasia es su nombre *de fantasía*; su nombre de bautismo es Lila— es un tópico caro al cine independiente norteamericano (el film está producido por la I. R. S. Media International, uno de los sellos más consecuentes con esa tradición). El aura de fatalidad que se apodera de la historia a partir del momento en que se establece un final para el trayecto remite a una buena cantidad de westerns —notoriamente varios de Anthony Mann y Budd Boetticher—, aspecto reforzado por el paisaje rural que da marco a tres cuartas partes del film. La historia deriva, finalmente, al terreno del melodrama pueblerino, con un pasado turbio que vuelve, en oleadas, provocando la disolución de una familia (la "oficial", blanca, de Dale) y la paralela recomposición de otra, *in extremis* (la familia "negra" de Dale).

Es un dato a resaltar que este conglomerado de registros y motivos no cede a ninguna de las tentaciones de la época: *Un paso en falso* no da el falso paso del reciclaje, la hiper-referencia, el jugueteo-con-los-clichés-de-un-cine-anterior-para-burlarse-de-ellos. Carl Franklin no se burla de nada ni subraya citas a algún cine anterior. Se sumerge en su material, lo mira a los ojos con sequedad y aspereza, con una funcionalidad sin pretensiones. Tragedia de la hibridación, *Un paso en falso* asume para sí esa condición mestiza que quizá sea una marca del cine contemporáneo. ■

One False Move *(Un paso en falso)*. EE.UU., 1992. **Dirección:** Carl Franklin. **Producción:** Jesse Beaton y Ben Myron. **Guión:** Billy Bob Thornton y Tom Epperson. **Fotografía:** James L. Carter. **Música:** Peter Haycock y Derek Holt. **Montaje:** Carole Kravetz. **Intérpretes:** Bill Paxton, Cynda Williams, Billy Bob Thornton, Michael Beach, Jim Metzler, Earl Billings. ■

Presentación de Carl Franklin

"No estoy en busca de planos bonitos"

Carl Franklin empezó como actor, particularmente en series televisivas, donde fue requerido para componer una gama más o menos uniforme de "pesados" y pandilleros. Quién otro si no el inefable Roger Corman (siempre en busca de mano de obra buena y barata) podía ofrecerle la posibilidad de pasar a la dirección: *Inside the Enemy* (segunda parte de una ignota *Eye of the Eagle*) y *Full Fathom Five* fueron, en 1989 y 1990, los respectivos encargos para el sello Concorde, filmados en Perú y en Filipinas por unos pocos dólares. En la primera, un grupo de militares "malos" trata de "limpiar" a un soldado "bueno", y en la otra, otro grupo de "malos" se apodera de un submarino nuclear soviético, con la intención de hacer volar por el aire la ciudad de Houston, aprovechando que el ejército norteamericano está muy ocupado invadiendo Panamá. La guía de Maltin arroja sobre esta última la temida calificación de "BOMB", séptimo círculo del infierno para el hombre de la eterna sonrisa, quien ignora olímpicamente a la primera. *Eye of the Eagle II* es acogida, a su turno, por la guía del matrimonio Martin & Porter, quienes le enrostran un categórico "Turkey", calificación equivalente a "BOMB" para este *pocket-book* sin sonrisas en la tapa. Carl Franklin aparentemente coincide con ambos epítetos, ya que no quiere ni oír hablar de una o de la otra. El morocho del bigote tupido no tiene problemas, en cambio, para hablar de *Un paso en falso*, como lo demuestran estas declaraciones, tomadas de sendas notas publicadas en los *Cahiers du cinéma*.

"Como el dinero de que disponíamos para la promoción de *Un paso en falso* no era mucho, la suerte de la película dependía casi exclusivamente de la respuesta de la crítica. El film se estrenó primero en tres ciudades, para probar si había posibilidades de durar más de una semana en cartel... Finalmente se produjo el lanzamiento a escala nacional, y fue un éxito, aunque los distribuidores no hayan querido invertir un peso en ella. La crítica neoyorquina fue unánimemente elogiosa, el boca-en-boca empezó a funcionar, y finalmente fue en New York donde la película anduvo mejor. Esto provocó, a su vez, un relanzamiento en Los Angeles, donde llegamos a estar catorce semanas en cartel, lo que es mucho para esa ciudad.

Creo que *Un paso en falso* refiere a muchos géneros distintos al mismo tiempo. Cuando uno se atiene a un género bien definido, la película resulta más fácil de encasillar, estableciendo al mismo tiempo una distancia entre la película y lo real, entre el cine y la vida. La elección de un estilo cinematográfico es consecuencia de un 'yo' artístico y de una cierta manera de interpretarlo: en ese caso, el realizador busca conscientemente imponer su voz y su visión ante todo. En mi caso, no sería capaz de determinar cuál es mi estilo. Tal vez tenga uno, pero es como mirarse al espejo: es imposible verse reflejado por completo, desde todos los ángulos. Uno ve sólo una parte de sí mismo, no puede tener la imagen completa. Que sean los otros los que digan cuál es mi estilo; yo me ocupo de hacer lo mío. No estoy en busca de planos bonitos, busco más bien el plano que mejor evoque una determinada emoción. Hay que hallar el ángulo justo. Quizás el hecho de haber comenzado como actor influya en mi rechazo de toda ostentación y en favor de una interiorización. No es cuestión de hacer hincapié en la 'representación' ni en el 'efecto'. Un acercamiento de ese tipo presupone que ya se sabe de antemano cuál es el objetivo buscado. Lo que me da un poco de temor en el cine es que todos hemos sido condicionados por determinados estilos, una cierta 'gramática' reconocible, y todos sabemos cómo responder a algo claramente estilizado, como la reminiscencia de otro estilo del que nos resulta fácil encontrar los rasgos. Mientras que si nos atenemos a la emoción antes que nada, eso puede conducirnos a zonas todavía poco exploradas. Yo quiero hacer aquellas películas que me gustaría ver. Películas que se refieren a la vida, no al cine.

La mayor parte de las películas de Hollywood tienden a mostrar la violencia evacuándola, coreografiada como un baile. Lo que más resaltan esos films es *la manera* en que la gente es asesinada: grandes explosiones, autos que chocan, combates complicadísimos, estallidos de la carne... Nada de eso me interesa, sino las emociones. Creo que los norteamericanos nos encontramos ante una situación muy delicada. He visto al público aplaudir y festejar cuando otras personas eran asesinadas en la pantalla, la violencia los excitaba, y es por eso que creo que somos la sociedad más violenta del mundo, porque tenemos una percepción muy romántica de la violencia. No la vivimos como algo real. Hace tanto tiempo que no tenemos una guerra en nuestro propio país... El hecho de que las guerras que peleamos ocurran siempre lejos, en otros países, hace que las veamos de manera cada vez menos real. Es justamente por ese motivo que yo quisiera que los espectadores tomen plena conciencia de la violencia en mi película. Que no se instalen confortablemente en ella: que nadie pueda *excitarse* con ella, y que nadie se ría de ella..."

Luego de *Un paso en falso*, Carl Franklin ha aceptado un ofrecimiento de la cadena de televisión por cable HBO para filmar una serie que llevará por título *Shelton Avenue*, un "drama social" cuyo guión no le pertenece, y que ha reescrito en parte. Su próximo proyecto cinematográfico es *Devil in a Blue Dress*, basada en una novela negra de Walter Mosely. Producida por Jonathan Demme, transcurre en 1948 y cuenta la historia de un hombre negro que, tras perder su empleo en una fábrica, acepta un contrato como *private eye*, para buscar a una mujer blanca que ha desaparecido... ¿Qué pensará Spike Lee de Carl Franklin, cineasta negro que filma historias en las que negros y blancos se mezclan, y en las que los blancos no son necesariamente la representación del demonio? ■

Declaraciones extraídas de *Cahiers du cinéma*, números 462 (diciembre de 1992) y 467/468 (mayo de 1993). Selección, traducción y notas: HB.

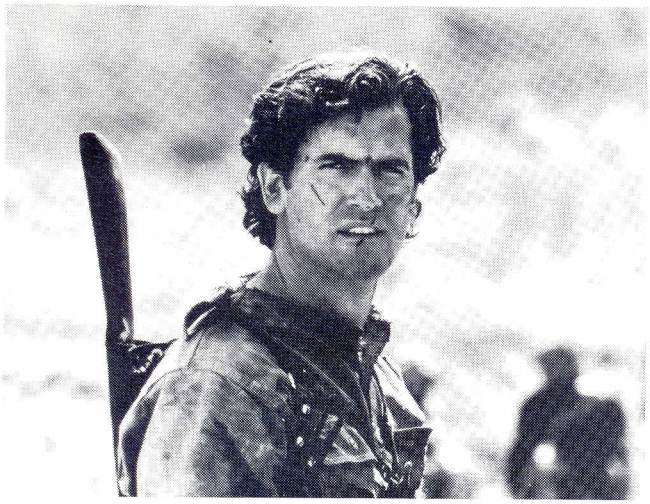
El ejército de las tinieblas

¿Adónde va el terror?

por Gustavo Noriega

Sam Raimi, el director de El ejército de las tinieblas, *es lo más parecido que hubo a una promesa dentro del género de terror en los últimos años. La evolución de su cine —desde la casi amateur* Diabólica *(*Evil Dead, *1983)— está relacionada con la evolución del género en los últimos tiempos; sus virtudes y sus limitaciones van de la mano. Lo incierto de su futuro, también.*

El hombre. A la muy escasa edad de veinte años Sam Raimi, estudiante de literatura de la Universidad de Michigan, unido a un par de osados compañeros de colegio, comenzó a filmar en 16 mm una película llamada *Book of Dead*. Cuatro años y quinientos mil dólares después, ampliada a 35 mm y con el nuevo nombre de *Evil Dead*, Raimi tenía su primera película. La historia, si es que había alguna, era la de un grupo de jóvenes que llegan a una cabaña en un bosque y, sin querer, activan un espíritu maligno. La película —se encuentra en algunos videos con el título *Diabólica*— se convirtió en un fenómeno de culto. Envalentonado y con más dinero, Raimi y sus amigos —entre los que se encuentra su hermano Iván y el actor Bruce Campbell— fueron por la segunda parte. En el medio, en 1985, filmó una comedia con guión de los hermanos Coen —*Festival del crimen* (*Crimewave*)—, con resultados irregulares. La segunda parte de *Evil Dead* —conocida aquí como *Noche alucinante*— se filmó con la financiación de Dino De Laurentiis y un presupuesto de 3,75 millones de dólares. Más que una secuela, *Noche alucinante* es una especie de remake de *Diabólica*; la misma historia minimalista de la pareja que, en aquella misma cabaña, se encuentra con el mismo viejo libro y libera al mismo espíritu maligno. Con una filmación más prolija, más humor y la actuación mucho más desatada y graciosa del amigote Campbell, la segunda parte se convirtió también rápidamente en un cult. Basada en un ritmo frenético, en una cámara movediza —muy al estilo Coen— y una mixtura de terror y comedia, *Noche alucinante* representaba 80 minutos de diversión continua. Raimi (oscilante siempre entre lo que lo estaba convirtiendo famoso —el terror— y lo que realmente le gustaba —la comedia—) pasó así a las ligas mayores para filmar *Darkman* (1990), su primera película con un presupuesto importante. En *Darkman*, el distanciamiento del género se da, no tanto a través de su conjunción con la comedia alocada como en los casos anteriores, sino a través de las citas cinematográficas. En *Darkman* conviven casi diez películas clásicas citadas desde lo temático hasta en detalles de la ropa (por ejemplo: la vestimenta de Darkman es igual a la de Vincent Price en *Museo de cera*). Si bien es la primera vez que los críticos prestan atención a Raimi, es justamente aquí donde da señales de agotamiento. Si la repetición de la desmesura por la desmesura misma no debía extenderse a una tercera película, la cita constante de otros momentos del terror era señal de estancamiento o, más simplemente, fiaca. De todas maneras, la película resultó exitosa y garantizó un nuevo golpe de confianza por parte de Dino De Laurentiis y la posibilidad de filmar *Evil Dead III*.



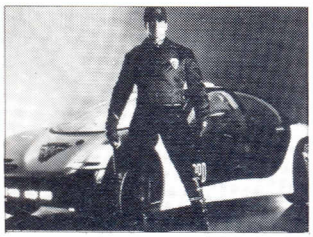
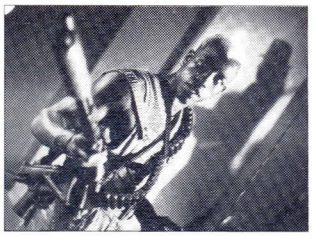
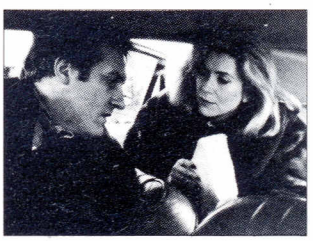
El género. Contar una historia y que ésta dé miedo no es una tarea fácil. Sobre todo cuando —después de 70 años de género— todo está dicho, sugerido y mostrado. La necesidad de ir un poco más allá de lo acostumbrado para sacudir al público generó, a mediados de la década del 60, que se desarrollara —Hershell Gordon Lewis mediante— el *gore*; el momento en que el género realiza una transición del *miedo* al *asco*. Romero —con *La noche de los muertos vivos* (1968)— acompañó y jerarquizó ese movimiento. Pero debe hacerse una salvedad: tanto Lewis como Romero son dos realizadores que —pese a los excesos o gracias a los excesos— sabían *relatar una historia*. El agotamiento del género se muestra en que los seguidores de estos dos veteranos tomaron como idea renovadora que se podía hacer cualquier cosa con un muerto, desechando los mecanismos narrativos tradicionales. Como si la incorporación de cadáveres en las clases de medicina hiciera innecesarios los libros de anatomía y la Facultad se convirtiera en un gigantesco Halloween.
Reducidos entonces a algunos resistentes (el mismo Romero, Carpenter), adaptaciones de Stephen King (*Cementerio de animales*) o esfuerzos esporádicos de directores ajenos al género (el *Drácula* de Coppola o *El silencio de los inocentes* de Demme), los relatos no paródicos que pretenden aterrorizar al tiempo que hacer buen cine quedan como resabios de una época más gloriosa. El resto asume el agotamiento y lo combate mediante el distanciamiento irónico. Pongamos un ejemplo: cuando uno ve una película del neocelandés Peter Jackson es muy probable que —prejuicios aparte— le resulte formidablemente divertida. La exagerada torpeza de los efectos especiales, los maquillajes recargados hasta el grotesco y lo indeciblemente desagradable de sus tramas generan un clima de jarana estudiantil que puede contagiar hasta al más agrio (la catedral de este tipo de películas lleva el sugestivo nombre de *Mal gusto* y cuenta las andanzas de unos extraterrestres que vienen a la Tierra a recoger carne humana para un McDonald intergaláctico). El problema es cuando uno va a ver una *segunda* película con la peregrina idea de encontrar algo que no sea más de lo mismo. En el caso de Jackson la reciente edición en video de *Braindead* —curiosamente también afectado por el síndrome de la cámara Coen— muestra que la huida de este callejón sin salida sólo se intenta hacia adelante aumentando el desenfreno hasta límites difíciles de creer. Pero, como todos saben, las huidas hacia adelante en callejones sin salida sólo puede terminar con narices incrustadas en la pared.

La película. Lo que debería haber sido *Evil Dead III* y terminó llamándose *Army of Darkness* —*El ejército de las tinieblas* en la Argentina— encaja perfectamente dentro del esquema del género y de la historia personal de Sam Raimi. Raimi —ahora disponiendo de nada menos que doce millones de dólares, una fortuna para su historia aunque menos de la cuarta parte de cualquier película importante— cumple su sueño de filmar una historia en el siglo XIII (para lo cual le había dado un final disparatado a *Evil Dead II*). Todo está en *El ejército de las tinieblas*: el ritmo de comedia alocada, las citas cinéfilas (principalmente a Harryhausen y su *Jasón y los argonautas*), la parodia, el heroísmo de colección Robin Hood, los Tres Chiflados como influencia más notoria y hasta Bruce Campbell con su cara de historieta que cuadra perfectamente con el espíritu burlón general. Momentos absolutamente brillantes, extremadamente cómicos, alternados con el descontrol absoluto que lleva —especialmente en la escena de la batalla con sus cientos y cientos de esqueletos animados por la técnica del *stop-motion*— al aburrimiento. Como en Peter Jackson, uno puede acercarse por primera vez a Raimi y sorprenderse por el ritmo, la sofisticación y cuidado de su cámara y el tremendo desparpajo al elegir referentes. El problema es si uno ya había pasado por esa experiencia. Raimi ya no puede —porque ha dejado de ser underground y se ha incorporado a la industria grande— filmar *Evil Dead IV*. Su futuro es tan incierto como el del género de terror y una de las posibilidades es que simplemente lo abandone para dedicarse a la comedia alocada. ¿Son Los Tres Chiflados el futuro del terror? ■

Army of Darkness (*El ejército de las tinieblas*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Sam Raimi. **Guión:** Sam e Ivan Raimi. **Producción:** Robert Papert y Bruce Campbell. **Fotografía:** Bill Pope. **Intérpretes:** Bruce Campbell, Embeth Davidtz, Marcus Gilbert, Young Abercrombie, Bridget Fonda, Theodore Raimi. ■

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

EL DEMOLEDOR *(Demolition Man)*, EE.UU., 1993, dirigida por Marco Brambilla, con Sylvester Stallone, Wesley Snipes y Sandra Bullock.

En el cine de los últimos años pocas desgracias resultaron tan difíciles de superar como bancarse a Sylvester Stallone en el papel de comediante (*Para o mi mamá dispara*, *Oscar*). Volvió este año a las superproducciones con *Riesgo total*, nefasta excursión por los Alpes, y con *El demoledor*, unos escalones más arriba de la antecesora, lo que no quiere decir mucho pero es bastante para alguien que desmerece el término *actor*.
En el 2034 seremos felices, haremos el amor por transmisiones de gemidos y con una escafandra virtual, nos cobrarán multas por violar la moralidad, nos manejaremos con pantallitas y computadoras y comeremos plástico diet. Un falso mundo ideal que narra *El demoledor*, imposible de revertir luego del caos, pero que no espera la presencia física de John Spartan (Stallone), el policía congelado de fines del siglo XX. Varias líneas de la ciencia ficción se cruzan en la película. Una *Metrópolis* más exaltada ubica al mundo confortable de arriba y a los marginados que comen hamburguesas con carne de rata y toman cerveza por debajo del orden. Esta visión, acomodada por la falta de riesgo y peligro, comprende una mirada distinta dentro del género. Por lo general, cuando se nos muestra el futuro reconocemos la visión apocalíptica, terminal y al borde de la supervivencia. Resulta curioso que en *El demoledor* la vuelta al orden tenga que partir del particular orden de Spartan (o del desorden del mundo en que vivió). La ciencia ficción pega una vuelta de tuerca sobre su pesimismo y muestra un mundo ideal pero similar al actual si ese orden se resquebraja. Y acá aparece Simon Phoenix (Wesley Snipes), junto con Spartan, los encargados de implantar el caos pero, al mismo tiempo, de violar la hipocresía del confort. *El demoledor* es un film de batallas campales —y ahí está su punto más débil, en la proliferación de un estilo *Titanes en el ring* sin Martín— con tendencia a los planos cortos que remiten al videoclip, origen estético del realizador Brambilla. Pero, también es una mirada irónica sobre un futuro aparentemente dispuesto de antemano. Dentro de su cáscara de megaproducto, *El demoledor* es una película política que se apoya en el humor para desenmascarar las virtuales apetencias de quienes arman el futuro desde hoy. La película, sin decirlo, se opone a las dietas vegetarianas, la era de Acuario y los falsos profetas. Nos está diciendo que ante tanta materia descartable, se necesita un héroe (Spartan) y, por supuesto, un enemigo (Phoenix). Caso contrario, ¿qué será de ese mundo tan aburrido, mediocre y conservador? **GJC**

UNA NOCHE DE SORPRESAS *(Drôle d'endroit pour une rencontre)*, Francia, 1991, dirigida por François Dupeyron, con Gérard Depardieu, Catherine Deneuve y André Wilms.

Catherine Deneuve está casi siempre sola, por lo menos en varias ficciones. Años atrás, en *Liza*, terminaba en una isla habitada por Mastroianni y tenía que soportar al homus ferreriano que la suplantaba debido a la muerte del fiel perro Melampo. Más tarde, seducía a Yves Montand en *El salvaje y la dama*, postales turísticas de la Costa Azul por el guía Jean-Paul Rappeneau. Ahora la acompaña Depardieu en la primera película de Dupeyron. Clásico objeto de deseo, una opera prima en manos de un nuevo director francés incita a la pedantería formal y al registro verborrágico. *Una noche de sorpresas* está filmada con planos-secuencia inútiles y argumento de psicodrama con larguísimos parlamentos a cámara para contarnos *unas vidas con problemas*. La espera y la vuelta al eterno lugar, según la óptica de Dupeyron, no entiende sobre la posibilidad de trazar el cruce de caminos en que casualmente se hospedan Depardieu y Deneuve como si fuera un laberinto sin salida. Al no concretar un espacio físico que declame el encierro —los primeros planos subrayan la obsesión teatral declamatoria—, el peso actoral de ambas estrellas también recae en la reiteración, sumada al carácter imposible de los personajes que abordan. En *Una noche de sorpresas* siempre se está insinuando algo pero, en definitiva, no se está queriendo decir ni mostrar nada. Depardieu se erige en el actor que más habló durante este año, si adicionamos los monólogos del tabernero en *Uranus*. Y la bella Deneuve, presencia femenina multitudinaria, después de *Indochina* y *Mi estación preferida*, está obligada a reencarnarse en *La voz humana* de Cocteau; ahora, por supuesto, desde un teléfono público. La conclusión más extrema sobre *Una noche de sorpresas* es la inutilidad y tristeza de un film —más allá de su título en castellano, ubicado en las antípodas del riesgo— donde el debutante Dupeyron nos viene a contar sus *problemas particulares*. Allá él. **GJC**

TAN CULPABLE COMO EL PECADO *(Guilty as Sin)*, EE.UU., 1993, dirigida por Sidney Lumet, con Rebecca de Mornay, Don Johnson y Jack Warden.

En su hora peor, Sidney Lumet no sirvió en directo a las *majors*, sino a los ricachones que monopolizan el comercio de joyas en Manhattan, que —vaya a saber por qué coño— necesitaban un espaldarazo publicitario travestido de largometraje de ficción. La cosa marchó, y *Un extraño entre nosotros* llegó a ser ponderada por más de un crítico de nuestro medio. Lo más molesto de la bazofia era la incitación al espectador para que tomase las cosas en serio. Por eso, quizás, uno peca de cierta indulgencia cuando disfruta de *Tan culpable como el pecado*, una película que transcurre entre el thriller jurídico y la sátira de sí misma. Importa decir que Lumet no avanza del todo en ninguna de las dos direcciones, porque si no tendríamos una espantosa parodia del tipo de las perpetradas por Jim Abrahams y Cía. (Charlie Sheen incluido), o bien un enésimo *Petrocelli* cinematográfico. Por lo demás, la mejor parte se la lleva Don Johnson como David Greenhill, un mujeriego omnipotente y avasallador. Acusado de liquidar a su esposa, busca defensa en Jennifer Haines (Rebecca de Mornay), una abogada que la conoce lunga. A solas con la doctorcita, Greenhill no cesa de insolentarse y hasta parece violarla con la mirada. Pero este "arquetipo desagradable" tiene la cara y el porte de uno de los galanes más arquetípicos del presente. Esa combinación sostiene la ambigüedad respecto de su inocencia. Digamos ahora que Johnson encara una feliz *remake* de Pacino en el excelente bodrio *Perfume de mujer*. Primero lo reproduce (voz grave con inflexiones milicas, necedad de caballo y una mezclita de rictus de comisuras labiales con caída de ojos que sería largo resucitar aquí); después lo exagera hasta exprimirle la faceta risible. Claro que si el mal carácter del Cnel. Slade era la máscara de sus virtudes caballeriles, este playboy cobija en su encantadora traza una creciente animalidad.
Hay más de un par de guiños sutiles, zanjados a fuerza de liviandad y buena muñeca. Así, nada cuesta reírse cuando la jueza negra impide a la bella Haines abandonar a su defendido a mitad de camino, con tal exasperación que es como si escucháramos: "Déjese de joder que nos quedamos sin argumento". O cuando Rebecca, tan modosita, se pasa de rosca con el sufrido gesto de espanto, llevando la remanida tensión para el lado de la jarana. Hay un par de renuncios, por cierto, como la resaca petrocelliana en algunos flashbacks en monocromo desde el juzgado, y especialmente —cerca del desenlace— la ruptura de la ambigüedad que acompañaba a Greenhill para forzar una resolución imbécil y pudorosa. Pero bueno, qué quiere, el final llega a lo último y para entonces ya tuvo Ud. un buen rato de sano dispendio. **GR**

(GJC: Gustavo J. Castagna, GR: Guillermo Ravaschino)

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: Tel.:

Dirección: Localidad:

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 demoledor (Marco Brambilla)
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 Rodríguez)
El marido de la peluquera (Patrice Leconte)
El marido perfecto (Beda Docampo Feijoó)
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 Guerín)
Juegos de adultos (Alan J. Pakula)
Jugando en los campos del Señor (Héctor Babenco)
Juguetes (Barry Levinson)
Jurassic Park (Steven Spielberg)
La frontera (Ricardo Larraín)
La fuerza del amor (Maroun Bagdadi)
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)
La vida es formidable (Mike Leigh)
Ladrón de niños (Gianni Amelio)
Las boludas (Víctor 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)
Por amor o por dinero (Barry Sonenfeld)
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)
Seducción peligrosa (Russell Mulcahy)
Sin techo ni ley (Agnès Varda)
Sintonía de amor (Nora Ephron)
Sliver (Phillip Noyce)
Sofie (Liv Ullmann)
Sol naciente (Philip Kaufman)
Sommersby, el regreso de un extraño (Jon Amiel)
Susurros en la oscuridad (Christopher Crowe)
Tan culpable como el pecado (Sidney Lumet)
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 misterioso asesinato en Manhattan (Woody Allen)
Un muro de silencio (Lita Stantic)
Un paso en falso (Carl Franklin)
Una mujer para dos (John McNaughton)
Una noche de sorpresas (François Dupeyron)
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)
Y la banda siguió tocando (Roger Spottiswoode)
Yo me bajo en la próxima... (José Sacristán)

* Estrenadas hasta el 2/12/93

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

El cine es imagen

Ricardo Aronovich vive en Francia y es uno de los directores de fotografía más prestigiosos del mundo. Trabajó, entre otros directores, con Resnais, Scola, Costa-Gavras y Hugo Santiago. En noviembre estuvo en Buenos Aires para dictar un seminario dirigido a sus colegas locales. Antes de viajar, tuvo una charla con su colaborador Marcelo Mosenson en la que deja ver que su concepción del cine va mucho más allá de lo que se espera de un técnico. Sin embargo, todo el mundo tiene sus defectos y Aronovich no es una excepción: entre otros vicios tiene el de ser suscriptor de El Amante.

Ricardo Aronovich: Cuanto más envejezco, tiendo a ir más a lo "basic", a lo tradicional. Es que no hay mucha lola, mirá una película de John Huston, por darte un ejemplo maravilloso, todo tan simple, sin grandes intelectualizaciones. Y sin embargo, todo está tan genialmente filmado, contado y dirigido, además de unos actores maravillosos.
Para mí Huston es exactamente el ejemplo de un tipo realmente vivo, que vivió, que chupó, que cogió, que fue soldado de la caballería mejicana y que hace un cine sin masturbaciones. Hay que dejarse de joder con todas esas intelectualizaciones a través de la Palabra, que suponen que hay que rodear la imagen de texto. El cine es imagen, no hay tanto misterio, es como la vida. Para qué tantas elucubraciones, para eso está la filosofía, y eso es otro problema. Lo cual no quiere decir que la filosofía sea una masturbación, salvo cuando lo es.

¿Pero qué opinás entonces de una película como *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais) en donde el texto está presente y sin embargo...?
Bueno, ése es un caso particular en donde hay una maravillosa mezcla de cine y literatura. Y digo particular, porque yo suelo estar en contra del matrimonio entre el cine y la literatura. Pero *Hiroshima mon amour* es una película que tiene imágenes fantásticas, magníficamente compaginadas, y al mismo tiempo rodeadas de un texto maravilloso. Por el contrario, un film como *Las alas del deseo* (Wim Wenders) con textos de Peter Handke, a quien por otra parte respeto bastante cómo escribe, ¡resulta que te quedás dormido! Allí no se trata de imágenes rodeadas de palabra, sino de imágenes que parecieran estar atadas al texto como un salchichón; y además, tampoco me resultaron muy interesantes.

¿A qué se debe tu pasión por Huston?
Primero, es un tipo que ha seguido una línea, una línea que comienza con *Mientras la ciudad duerme*, donde siempre el hombre intenta hacer cosas que sean buenas, malas o negativas, y después le salen como el orto. Es el fracaso, el fracaso de todos nosotros... La vida es un fracaso continuo. El hecho de que haya mucha gente con éxito no quiere decir que el fracaso no exista, aun entre ellos. Uno se propone hacer muchas cosas y luego... el hombre propone y Dios dispone. Entonces la vida siempre te lleva a hacer otras cosas, aunque tengas plata y mucho éxito. Sin embargo, uno siempre fracasa, porque al fin de cuentas, al final uno se muere. Pero Huston, además de que era un tipo muy libre, un tipo que hizo cosas que yo admiro mucho (como, por ejemplo, el haber ido como soldado en la caballería mejicana en la época de las revoluciones), era un tipo que vivía. Su cine es sumamente vivo, hollywoodiano, que no es un término tan peyorativo como los franceses quieren creer. Hollywood es las uvas verdes de los franceses. Porque a pesar de que el cine fue inventado por los franceses, por los hermanitos Lumière, los que realmente inventaron el cine son los americanos, y que no me jodan. Y luego, los rusos.
La particularidad de Huston, además de su temática, que se mantiene a través de todas sus películas, es la concepción, la seriedad, la parquedad, la economía de medios, la dirección de actores y la perfección con la cual trabajaba. Al ver una película de John Huston, uno siente que no habría cortes, y que el film sólo sería un gran corte de una hora cuarenta. Es una cosa fluida, que es por otro lado la gran genialidad del cine. Además, el tipo se da el lujo de hacer una película, allá por los años setenta, *Fat City*, en 16 mm, que pareciera, en el buen sentido, una película casi nouvelle-vaguista, a la manera de un tipo de treinta años de aquella época, siendo él ya un hombre bastante mayor.

Pero esa fluidez de la cual me hablás, ¿es mérito de quien realiza el montaje, o bien el montaje ya está preconcebido de cierta manera de antemano?
Un verdadero cineasta concibe el montaje desde antes. Podrá cambiar luego alguna cosa, pero nada más. En cambio, el sistema americano que tiende a cubrir cada toma desde mil lugares distintos, gastando una enormidad de película, es un cine sin riesgos (aunque siempre existan esos riesgos). Para mí, el real talento es el del tipo que filma y luego pasa a la mesa de montaje para prácticamente sacar las pizarras, juntar los planos, y así, la película ya estaría casi terminada. Eso es el talento, la profesionalidad y la fluidez de la que hablo, en donde no hay lugar para la especulación. ¡Atención!, con todo el respeto y admiración que le tengo al Freud del cine que es Eisenstein. Pero también en él el montaje ya está preconcebido. Un verdadero cineasta conoce el montaje de antemano, y no recién en la mesa. Cuando un cineasta toma una escena de dos personas y te hace primero el *master shot*, y después quince planos exactamente idénticos, pero de distintos tamaños, con y sin referencias, es porque no quiere tomar ningún riesgo. Bergman, por ejemplo, hace tres tomas de cada escena, sin necesidad de cubrirse. Sin embargo, me parece legítimo cubrirse, porque no se puede montar lo que no se ha filmado. Como en el caso de los planos-secuencia, que por otra parte, a mí me gustan mucho. Pero el problema del plano-secuencia radica en tener la habilidad suficiente, para que luego no resulten largos, aburridos o sin falta de ritmo. De ahí la necesidad de cubrirse con algunos planos, porque de otra manera te clavaste, te jodiste, por no tener ningún otro plano que lo reemplace. También ocurre que hay muchos productores que exigen cubrirse bastante, para así no tomar riesgos a la hora del montaje.
Por darte un ejemplo, Buñuel, a quien conocí bastante bien, sacaba prácticamente las pizarras y la película ya estaba lista. El montaje no duraba más de una semana, y sin ningún tipo de esfuerzo intelectual ni económico.

¿Conocés la manera de trabajar de Hitchcock?
No sé realmente, yo creo que Hitchcock utiliza más bien el montaje en el sentido ruso. Probablemente se haya cubierto bastante, siguiendo el modelo americano. Pero al mismo tiempo, era diabólicamente preciso. Porque si no sos preciso con tu estilo de montaje para producir el suspenso, imposible lograrlo de otra manera. En todo caso, reviendo algunas películas de Hitchcock y todas las de John Huston te puedo decir que siento el placer, no sólo estético, sino también anímico... no sé, una cosa que podría traducirla como una sensación acá en el pecho, en el estómago.

¿Qué elementos estaría manejando aquella gente que vos admirás, como John Huston o Hitchcock, a diferencia de cineastas menos sobresalientes?
¡Ah!, pero eso es imponderable, es ese *feeling* que es la base del cine, de la literatura, de la pintura, de la música, etc.

Claro, pero más allá de aquel inaprehensible *feeling* del cual hablás, ¿no hay una cierta técnica o algunos conceptos que en tu opinión sabrían poseer los grandes?
Por darte un ejemplo, yo creo que la nouvelle vague quiso romper con el "viejo cine", al igual que cierta música y pintura moderna, que intenta romper con lo "clásico" sin saber pintar, filmar o escribir música. Y en consecuencia, no les sale nada de adentro. No sé, mido mis palabras porque temo parecer reaccionario. Pero es como querer aprender un lenguaje sin conocer la gramática y el cine es un lenguaje. Los "nouvelle-vaguistas" intentaban hacer cine sin estudiar gramática o utilizando una seudogramática y se ve en las faltas de ortografía. Roman Polanski, te guste o no su cine (a mí no me gusta especialmente, salvo *Chinatown*), es un cineasta que sabe hacer cine, y que no viene con propuestas intelectualosas. Cuando Polanski viene a Francia, luego de haber pasado siete u ocho años por la escuela de Lodz, ya era un profesional. Y recuerdo que en una emisión cargó a los franceses, pero de una forma tan fina que no pudieron decirle nada. Porque había dicho, refiriéndose a Truffaut y toda la nouvelle vague, que, pobres, tenían mucha buena voluntad pero, sin embargo, no sabían hacer cine. Lamentablemente, los críticos de aquella época (*Cahiers du cinéma*, por ejemplo) terminaron destruyendo al viejo cine, donde podían verse cosas fantásticas. Y así es que hasta el día de hoy, el cine francés está *mal*, sufriendo las consecuencias.
Pero, en definitiva, es esa maravillosa fluidez de la cual hablo lo que hace a la gran película; claro, que si la película es un cubito de hielo por más fluida que sea... no sirve. Es como una gran pieza de teatro de Chejov que fluye, fluye y fluye, como debería ser la vida.

Sí, pero la vida nunca se termina de montar, mientras se está vivo.
Habría que hacer un buen montaje, habría que pensarla de antemano, pero desgraciadamente uno la piensa cuando grande y ya es muy tarde, no es más que un ensayo... sólo que cuando hay que ir a la toma... uno se muere. ■

Entrevista de Marcelo Mosenson, París, octubre de 1993.

Estudio: Yasujiro Ozu

El Universo Ozu

por Quintín

Historia de Tokio *(1953) se estrenó en un cine de Buenos Aires en copia de video casi cuarenta años después de su realización. Fue la única película de Ozu que tuvo esa suerte. La siguieron (en video)* Una tarde de otoño *(1962) y* Flor de equinoccio *(1958). Un reciente ciclo en la Sala Lugones permitió conocer* Hijo único *(1936),* Primavera tardía *(1949) y* Verano tardío *(1961). El autor de esta nota afirma haber visto, además,* Yo nací, pero... *(1932) con intertítulos en japonés. A partir de esta muestra, éste es un intento parcial de reconstruir el cine de uno de los directores más importantes de todos los tiempos. Algunos temas se discuten luego en el contexto de la bibliografía que los ha tratado.*

El cine puede ofrecer emoción, entretenimiento, placer estético, oportunidades de reflexión. Estas categorías son imprecisas y tienen el inconveniente de caer en lo que despectivamente se suele llamar "subjetivo", pero no habría cine sin ellas. Justificamos una película si nos satisface en alguno de esos rubros. Pocas lo hacen en los cuatro. Yasujiro Ozu hacía películas conmovedoras, bellas, divertidas y profundas. Esas virtudes le garantizan la estima universal de la que gozan los cineastas famosos. Pero Ozu fue, además, uno de los pocos directores que pensó el cine, que redefinió sus parámetros, que trabajó cada uno de sus aspectos para integrarlos en un sistema propio, en un universo original. Ese trabajo tiene características singulares: es un vehículo para su expresión más personal al mismo tiempo que un conjunto de pautas racionales, de elementos concretos que permiten mirar el cine de otra manera, cuestionar prácticas que parecían inmutables, abrir nuevos terrenos para la experimentación. Ver hoy las películas de Ozu es sorprenderse ante una inteligencia que desde dentro de su oficio expone una reflexión directa sobre la práctica de un arte oscurecido por la rutina, la tecnología y la autoindulgencia. Haciendo un cine destinado al consumo comercial, Ozu ejerció la libertad apoyado en una artesanía lúdica y obsesiva. Ozu fue un maestro, palabra que suele aplicarse a los que no tienen discípulos.

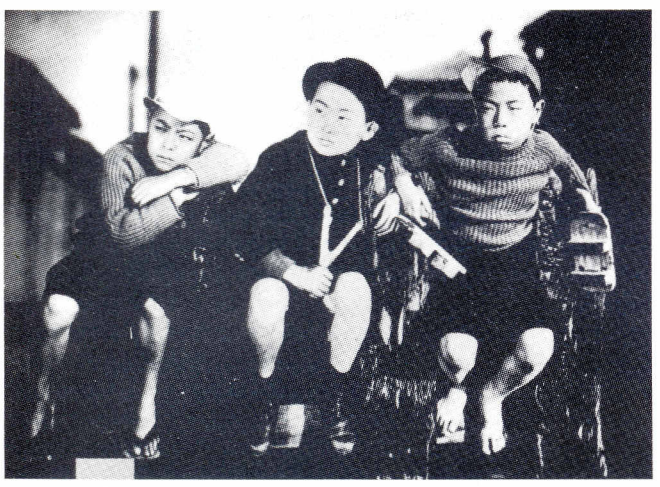
Una vida común. Nació en Tokio el 12 de diciembre de 1903 y murió sesenta años más tarde. Mal estudiante, nunca llegó a la universidad. A los 20 años entró en los estudios Sochiku donde empezó transportando cámaras. El resto de su vida fue un empleado de esa empresa a pesar de que fue prestado alguna vez a otros estudios. Fue asistente de dirección, escritor de gags y dirigió su primera película (*La espada de la penitencia*) en 1928. Era una película de época, género al que nunca volvería, a diferencia de otros grandes directores japoneses como Kurosawa o Mizoguchi. Su obra incluye 53 largometrajes de los que sobreviven 31. Llegó tarde al cine sonoro (*Hijo único*, 1936) y al color (*Flor de equinoccio*, 1958) y despreció el cinemascope ("me recuerda a un rollo de papel higiénico"). En los primeros años, hizo comedias de estudiantes y dramas sobre la clase trabajadora. Luego, con algunas inclusiones en otros géneros como el policial y el drama romántico, se especializó, a medida que ganaba independencia artística, en lo que sería su marca de fábrica: la película centrada en la familia contemporánea de clase media, dirigida fundamentalmente a un público femenino. En Japón, sus películas tuvieron éxito con la crítica y generaron recaudaciones aceptables. No se casó nunca y vivió con su madre en la madurez. Fue un gran cinéfilo y un mayor bebedor de sake y también de whisky. Se lo recuerda como un tipo afable y un gran bromista hasta que la cámara empezaba a rodar, momento en el que se transformaba en una autoridad implacable. Su obra fue conocida tardíamente en Occidente (década del 60), adonde nunca viajó para asistir a festivales ni retrospectivas.

Un cine especial. El estilo de Ozu fue evolucionando hacia una paulatina escasez de recursos y hacia una creciente repetición de temas. Las películas con mucho argumento o con excesivo dramatismo le parecían aburridas. Tempranamente suprimió los fundidos y las panorámicas; luego dejó de mover la cámara. Siempre usó el mismo lente intermedio (50 mm). Nunca recurrió al montaje alternado y jamás realizó un flashback. Con un trípode especial, solía enfocar desde muy abajo y frontalmente las escenas de interiores. Fue un maniático de la composición, de la armonía interior de cada toma. Títulos similares (*Primavera tardía*, *Primavera temprana*, *Verano temprano*, *Verano tardío*, *Otoño tardío, Una tarde de otoño)*, historias parecidas (el padre frente al dilema del casamiento de su hija, muerte del padre o de la madre), los mismos actores (Chishu Ryu, Setsuko Hara), personajes equivalentes (la tía egoísta, el profesor fracasado que termina de cantinero). Sus últimas películas son mínimas variantes de las mismas historias. En todas, asistimos a la modernización de Japón y a la incorporación de costumbres occidentales. Los personajes sienten desconcierto por el cambio de los tiempos. Como fondo de los dramas domésticos vemos la paulatina desintegración de la familia feudal y la consolidación del capitalismo japonés moderno. Los actores están siempre contenidos y actúan ceremoniosamente. Hasta aquí, el Ozu básico.

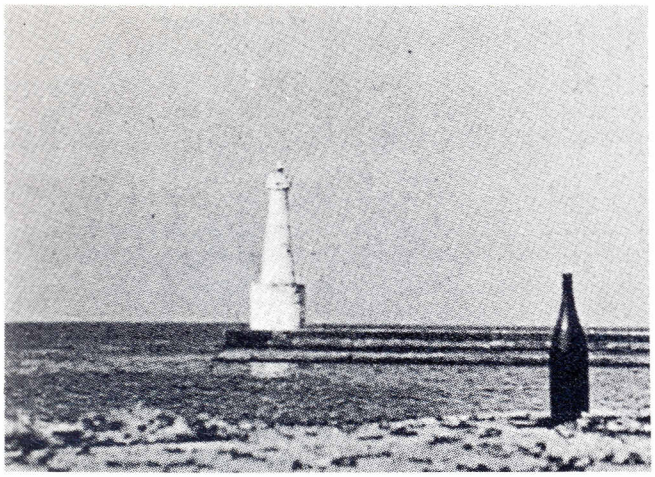
Saltando los ejes. Desde el principio de su carrera, Ozu conocía muy bien el cine occidental, el de Hollywood en

particular. Admiró a Chaplin (uno de sus títulos, *Una mujer de Tokio*, es un homenaje a *Una mujer de París*), Lloyd, Lubitsch. José Luis Garci afirma que *Historia de Tokio* le debe mucho a una película de Leo McCarey. Serge Daney dice que fue influido por Capra. Ozu fue un cineasta de la industria que trabajó para un público masivo. Sus películas se siguen con facilidad. Atrapan al espectador en emociones inesperadas que acompañan a los protagonistas sin que éstos expliquen nunca sus sentimientos. Pero el modo de construirlas se aparta del modelo clásico en puntos insólitos.

Uno de ellos es la violación de uno de los tabúes sagrados de los cursos de cine. Si dos personajes conversan y la cámara toma a uno de ellos, cuando se corta para mostrar al otro, la teoría dice que la cámara no debe cruzar la recta que une a los dos personajes. Ozu lo hacía sistemáticamente y la colocaba muchas veces enfrente (a 180°) de la toma anterior. En una película normal, si un personaje mira a la izquierda de la cámara, el que está enfrente debe mirar hacia la derecha. Se supone que, de lo contrario, las miradas no se encuentran y el espectador percibe un error, una discontinuidad. En Ozu, como se salta el eje, los personajes miran hacia el mismo lado de la cámara. Pero el espectador no lo percibe como un defecto. Lo que ocurre (¡milagro!) es que, como en una narración clásica, ni siquiera percibe el corte. Sigue asistiendo a los vaivenes de la conversación y reconstruye instantáneamente el espacio de la escena. Y si lo advierte, se acostumbra rápidamente y *cree* en una narración diferente pero igualmente verosímil. A la salida de la reciente proyección de *Hijo único* en la Sala Lugones, quienes me acompañaban no pudieron advertir que la charla entre la madre y el profesor estaba construida de esa manera. La idea que subyace al descubrimiento de Ozu (que solía afirmar que daba lo mismo hacerlo de las dos maneras) es que las reglas que gobiernan la transparencia clásica de la narración no están dadas por las posiciones de la cámara sino por la consistencia del relato y que el espacio cinematográfico se mantiene en la mente del espectador y es independiente de la manera de registrarlo. Un ejemplo de otro contexto para los que no creen. En los partidos de fútbol, la televisión suele repetir los goles desde varios ángulos. Cuando se abandona la posición habitual para mostrar la jugada desde más cerca del arco o desde atrás, nadie se extraña. Pero últimamente, cuando se repite desde el lateral opuesto (es decir, se salta el eje formado por los arcos y el equipo que antes atacaba hacia la derecha lo hace ahora hacia la izquierda), los editores creen necesario sobreimprimir un cartel que dice "ángulo invertido", como si los espectadores fueran a pensar que los equipos cambiaron de arco bruscamente. En realidad, tras un brevísimo desconcierto, todo el mundo reconstruye la situación ayudado por el color de las camisetas y el conocimiento de que se trata de la misma jugada. (Moraleja: los que inventaron ese cartel son estudiantes de una escuela de cine que llevaron el terror a violar el tabú a sus consecuencias extremas.) Los juegos de Ozu con el espacio no acaban ahí. Cuando dos personajes conversan, esta vez sentados lado a lado o enfrentados 90°, la cámara toma a cada uno de frente y produce la sensación de que ambos se están mirando a la cara. En Ozu, los continuos cambios de posición e inversiones de ángulo producen un modelo narrativo distinto que introduce una permanente incertidumbre sobre la geografía de los escenarios. El espectador no entiende bien dónde quedan las cosas pero sigue viendo con naturalidad: sabe que siguen en su lugar. En *Primavera tardía*, Ozu se burla de esa geografía equívoca: un visitante de la casa de Chishu Ryu no sabe para qué lado queda Tokio ni la estación de tren y pregunta cómicamente "¿Siempre fue así?". Ryu (el otro yo del director) le contesta que sí. Y siempre fue así en la casa de Ozu. En una película muda de 1932, *Yo nací, pero...*, un auto se atasca en el barro. Tras algunas peripecias, sus ocupantes logran hacerlo arrancar. La cámara toma el coche desde el suelo. En el último corte, Ozu la ubica, subrepticiamente, en el costado opuesto. Cuando el coche arranca lo hace, aparentemente, marcha atrás. Aquí, el salto de eje se usa como broma. En general, se trata de una manera alternativa de narrar que genera una relativa inestabilidad que Ozu usa en su provecho. Es una de las tantas estrategias inventadas por el director para crear incertidumbres de las que el espectador no es consciente pero que le ayudan a mantener la atención. No es el único tabú escolar que destruye Ozu. También juega con la continuidad de los objetos. Una botella de cerveza puede aparecer en distintos lugares de la mesa en la misma escena. El espectador, por supuesto, no se da cuenta. (Dicen que en Japón, el asistente encargado de la continuidad se hacía el harakiri cuando un objeto no estaba en el lugar correspondiente. Cuando Ozu hizo esto por primera vez, se hicieron un harakiri colectivo porque se quedaron sin trabajo.) Siempre me intrigó el sentido de los famosos *falsos raccords* de Godard. Ozu me permite confirmar una vieja sospecha: cuando estas reglas se alteran *no pasa nada*. Así como los ángulos invertidos no producen goles en el arco opuesto, la violación de reglas de manual no altera la transparencia del cine clásico.



Zen o no zen. Cada vez que un artista oriental es estudiado en Occidente, los críticos suelen renunciar a explicar su obra diciendo que para comprenderla hay que estar al tanto de los preceptos de alguna filosofía más o menos esotérica. El cine de Ozu es un excelente blanco para este tipo de aproximaciones. Sus historias son absolutamente japonesas, los actores no dramatizan (cuando alguien levanta la voz en una película de Ozu, los personajes de Kurosawa ni lo escuchan), todo es calmo, ordenado y sujeto a mínimas variaciones. Los personajes aparecen a menudo contemplando o haciendo algo en silencio. De aquí se han extraído algunas conclusiones insólitas. Hay críticos que afirman que el cine de Ozu se basa en la pintura japonesa tradicional y, por lo tanto, se caracteriza por sus imágenes planas (Ozu, sin usar nunca grandes angulares, obtenía una notable profundidad de campo). Otros han dicho que su método se basa en el arreglo floral, el jardín japonés y la ceremonia del té. Un tercer grupo cree ver en Ozu a un sabio zen, a alguien que

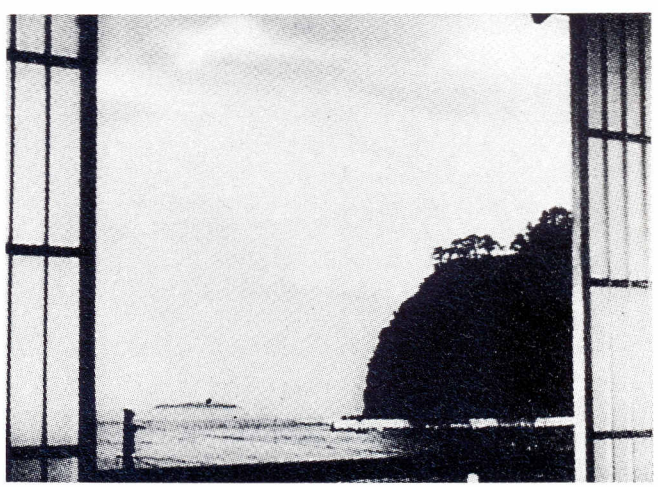


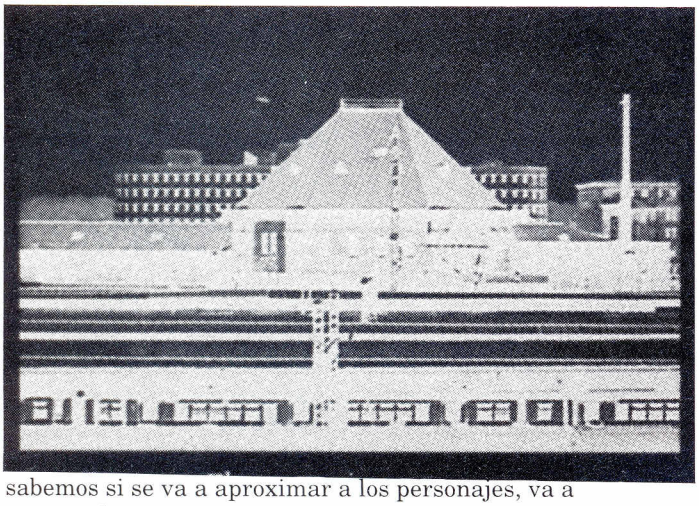
está interpretando el mundo contemporáneo desde una sabiduría ancestral. Paul Schrader, basándose en algunas analogías formales con la obra de Bresson, ubica a Ozu entre los cineastas de lo sagrado y en el intérprete cinematográfico de cada una de las emociones que describe la mística zen. Ozu solía decir: "Los extranjeros no entienden lo que hago. Por eso dicen que se trata de zen o algo por el estilo", "Todo les parece enigmático". Pero parece que con eso no alcanzó para frenar las interpretaciones esotéricas/religiosas de Ozu, que mezclan tres tendencias de la peor crítica contemporánea. Una es cierta pereza intelectual que prefiere jugar con conceptos vacíos antes que pensar las particularidades de una obra en sus propios términos. Otra es la de necesitar de lo religioso para interpretar el arte. La tercera es la de un relativismo cultural que postula la incomunicación, introduciendo términos como "japonesidad" y recurriendo a lo que dijo otro sobre otra cosa. Las tres concuerdan en la domesticación del artista y se niegan a dialogar con su obra. Ozu era japonés, vivió toda su vida en Japón, conocía su cultura, disfrutaba del haiku, el Noh o el Kabuki como muchos de sus contemporáneos (también del sake, y eso también se ve en la pantalla). Sus películas describen casas japonesas, bares japoneses, personajes japoneses. A pesar de eso, suelen despertar emoción en el espectador occidental, independientemente de su cultura y de su religiosidad. Ozu era, ante todo, un cineasta. Pensaba el cine desde el cine: desde sus constantes y desde la necesidad de llegar a los espectadores. Podemos analizar su cine, podemos tratar de entender su concepción estética y sus procedimientos narrativos sin recurrir a categorías oscurantistas. A Ozu le gustaba que el cine fuera de la manera que él lo hacía. Enfrentarse con sus rasgos característicos es aprender sobre la práctica del cine y sus posibilidades. Reducirlo a una combinación de significados últimos es una actividad para la que una iglesia resulta más apropiada que un cine.

Ozu y Wenders. Para muchos, el nombre de Ozu es conocido a través de *Tokio-Ga*, la película con la que Wim Wenders le rindió homenaje en 1985. Wenders propone la obra de Ozu para ocupar un hipotético santuario del cine. "Si solamente —dice Wenders— uno pudiera filmar así, como quien abre los ojos. Solamente mirar, sin querer demostrar nada. [...] Es raro que en el cine de hoy se produzcan tales momentos de verdad, que los hombres y las cosas se muestren tales como son." No sólo es acertada la frase de Wenders, sino que su cine logra en algunos momentos esa cualidad (*Al filo del tiempo*, *Alicia en las ciudades*, *Hasta el fin del mundo*). Hay en Wenders una fascinación por los objetos del mundo que no es extraña a Ozu. En éste, el mundo contemporáneo es reproducido con imágenes que hablan por sí mismas. Las cosas no tienen un valor funcional sino una existencia propia y una textura verdadera. Ozu no utilizaba objetos de utilería. Los adornos y los utensilios que aparecen en sus películas provenían de su casa y de la de los técnicos y actores. Todos traían algo y a partir de ese aporte se armaban los decorados. Y, efectivamente, las imágenes de Ozu no intentan probar nada. Simplemente existen, respiran. En particular, los films de Ozu registran minuciosamente la mezcla de elementos occidentales, de frases y costumbres norteamericanas en el Japón moderno, incluyendo el béisbol anterior a la guerra y el golf posterior. Pero las cosas no hacen una película. Les falta algo. Por eso Wenders les agrega un carácter trascendente, ajeno a la tranquila inmanencia de Ozu. Lo que en Ozu es serenidad, en Wenders se transforma en aburrimiento o sobreexposición (sus cortometrajes prueban lo inertes que pueden resultar las cosas por sí mismas). Es que a Wenders le cuesta narrar, mientras que el cine de Ozu se organiza a través de la narración.

Libertad bajo vigilancia. Los personajes de Ozu transmiten libertad a través de actores estrictamente controlados (los hacía repetir hasta el agotamiento), despojados de toda expresividad convencional. Ozu no quería que los actores fueran buenos sino que expresaran su humanidad y no sus sentimientos. (Esto hubiera llevado a De Niro al suicidio, ya que todos saben que puede expresar todo tipo de sentimientos pero nadie puede saber quién es.) Los objetos son también libres mediante tomas cuidadosamente preparadas. Ozu está ausente de sus imágenes, no les da un sentido ni un mensaje. No nos dice cómo deben ser interpretadas. Nos deja solos con ellas.

Un narrador extraordinario. En cambio, su presencia invisible aparece en la organización de los planos y las escenas. El cine de Ozu no es un fluir de imágenes. Por el contrario, planos y escenas están acotados y distribuidos por la férrea mano del director. Esa organización es modular, pues los planos son intercambiables: varios planos pueden suceder a uno dado y son todos equivalentes en intensidad y en atractivo. En esa combinatoria descansa la vivacidad del ritmo narrativo de Ozu.
Ozu está preocupado por que cada toma —en sí autónoma— esté precedida y seguida por una tensión que es lo que aglutina el film y le da forma e interés. A pesar de que el repertorio de planos posibles en Ozu es limitado, *ningún plano es previsible*. Después de un plano general no





sabemos si se va a aproximar a los personajes, va a mostrar lo que uno de ellos mira o va a cortar a un objeto inesperado. Después de una escena en interiores no sabemos si va a saltar a otro interior o a un exterior vacío de gente. Después de mostrar el exterior de un edificio, no sabemos si los actores van a entrar en ése o en el de al lado. Por otra parte, un plano exterior puede corresponder al lugar que acabamos de abandonar, al lugar al que nos dirigimos o a lo que un personaje está mirando por la ventana. No sabemos la geometría incierta de las casas (ver arriba), ni cuánta gente hay en una escena, ni desde qué ángulo o distancia vamos a ver a un personaje. Cuando la cámara se ubica en el fondo de un pasillo vacío, esperamos lo que va a suceder, aunque sabemos que no puede ser mucho: que aparezca un personaje y abra alguna puerta o que la cámara salte a alguna de las habitaciones sin que nadie haya aparecido.

Con materiales escasos, cargados de ceremonia y pasividad, Ozu crea un cine que está en las antípodas de la solemnidad y la rigidez. Es imposible aburrirse con él. Desde un humor intransferible, siempre está planteando pequeños juegos, pequeños acertijos y engaños. Ozu exige nuestra participación y reclama constantemente nuestro interés para descifrar lo que vemos, reconocer los personajes, adivinar adónde vamos. En *Historia de Tokio* pasa más de media hora hasta que averiguamos que Setsuko Hara es la nuera de Chieko Higashiyama. No sabemos lo que ocurre pero, lejos de perder el interés, la variación, el ritmo y la calidad de las imágenes nos hacen querer averiguarlo. En *Verano tardío* nos resulta imposible reconstruir los parentescos de la familia Kohayakawa, hasta que un personaje, delatando cómicamente el engaño de Ozu, exclama: "¡Qué complicada es esta familia!". En *Una tarde de otoño* vemos el cartel del bar Ace, como si fuéramos a entrar en él. En el plano siguiente, la cámara retrocede y vemos el cartel de Ace y el cartel de Tory. Finalmente entramos en Tory. En otra película se ve un pantalón colgando. La toma siguiente revela que se trata de una persona quieta. La mayoría de estos trucos sólo queda en evidencia mediante el video o el análisis de fotogramas, pero allí están y son los responsables de la vibración subterránea de los films. También lo es el cuidado con que cada imagen está compuesta. Pero la armonía visual no es una cualidad pictórica independiente (¡oh Visconti!, ¡oooooh Greenaway!) sino un recurso narrativo más.

Paralelamente, en Ozu hay un rechazo feroz contra las escenas "cruciales" y aun contra los golpes de efecto o de significado. En *Flor de equinoccio*, los encargados de un bar bromean con el empleado hipócrita y borrachín y le dicen: "a ver si todavía te descubre tu jefe", a lo que éste responde: "es imposible que mi jefe venga hoy". Se abre la puerta y entra el jefe. Un clásico gag de comedia. Pero el jefe trae puesto un sombrero (que no usa en ningún otro momento) y, por un instante, dudamos de que sea él. Sin alterar la gracia del chiste, el efecto se atenúa, se elude un momento de excesiva fuerza. Ozu evita las escenas privilegiadas, los momentos importantes. Cuando la situación es grave, la música es ligera, los planos son breves, aparece una elipsis. Aunque muchas películas se resuelven en un casamiento o en una muerte, nunca se ve la boda y rara vez el funeral.

Estas dos tendencias (el enriquecimiento de lo pequeño, la atenuación de lo grande) tienden a un balance, a un equilibrio que hace todas las transiciones suaves y necesarias. Así, todos los momentos son interesantes, todos tienen su cuota de incertidumbre y de suspenso pero ninguno es decisivo.

Ozu juega un juego infinito de plenitud narrativa y de nulidad significante y expresiva. En *Flor de equinoccio* el ceremonial doméstico se desborda y la hija enfrenta al padre en un tono de voz desusado. Algo parece estar fallando. Nos encontramos, por un instante, en una escena de familia de otro director con su momento dramático. Más adelante, el padre dice amargado: "fallé, porque permití que ella llegara a enfrentarme". Es Ozu el que se hace una crítica, por no haber sabido resolver el guión de otra manera.

Ozu y Ford. Varios elementos acercan a Ozu con John Ford. A los dos les gustaba trabajar con los mismos actores, repetir temas y empinar el codo. Mientras Ford decía "hago westerns", con parecida modestia Ozu declaraba "hago tofu" y afirmaba haberse dedicado a las artes menores. A ambos les gustaban las actuaciones inexpresivas y les disgustaba mover la cámara. Los dos tenían humor y hacían llorar. Pero mientras Ford elige momentos de gran solemnidad para conmover o recurre a la música, la emoción en los films de Ozu se desata en momentos triviales, sin una especial significación. Esos momentos suelen sorprender al espectador. Pero hay un rasgo mayor que une los westerns de Ford y las historias de familia de Ozu: en ambos casos (y casi en ningún otro) podemos ver el transcurrir de la Historia. Sin relatar eventos importantes, estos relatos ubican a sus individuos en una transición histórica, en el momento de modernización de sus respectivos países. Con el mismo respeto por el progreso y la conciencia de su carácter inevitable, ambos retratan el dolor y el desconcierto ante un pasado que se pierde para siempre. Los soldados y los cowboys de Ford, encarnados por John Wayne, saben que su tiempo se ha terminado. Los viejos que interpreta Chishu Ryu viven en el alejamiento de sus hijas el fin de su propia época. Ford creía en un paraíso perdido ubicado en la Irlanda mítica anterior al tiempo de sus héroes. Ozu, en cambio, cree que la infancia es la última oportunidad para la rebeldía y el rechazo de las mecanizadas cadenas sociales. Los niños de Ozu, hoscos y malcriados como el que Wenders muestra en *Tokio-Ga*, son los únicos privilegiados, los que resisten como en *Yo nací, pero...* las leyes del dinero. Mientras que Ford deplora tanto la ley del revólver como la de los abogados, Ozu es el cronista del pasaje entre dos males: la rigidez de la explotación feudal y el vacío espiritual del capitalismo. Wayne se muere de amargura, Ryu de tristeza. Tanto Ford como Ozu fueron acusados de reaccionarios. Ninguno lo era. En el pasado de Ford, todos los hombres son iguales. En el futuro de Ozu, la libertad alcanza a todos los hombres. Pero en ambos

casos —y, tal vez, sólo en ellos en la historia del cine— la fuerza que actúa sobre los personajes es, mucho más que la voluntad de otros individuos, el torrente inexorable e incomprensible del progreso.

Nueras y cuñadas. ¿De dónde proviene la emoción en Ozu? Seguramente de la contención de los personajes, de la privilegiada observación de una realidad cotidiana donde los sentimientos se expresan con sutileza absoluta, como un matiz provocado por el transcurrir del tiempo y el valor del silencio. De situaciones sin estridencias pero irreversibles. Los personajes de Ozu están presos de su circunstancia, de un tiempo que evoluciona hacia la ferocidad y la rapiña, hacia la encallecida rutina del trabajo y la reproducción. Pero en esos personajes hay una conciencia de que hay sentimientos más profundos y vidas imaginadas de otra calidad. Sólo algunos, los más nobles, son elegidos para sugerirlo. A través de la soledad dolorosa de la vejez, como los ancianos de Chishu Ryu, o de una comunicación casual pero definitiva, como las mujeres solteras de Setsuko Haru. Esas relaciones entre mujeres, tan características de Ozu, no se dan entre hermanas ni entre madre e hija, situaciones demasiado codificadas, sino entre miembros colaterales de la familia. La suegra y la nuera en *Historia de Tokio*, las cuñadas en *Verano tardío* descubren en la otra a un semejante, a alguien que tiene la misma nostalgia por una vida menos cruel que la que tuvieron o la que les espera. Iluminan un sentimiento distinto, tal vez el resorte sensible más profundo y más original que haya tocado el cine de Ozu. Cuando la nuera le regala a su suegra el escaso dinero que tiene ahorrado, está evocando un deseo de abundancia que las posibilidades materiales y afectivas de su vida desmienten. En *Hijo único*, muchos años antes, la madre le regala al hijo sus ahorros y éste se los entrega a la vecina que tiene el hijo enfermo, produciendo una cadena de solidaridades que tiene como efecto señalarnos nuestras carencias. La emoción que transmiten los films de Ozu a través de la contemplación de la bondad es la simple pretensión de vivir mejor y acaso lo que Schrader identifica como sagrado.

µ. Esta letra griega es la única inscripción en la tumba de Ozu y designa, según las distintas interpretaciones del budismo, el vacío absoluto, el espacio entre las piedras de los jardines o, paradójicamente, una idea de plenitud. Y la obra de Ozu es, efectivamente, uno de los raros ejemplos de plenitud que ha dado el cine. No es una búsqueda sino un hallazgo. El aporte de Ozu es un método para hacer cine. Un sofisticado aparato formal que resuelve problemas que ni siquiera habían sido bien planteados. Ozu encontró el programa de un cine diferente pero, a diferencia de muchos cineastas modernos, se trata de un cine con un futuro posible. Ozu demostró, casi como un científico, que la violación de ciertas leyes del cine clásico no necesariamente conducen a la muerte de la narración ni a alguna forma de elitismo. Ozu inauguró un camino para la experimentación dentro del cine popular, mostrando que la restricción de ciertos recursos puede enriquecer y embellecer la narración. Pero para eso se necesita una práctica inteligente como la suya, una artesanía continua y obsesiva que permita pulir los desbordes del significado y, al mismo tiempo, agregar motivos de complejidad formal y belleza plástica. Esa actividad de constante relleno y permanente vaciado, concebida desde el placer, el juego y la modestia y a la que dedicó su vida, merecería ser el sentido de esa inscripción tan parca. ■

Un paseo por algunos libros y artículos

Ozu en su tinta

por Quintín

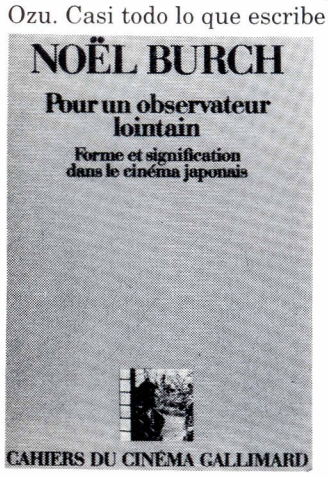
Libros

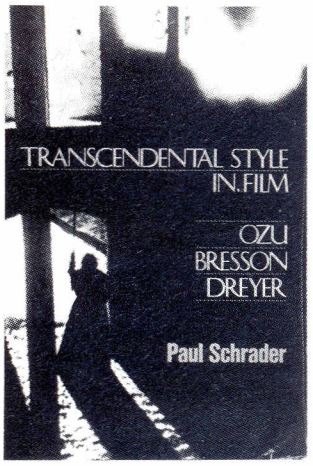
1. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo, 1988 (reedición del libro original de 1972 de la Universidad de California).

A Schrader le da por la religión y sus trabajos como guionista y director lo demuestran. Este trabajo (Schrader es también un buen escritor) se propone una caracterización de lo que el autor llama "cine de recursos escasos" mediante el análisis de la obra de esos tres directores. Su descripción formal es pertinente. Su conclusión de que este cine tiende a expresar lo sagrado es, en cambio, discutible en lo que a Ozu se refiere. El estilo modular de Ozu se describe como el resultado de una operación ritual que, más que la expresión de un individuo, es su inmersión en una corriente espiritual. Dice Schrader: "Si Ozu fuera un director 'personal' como, digamos, Fellini (esto es, si hubiera buscado expresar su personalidad en sus films), habría que ubicarlo en la tradición del arte individualista del Occidente, en lugar del arte tradicional del Oriente". Ozu, en cambio, decía: "Sigo la moda general en cuestiones ordinarias y las leyes morales en cuestiones serias. Pero en arte, me sigo sólo a mí mismo". La repetición y vulgarización de estas ideas de Schrader fuera del contexto de este libro inteligente han contribuido a negar el papel de Ozu como pensador del cine y a ocultar su obra tras un manto de neblina mística.

2. Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1982 (traducción del libro original en inglés publicado por Scolar Press en 1979).

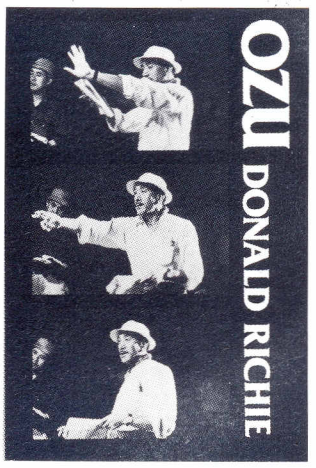
Este libro trata sobre el cine japonés y dedica un capítulo a Ozu. Casi todo lo que escribe Burch, autor de *Praxis del cine*, es brillante. No todo lo que dice es cierto. El efecto de fineza y profundidad que producen sus observaciones tambalea cada vez que el autor sufre un ataque de ideología. Estos ataques se manifiestan en su apresuramiento para caracterizar como revolucionarios o reaccionarios a determinados rasgos de estilo. Su estudio sobre Ozu incluye muestras de lo mejor y lo peor del autor y más afirmaciones erróneas que de costumbre. Burch advierte con precisión, entre otras cosas, la desdramatización propia de Ozu, pero su centro de interés es otro. Dice: "Ozu interpela *simbólicamente* los dos principios fundamentales del modo dominante de representación de Occidente" (nótese el matiz militante de la prosa). Estos serían: el principio de continuidad —quebrado por los falsos raccords— y el principio de inclusión del espectador en la diégesis (mundo imaginario del relato) —quebrado por los continuos cambios de mirada sobre los personajes que impiden la trampa de la identificación—. Una frase de Edward T. Hall que Burch incluye en su artículo ("Los japoneses piensan que la memoria y la imaginación deben participar siempre de la percepción") es más amplia y, al mismo tiempo, más precisa. Ozu no rompe la continuidad ni la identificación. Se trata, en cambio, de una continuidad y una identificación *diferentes*, más activas y con más actividad intelectual. Ozu impone este modo de ver una película al espectador de cualquier país —como podemos comprobar en cada uno de sus films— aunque, en vida de Ozu, los propios japoneses pensaron que su cine no era apto para occidentales y se negaron a exportarlo. La idea del cine como opio y del espectador como opa subyace a esta interpretación. Burch termina recurriendo a la idea de que los films de Ozu deben ser leídos como un *texto,* idea deudora de la época del libro y una de las menos fecundas y más difundidas entre los críticos de los últimos años. Burch dedica largos párrafos a lo que él bautiza como *pillow-shots*, que no son otra cosa que los famosos planos de corte de Ozu. Estos planos son transiciones que en general no tienen presencias humanas y que Ozu utiliza para pasar de una locación a otra, para describir lo que podría verse desde el punto de vista de los personajes y, en su variante más difícil de descifrar, como contraste inanimado de un ambiente humano. A Burch le interesan estos planos como "interrupciones de la diégesis", los estudia y clasifica. Termina caracterizándolos como "un paradigma de descentramiento y de insignificancia, el equivalente fílmico del maestro zen que reparte bastonazos como respuesta a las preguntas graves de sus discípulos" (entre tanto materialismo no viene mal un toque de niebla mística). Los planos "vacíos" de Ozu tienden a disipar la posible intensidad dramática de algunas escenas, a darles respiración (una preocupación permanente de Ozu). Pero no son solamente un "espacio pictorial" como cree Burch sino que (y ésta es otra de las preocupaciones de Ozu) tienen valor narrativo propio y tensión interna. No son





comentarios ni invitaciones a la contemplación en sí misma (todo es también materia de contemplación en Ozu) sino parte del relato. Para terminar con Burch digamos que su texto incluye desaciertos como la afirmación de que las imágenes de Ozu son "planas" (para salir de dudas, vayan y miren) o la de que la familia de Ozu está sometida a un rígido patriarcado feudal (los patriarcas de Ozu son tolerantes por convicción o débiles en los hechos). También hay tonterías insignes, como la peregrina teoría de que los films de Ozu que valen la pena son los de preguerra, mientras que el resto es un conjunto de estériles ejercicios académicos (¿los habrá visto?). La frase final es indigna de Burch: "La obra de Ozu no es sólo un logro individual: es, más significativamente, el logro de una comunidad nacional".

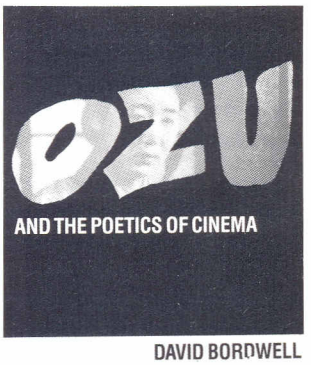
3. Donald Richie, *Ozu*, University of California Press, 1977 (edición original en tapa dura de 1974).



Richie escribió por primera vez sobre Ozu en *Film Quarterly* en 1959. Vivió en Japón, sabe japonés y conoció a Ozu y a la mayoría de sus colaboradores. A partir de una experiencia de primera mano escribió un libro lleno de datos interesantes sobre la vida de Ozu y sus métodos de trabajo. Leyéndolo, se puede aprender mucho sobre la dirección de actores del cineasta, su método de escribir guiones o apreciar la importancia de la colaboración con el coguionista Kogo Noda. También que *Historia de Tokio* les llevó 103 días y 43 botellas de sake (el enorme tamaño de una botella normal de sake se puede advertir, justamente, en *Historia de Tokio*). Y también que los japoneses son ceremoniosos y cordiales con los familiares y conocidos, pero extremadamente bruscos y antipáticos con los que no lo son (el cine de Ozu incluye muy pocos encuentros entre extraños). Richie es, además, elocuente. "Ozu era como un maestro haiku que se sienta en silencio y observa, alcanzando la esencia a través de una extrema simplificación. Inseparable de los preceptos budistas, coloca el mundo a distancia y deja al espectador físicamente no comprometido. [...] El método, como todos los métodos poéticos, es oblicuo. No se enfrenta a la emoción, la sorprende. Restringe su visión para ver más. [...] Limita su mundo para trascender esas limitaciones. Su cine es formal y la formalidad es la de la poesía, la creación de un contexto ordenado que destruye el hábito y la familiaridad, devolviéndole a cada palabra, a cada imagen su urgencia y su frescura originales." Esto no es orientalismo de bolsillo sino una valiosa descripción del cineasta como poeta, más aun cuando lleva implícita la idea de poesía como práctica, como trabajo artesanal. El libro empieza con un poema que gustaba citar Ozu: "Es algo que siempre digo / la cosa más importante para mí soy yo / Y en ese yo el lugar más importante / es el del trabajo". Lo mejor de este libro altamente recomendable es que se trata del único que le dedica espacio a desentrañar el tema de las emociones en Ozu. Sigamos con Richie: "Entre 1936 y 1942 Ozu evoluciona de la emoción predecible y guiada por el director a una emoción imprevisible y sin pistas" (agregaríamos: más sutil, más ligera, más profunda). "Los personajes de Ozu son queribles (a través de la ironía para revelarlos) por su libertad y su completitud consecuente. Los queremos porque los entendemos. Y los entendemos porque Ozu no ha sacrificado nada de ellos a la acción, continuidad de carácter ni plausibilidad a la que los films suelen apuntar". Esta última observación es muy útil para comparar la riqueza de los personajes abiertos de Ozu que se manifiestan sólo a través de su conducta y nunca hablan de sus sentimientos con la tendencia actual del cine (tanto europeo como americano) que, al intentar delinear perfectamente el contorno de un personaje, logra empobrecerlo cerrándolo sobre lo que sabemos de él (esto es así en *Propuesta indecente* pero también en *Un corazón en invierno)*. Lo que a Richie le sobra en empatía le falta, a veces, en rigor. Es el culpable de un concepto generalizado sobre Ozu: le atribuye haber filmado todas sus escenas desde la altura de una persona sentada en el suelo (o mejor, sobre el *tatami*). Ni la cámara de Ozu estaba siempre a la misma altura ni la altura era normalmente ésa. En *Tokio-Ga* se puede advertir que Ozu filmaba muchas veces casi a ras del suelo. Cualquier foto de sus películas permite ver que sus tomas eran, en general, bajas pero que variaban según la altura y la distancia del objeto enfocado. Una curiosidad: Richie —para reforzar la idea de que las violaciones a la continuidad de Ozu no son advertidas por los espectadores— afirma que en *Historia de Tokio*, cuando los viejos conversan mirando el mar, intercambian súbitamente sus posiciones. Eso no ocurre, al menos en la copia exhibida en Buenos Aires.

4. David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, BFI / Princeton University Press, 1988.

Este libro de 400 páginas en formato grande, dividido en una sección general y otra dedicada al análisis de cada película, empieza con una cita de William Blake: "El arte y la ciencia no pueden existir sino en particularidades minuciosamente organizadas". La primera oración del prefacio dice: "Ozu se ha convertido en mi guía de lo que el cine es y puede llegar a ser". Con estas dos frases, sabemos que estamos en el buen camino. Lo menos que puede decirse del libro es que es extraordinario. Bordwell conoce ampliamente el cine de Ozu (hay discusiones detalladas de cada película sobreviviente) y lo describe con una profundidad y una certeza absolutamente infrecuentes. De hecho, su lectura es la fuente de la mayor parte de las ideas de este artículo y el anterior. Bordwell reúne en su escritura dos tradiciones que rara vez aparecen juntas: un enorme conocimiento del



contexto histórico y cultural de la obra de Ozu y una descripción intrínseca de cada uno de los procedimientos formales empleados por el director. En el camino, se encarga de despejar los falsos conceptos y malentendidos que han sembrado quienes lo precedieron. El análisis de las secuencias es detallado y penetrante pero lo más sorprendente del libro es que esos análisis no están dirigidos a la generalización vacía, a la charla abstrusa ni al empirismo ciego según la norma habitual de los trabajos académicos. Bordwell se toma su material en serio y logra aprehender las categorías y los conceptos desde los que Ozu hizo cine. A partir de la convicción de que Ozu permite pensar el cine, Bordwell encuentra una nueva manera de escribir sobre cine. El libro trata el estilo narrativo de Ozu apoyado en dos convicciones: una es que Ozu no es una alternativa al cine clásico sino una ampliación. La otra es que el temperamento artístico de Ozu es una combinación de precisión y juego. Hay también dos metarreglas. Una: el cine de Ozu se puede explicar o describir en sus propios términos y éstos son *términos racionales*. No hay que recurrir a ningún fantasma místico ni cultural para dialogar con su obra. Dos: Ozu crea teoría cuando filma (plantea problemas, crea formas); el espectador hace teoría cuando ve el cine de Ozu (resuelve los problemas, recrea las formas). Curiosos ecos de Karl Popper, que, como la cita de Blake, emparentan el arte y la ciencia. Son particularmente brillantes los párrafos dedicados a la descripción del sistema de 360° que utilizaba Ozu para ubicar la cámara y los que se ocupan de esclarecer el sentido e importancia de los pillow-shots. Algún defecto debía de tener el libro y yo le encuentro dos, ambos relacionados con una cierta necesidad de legitimación académica. Uno es una cierta frialdad en las descripciones de los procedimientos de Ozu que toman muy poco en cuenta la emoción (para eso lo tenemos a Richie). Otro es el capítulo dedicado a exponer una especie de contexto general teórico que el libro no necesita y que, por otra parte, parece aplicarse con propiedad sólo a la obra de Ozu. Allí se utilizan términos como "el modelo del agente racional", "poética histórica" o "contextualización", de marcada ramplonería conductista. Pero escuchemos un poco a Bordwell en el final de la primera parte: "El suyo es un cine del *virtuosismo*, un cine que intenta crear una forma absolutamente saturada, el film más denso posible. En un sentido, Ozu es considerado correctamente un minimalista, pero en otro sentido, crea films "repletos" que son únicos, que nos atrapan en más niveles que los de un Hawks, un Antonioni o un Bresson. [...] Lo que el espectador quiere (quiere en el sentido de que le falta) es un cine que en sus formas y materiales sugiera modos frescos y sutiles de entender las fuerzas sociales que constituyen la vida cotidiana".

Artículos

5. Lindsay Anderson, "A cinco centímetros del suelo", extracto del artículo publicado en *Sight and Sound* en 1957, pressbook de *Historia de Tokio*, Buenos Aires, 1991.

Se trata del primer artículo publicado en Occidente sobre Ozu. El extracto no deja ver gran cosa, pero a Richie le hubiera convenido leer el título.

6. Tadao Sato, "Le point de regard", *Cahiers du cinéma*, abril de 1980.

Sato es un personaje singular. Por un lado, es el mayor estudioso japonés de la obra de Ozu. Por el otro, su pasión fue la pedagogía, pero en un sentido curioso: publicó una enorme cantidad de libros que atacan todos los sistemas de educación formal. No es extraño su acercamiento a Ozu, que fue un ejemplo de rigor intelectual y que nada le debía a la escuela. El artículo es muy interesante y, en particular, esclarece un punto oscuro sobre la manera que tenía Ozu de filmar las conversaciones. Según Sato, los japoneses no se miran a los ojos cuando conversan, les resulta penoso o agresivo. Por eso es que los personajes de Ozu rara vez están estrictamente enfrentados, pero el director quería, a su vez, mostrarlos frontalmente. De allí algunos cambios extraños en la ubicación de la cámara y parte del desconcierto espacial.

7. Santos Zunzunegui, "El perfume del zen", *Nosferatu*, Madrid, enero de 1993.

El título ya huele mal y, efectivamente, la mercadería viene podrida. Zunzunegui repite todos los errores clásicos sobre Ozu (imagen plana, vistas desde el tatami, apelación a misterios orientalistas) y agrega otros nuevos. Uno de ellos es la disparatada argumentación según la cual Ozu combina la pintura oriental con la fotoquímica (?) del celuloide. Desde una pedantería que no vacila en recurrir al latín (signo inequívoco de sordera intelectual) sin haber aprendido previamente el castellano, se enfrasca en discusiones que tienden a encontrarle un sentido a cada plano de Ozu para terminar diciendo que el director se incorpora a la "lucha contra la prevaricación del sentido" que según Barthes es "el combate fundamental del zen". Curiosamente, estos divagues contradictorios se presentan como una refutación de los trabajos de Bordwell a los que desde una dudosa lectura atribuye la intención de negar los "efectos de sentido pleno" de Ozu (¿no era que no había tal sentido?). Para el final, una auténtica perla. En la página 23 dice: "planos opuestos 360° entre sí". ¿Se trata de la burrada lisa y llana que parece o es que Zunzunegui, desde su pedantería infinita, está usando una manera rebuscada para decir que esos planos tienen el mismo ángulo?

8. Rafael Filippelli, "El peso del tiempo. Sobre *Historia de Tokio* de Yasujiro Ozu", *Punto de vista*, Buenos Aires, 1992.

Después de leer a Zunzunegui, la prosa de Filippelli nos recuerda que todavía hablamos en castellano. Entre interesantes observaciones sobre el tiempo y el movimiento en Ozu hay algunas frases iluminadoras como: "Ozu nos indica que es necesario filmar imágenes, no ideas bajo la forma de imágenes". Lo que quiero discutir con Filippelli es lo siguiente. El autor, al que le gusta el cine moderno más que el clásico y el whisky más que el sake, ubica a Ozu como un precursor de ese cine moderno, en particular de Antonioni. Así como Filipelli afirma que Wenders es menos moderno que su maestro Ozu, creo que lo mismo es cierto para Antonioni. Un plano sin gente de Antonioni está ocupado por el director, mientras que uno de Ozu está ocupado por el espectador. Ozu no decora pero tampoco enuncia. Sin mencionar que el plano de Antonioni es mucho más aburrido. Salud. ■

XVII Muestra Internacional de Cine de San Pablo

Un pequeño gran festival

por Roberto Cattani

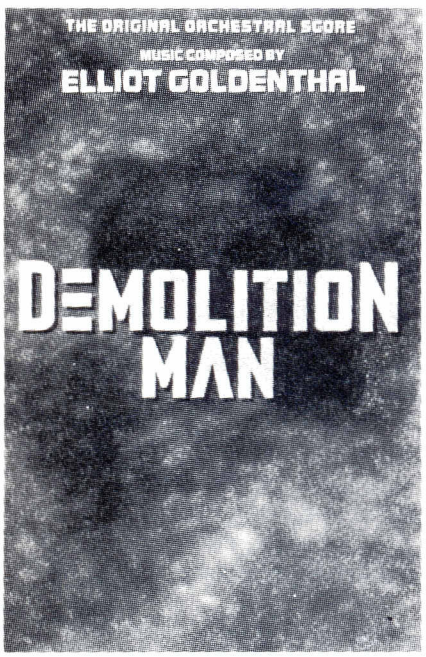
La Muestra Internacional de Cine de San Pablo se realizó del 21 de octubre al 4 de noviembre. El Amante, *que está a veces en todas partes y otras en ninguna, cubrió, a través de su enviado, un festival muy particular.*

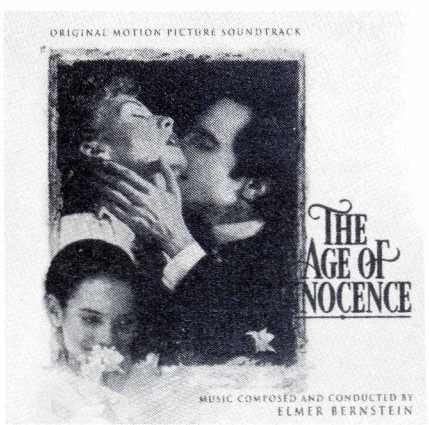
La Muestra Internacional de Cine de San Pablo parece siempre un cine de ensayo convertido en festival. Cada año (éste es el decimoséptimo) el programa de films es el sueño de todo cinéfilo, de todo aquel que considera un deber asistir a los largometrajes de los países más extraños y olvidados o —cuando se trata de países conocidos— descubrir las producciones y los autores más despreciados u olvidados. Hong Kong, Rumania, Zaire, Islandia, Kurdistán, Joe Dante, Jonas Meklas y las películas desconocidas de Bergman...
Además, es el retrato mismo de su director-fundador, León Cakoff. Un libertario al estilo de los rebeldes del 68, que declara no estar vinculado con otra ideología que no sea la libertad de pensamiento y de expresión. Un humanista que ha querido hacer de la Muestra, en su pequeño rincón alejado de las grandes corrientes internacionales del cine, un "almanaque anual del pensamiento universal" a beneficio del público brasileño. ¿Qué le falta al retrato? Si usted pensó en un costado contestatario contra el sistema y la "masificación del entretenimiento" y en un declarado desprecio por la plutocracia y las autoridades, acertó. Aunque Cakoff siempre se queja de la falta de dinero, de sponsors y de apoyo oficial, reivindica con orgullo el hecho de ser el "mecenas de la Muestra".
Ello no impide que el nivel global sea muy alto: detrás de todo esto se siente una verdadera pasión por el cine. Basta citar las dos películas que ganaron el premio del público: *Una canción para Beko* triunfó en el Festival de Angers hace unos meses y *Adiós, mi concubina* fue vencedora en Cannes este año. Films recientes y también importantes, ya que el primero (dirigido por Nizamettin Ariç) es considerado el primer largometraje nacional kurdo y el segundo marcó la consagración definitiva a nivel internacional del "nuevo" cine chino y de su representante más ilustre, Chen Kaige.
Hasta ahora la victoria ha sido puramente platónica: todos los espectadores tienen derecho a votar poniendo notas a las películas y la que obtiene el promedio más alto gana... el honor de la victoria. Hay, además, un premio de la crítica, también ideal. Pero Cakoff está decidido a dar el gran paso y, a partir del año que viene, pondrá en escena un gran jurado internacional y, si la crisis económica brasileña lo permite, entregará premios (¿en dinero? ¿en especie?).
El premio de la crítica lo ganó *Vale Abraão*, la *Madame Bovary* de los 90 del octogenario Manoel de Oliveira. El film es un retrato de la nueva burguesía portuguesa post-Salazar, obsesionada por el dinero, el sexo y la religión. Se otorgó un "premio especial de la crítica" a la película iraní *Y la vida continúa*, que cuenta la búsqueda por parte del director, Abbas Kiarostami, de dos jóvenes actores de un film anterior, que desaparecieron durante el terremoto ocurrido en el Norte de Irán en 1990. La película, una *road-movie* neorrealista que la crítica europea recibió con elogios a mi juicio exagerados, oscila —como la mayoría de las producciones iraníes que he visto últimamente— entre el documental "más verdadero que la naturaleza" y la crítica social. La Persia moderna puede definirse khomeinista, pero el maniqueísmo todavía está fuertemente arraigado en el alma local si uno se guía por las películas que produce ese país, en las que el mal es siempre absoluto (ya sea un terremoto o los explotadores de la sociedad) y el héroe debe vencer a las tinieblas para purificar la sociedad.
Por último, quiero mencionar *Baraka*, de Ron Fricke, una película al estilo de *Koyaanisqatsi*, en la que Fricke fue director de fotografía y firmó a cuatro manos con Godfrey Reggio el argumento y el montaje. El discípulo supera al maestro y, a pesar de las repeticiones y la lentitud, Fricke se acerca mucho más al misticismo de la imagen y a la belleza de la naturaleza y de lo humano que Reggio, con su alternancia neurótica entre lo moderno y lo eterno. ■

Traducción del francés: Gabriela Ventureira

Adiós, mi concubina

por Guillermo Pintos





Demolition Man
Elliot Goldenthal

Terminator... no, no. *Terminator*, no. *Demolition Man*. Es que la banda sonora del nuevo film con Stallone tiene por momentos una cualidad *física*, casi brutal; tan dura, metálica o cibernética que más parece corresponder a la máquina implacable del primer *Terminator* que a los músculos humanos y la mirada fofa del ex Rocky, por recio que sea, o terrible ese futuro donde se enfrenta con el negro albino. Escrita por Elliot Goldenthal, tiene una presencia cinematográfica tan definida que es imposible no *ver* una película mientras se la escucha. ¿Qué película? Bueno, una que concentre o resuma la cultura reciente del cine de violencia futurista. Por las dudas, para asegurarse de entrada algo de dramatismo sonoro que lleva ya 300 años asentándose en las memorias occidentales, la banda empieza con una orquesta convencional. Las cuerdas se agitan enloquecidas, chillando alarma o un vértigo abismal, imparable, y avanzan sobre el fondo sombrío, casi inmóvil o impasible de los sonidos graves, reforzados discretamente con un poco de electrónica. Por la unidad dramática de las partes, por consonancia con los hábitos cinematográficos, por arte de la ingeniería de edición o pericia en la escritura, de esa orquestación wagneriano-hollywoodense se salta a la abstracción electrónica, como si nada. Aun si no existiese una película que lo justificase, podrían ser dos movimientos de una única suite descriptiva, o algo así. Y aquí empieza lo mejor. Son los largos pasajes que acompañan a las principales secuencias de acción, algunos sostenidos por una obsesión rítmica, casi mecánica; y otros donde el sonido se desordena y entonces pasa a ser pura amenaza, en medio de un espacio sin fin y poblado de sombras ominosas como la sala oscura durante una de miedo. A esta altura, cuando los sonidos naturales pueden manipularse electrónicamente hasta el infinito, tiene poco sentido —y hasta puede ser muy difícil— diferenciar instrumentos convencionales de los medios tecnológicos. Aun así, en el cuerpo central de *Demolition Man* lo que suena tiene siempre aspecto cibernético, pero sobre todo alude a una estética maquinal, no precisamente aséptica sino áspera, sucia, entre el rigor y el caos. Sin embargo, cuando debajo de una presencia sólida como el acero se escucha chirriar algo como la lengüeta de un instrumento de viento, la cualidad animal de ese sonido es una evocación inmediata. Y cuando un golpe de sintetizadores parece —sólo parece, no vi la película— el de un puño o de una maza asesina, detrás de él brilla algo así como un flautín o a veces el toque de un triángulo, subtexto puramente simbólico o retórico, que comenta la acción, en este caso sonora. Ojo, también podría ser al revés. Es decir que lo que llamo comentario sea el sonido que, tal vez, corresponda a una acción concreta y el otro, entonces, el comentario. A lo que me refiero es a un manejo de los timbres y los planos sonoros excepcionalmente expresivo.

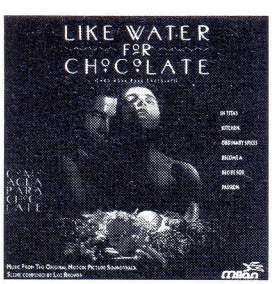
El pasaje del canal izquierdo al derecho del estéreo, sumado a la sensación de presencia o distancia hacia adelante o atrás manejada por la *cámara* —no la de filmar, sino el efecto sonoro—, más la tendencia psicoacústica de situar los graves abajo y los agudos arriba, todos recursos manejados con una eficacia absoluta, que combina oficio de escritura con ingeniería, crean un definitivo espacio tridimensional. En él, los sonidos se mueven como si fuesen objetos. La música, llamada habitualmente abstracta, se convierte en algo concreto. Pero —siempre lo hay— no exactamente a la manera de los objetos de la denominada música contemporánea, en sus variantes electroacústica o la ya antigua *concreta*. Porque aquí la funcionalidad obliga a la música a un relato paralelo o comentario de la narración visual, y entonces una masa sonora no es sólo eso sino también un temor, una angustia o vértigo, un arma descerrajando furia, una carrera final, una caída, un cuerpo como una máquina, una muerte, un triunfo.

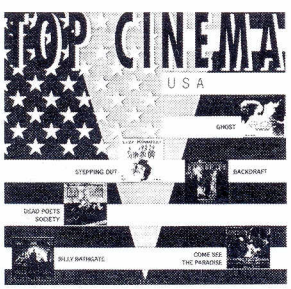
Todo ello, con un dominio tan *espectacular* de los muchos materiales empleados, que hace recordar eso obvio de que la perfección artesanal del lápiz sobre un pentagrama o el arco sobre la cuerda de un violín, es idéntica a la precisión matemática de una

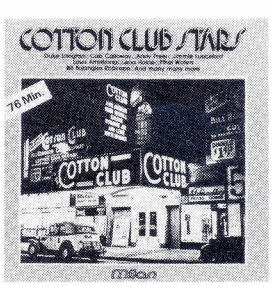
computadora o un generador electrónico de señales sonoras. Sobre el final, cuando seguramente Stallone sale destrozado, impasible, triunfante, melancólico y turbio de su hora y media de infierno, en ese momento vuelven las cuerdas, a trabajar su alivio sobre el dócil oído del corazón. Se sabe, los violines son el primero de los inventos humanos que desembocaron en el cinematógrafo, más precisamente en el final feliz.

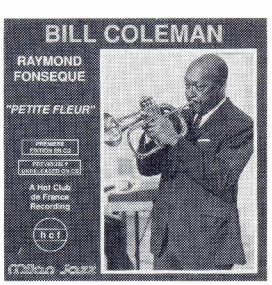
La edad de la inocencia
Elmer Bernstein

Si la banda de *Demolition Man* basa su terrible eficacia en lo que parece virtual manipulación del sonido como objeto plástico, algo que casi se puede ver de tan *exterior* que es su efecto, la partitura que acompaña a *La edad de la inocencia* podría ser todo lo contrario. Es decir, una pura interioridad o esencia poética, donde la síntesis o austeridad de medios se ciñe a la sola emotividad de una uniforme y ascética confluencia armónico-melódica. Una música que puede simplemente emocionar, sin mostrarse delante de quien la escucha. Si bien, por definición, se trata de una partitura funcional, e inclusive su fragmentación en casi treinta cortos pasajes independientes haría imposible hablar de una obra, hay algo que le da a esta música un cuerpo o identidad propia y es eso tan sencillo como su inspirado aliento, lo que alguna academia llamaría jerarquía artística. El autor de bandas como *El hombre del brazo de oro* o la reescritura sobre el original de *Cabo de miedo* hecha para Scorsese debe cobrar lo bastante como para no fabricar embutidos musicales. Es un compositor no sólo eficaz en términos de complementar un relato, sino, como dice el propio director en la portada del CD, capaz de sumar a un film la belleza propia de su trabajo.
Se trata de una partitura para orquesta, mayormente de cuerdas, que se las arregla para atravesar diferentes climas y momentos dramáticos de la historia con la mínima variación de gestos o ademanes musicales, de la misma forma que presenta las emociones con una sobriedad muy difícil de encontrar donde, precisamente, se requiere un trabajo de efecto, no sólo justificable por la necesidad, sino también porque el espectador está atento a lo que pasa en la película, en conjunto, y no juzgando una música independiente. De alguna manera, el estilo alude a los románticos de fin de siglo, pero, como era propósito del director, al ser una música escrita especialmente para el film consigue también salir de la época y proponerse como una mirada intemporal. La escritura es tersa, el sonido aterciopelado, centrado en los sonidos medios, con graves que nunca exageran el dramatismo y agudos sutiles, mínimos y exquisitos. A lo escrito y dirigido por Bernstein se agregan el conocido *Vals del emperador* y la *Marcha de Radetzky*, de Johann Strauss, además de un pasaje de *Fausto*, de Gounod, en versiones ya editadas. Cuando suena la ópera, fragmento que corresponde a una puesta contenida en el film, de repente y por primera vez, el CD adquiere una dimensión visual. No es una grabación de *Fausto* de estudio, sino un sonido ambiental, que no evoca siquiera un escenario visto desde la platea, sino la sala completa, poblada de esa intimidad que se espía a través de la pantalla. Entre otras consideraciones, tan ciertas como más o menos evidentes, dijo Scorsese: "Nunca creí que me llegara la posibilidad de trabajar con Elmer; difícilmente creí que algún día pudiese hacer mis propias películas. Su música fue parte de mi experiencia de filmación, parte de mi formación, mi aprendizaje. Y cuando por primera vez colaboramos, en *Cabo de miedo*, fue como cerrar un círculo, encontrar a alguien cuyo trabajo había sido tan importante para mí. Fue como empezar otra fase de mi educación. No puedo decir qué le traje a Elmer. Pero puede escucharse el regalo que él me dio". ■

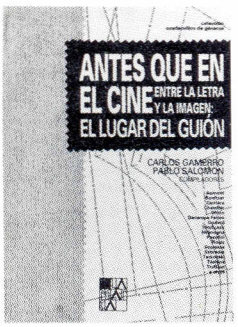
Milan Sur
presenta: música de películas




Milan Jazz
presenta:




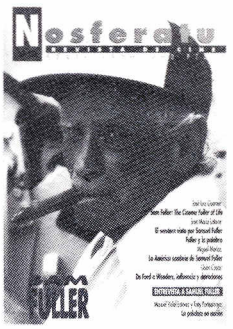
L I B R O S



Antes que en el cine
Entre la letra y la imagen: el lugar del guión
Carlos Gamerro y Pablo Salomón (comps.)
La Marca Editora, Buenos Aires, 1993, 160 pp.

Plural por definición, este nuevo *Cuadernillo de Género* prosigue fiel al proyecto heredero de viejos deseos de Walter Benjamin y Michel Foucault; aquel del primero, de publicar alguna vez un libro compuesto enteramente de citas, y el del segundo, de adherirse al discurso comenzado por otros para evitar ante el inhibitorio auditorio del Collège de France el malestar de soportar una palabra propia. Gamerro y Salomón compilaron una heterogénea selección que incorpora textos de Aumont, Bonitzer, Carrière, Chandler, Chion, Docampo Feijóo (seguimos un orden rigurosamente alfabético)... hasta llegar a Scorsese, Schrader, Tarkovski, Téchiné o Truffaut, entre otros.
Podríamos discutir algunas consideraciones del prólogo o del sentido de algunos textos seleccionados, afectados —según dejan advertir los títulos de algunas secciones— del síndrome de Barton Fink (enfermedad que algunos consideraban debilitada en los últimos tiempos, aunque rebrotada en esta era de virus mutantes). Pero la selección —y es lo que importa— posee sus méritos.
El lector encontrará, a lo largo de *Antes que en el cine*, más de sesenta textos que incluyen algunos pasajes de viejos conocidos (el fundamental *El cine según Hitchcock*, de Truffaut), otros recientes pero muy difundidos (*Estetica del cine*, de Aumont y otros) y de dos notables aportes recientes a la cuestión del guión: *Ecrire un scénario*, de Michel Chion, y *Práctica del guión cinematográfico*, de Bonitzer y Carrière. Pero la cosecha también recurre —y es realmente un aporte para el público interesado de nuestro ámbito— a difundir fragmentos de directores y guionistas contemporáneos que brindan su experiencia (en ese sentido, el recurso a varias fuentes, entre las que destacan un número especial de *Cahiers du cinéma* —371-372— y un volumen compilado por B. Peeters —*Autour du scénario*, Univ. de Bruselas, 1986—, permite el acceso a un material de primera). Por el contrario, el segmento dedicado a la reflexión sobre el guión en la Argentina manifiesta —más allá del honesto testimonio de Mignona— una pobreza desoladora. Tanta como los elementales comentarios de Golovnia o Aleksandrov, que remiten más a una historia anecdótica del cine bolchevique que a la práctica del guión.
Antes que en el cine es un texto conector, tan irregular como fértil en su función de reenvío a otros escritos. Hace cruzar y entrechocar a los fragmentos que lo componen y es, también, una buena entrada al tema para los menos iniciados, que en su lectura serán felizmente distanciados de acercamientos al estilo de *Aprenda a escribir un guión en 28 lecciones*. ■

E. A. R.



Sam Fuller
Nosferatu. Revista de Cine N° 12
Paidós, Barcelona, 1993, 114 pp.

Hemos conocido ya en Buenos Aires algunos números anteriores de esta revista española que en entregas monográficas agrupa estudios de distintos especialistas sobre autores, géneros o cines nacionales. Meses atrás, un número dedicado a *Shakespeare y el cine* abrió para el público cinéfilo local un espacio en el que luego incursionarían sendas publicaciones sobre *Cine japonés, Jacques Tati* y *Cine catalán*, extraídos de una colección que ya arribó al N° 12 en una frecuencia trimestral. En algún caso (el de la cinematografía japonesa), la intrínseca dispersión de su objeto dictó una detectable irregularidad en los ensayos recogidos. En otro (el de cine catalán), el casi inexistente contacto con su tema impuso entre nosotros las distancias. Shakespeare brindó anteriormente el toque académico, mientras que el número dedicado a Tati se imponía como el más orgánico. Ahora la entrega destinada a Samuel Fuller supera ampliamente las anteriores, garantizada por la vitalidad del sujeto examinado y la pasión cinéfila que anima la revista entera.
Samuel Fuller, nacido el 12 de agosto de 1911 en Worcester, Massachusetts, es —sin exagerar— uno de los directores más influyentes del último medio siglo. Desde su primer largometraje, *I Shot Jesse James* (1949), a hoy, su nombre figura como contraseña entre los iniciados. Fuller es una escuela de cine ambulante cuya figura inclusive comenzó a poblar —desde su aparición en *Pierrot el loco* (1965) de Godard— la obra de sus discípulos. A lo largo de las tres décadas siguientes la estampa fulleriana se ha erigido en un ícono dotado de cigarro, blanca melena, voz estridente y por sobre todo un dinamismo asombroso, que pulula por films de Wenders, Hopper, Larry Cohen y Kaurismaki (Aki), entre otros.
Sam Fuller es, a sus 82 años, alguien que en un minuto posee más ideas sobre cine que todo un ejército de revolucionarios dispuestos a renovar el lenguaje cinematográfico. Rodeado durante largo tiempo de numerosos malentendidos, sigue siendo hoy un autor maldito, marginal, confinado a distribuciones erráticas de sus films en cine o video o a torpes lecturas de su obra.
Este número de *Nosferatu* intenta evaluar su cine en una colección de artículos que abordan su relación con géneros (el western, los films bélicos y el policial negro), con la literatura (él mismo es novelista) o con otros directores.
Locuaz y enérgico hasta lo inaudito, Fuller —si lo dejan— habla hasta llenar varios libros. Ya lo habían probado en un notable volumen Noël Simsolo y Jean Narboni (*Il était une fois... Samuel Fuller*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1985) y esta *Nosferatu* no pierde la oportunidad de una sustanciosa entrevista con el maestro.
Como Buñuel, Fuller es de los que exasperan a los exégetas de lo que hoy se denomina "políticamente correcto". Resistente a toda domesticación, como bien lo señala

Martin Scorsese en el prólogo al libro citado, "lleva la realidad al límite del absurdo, y eso lo hace más realista". Su locura metódica es la de aquellos que por saber lo que quieren pasan por toscos o excesivamente directos. Inclusive se ha formado en torno suyo una aureola de intuitivo, de irreflexivo. Nada de eso, simplemente es que piensa rápido y más claro que el resto. Y si es primitivo es porque así lo quiere: va directo a las cosas, con imágenes que (Scorsese admira este carácter) tienen la simpleza, la estilización y la contundencia del mejor *story board*.
Nosferatu saca el jugo, en este número 12, a la prosa fulleriana. Las citas del maestro son de esas que perduran en la memoria: "Para hacer una película de guerra auténticamente realista, siempre he dicho que lo ideal sería esconder detrás de la pantalla a unos soldados que disparasen a los espectadores durante la proyección. No para matarlos, sólo por el realismo de la película". Su filmografía abunda en episodios que dan cuenta de esa pasión física de hacer cine que luego supiera mentar su alumno Godard. En *Bayoneta calada* los dobles accidentados durante el intenso rodaje (en menos de dos semanas) pasaban a formar parte de los heridos de guerra que luego actuaban como tales. En cierto sentido, para Fuller toda película es de guerra.
En un mosaico fulleriano donde sobresalen los artículos de Ricardo Aldarondo y Quim Casas, y resulta redundante alguno dedicado a explicar que el autor no es fascista, racista, ni apólogo de la violencia (realmente, a esta altura no vale la pena), se pasa revista, uno por uno, a los largometrajes de SF. A propósito: en nuestro medio no abundan las posibilidades de ver a Fuller en video, y nuestra Cinemateca se muestra algo perezosa en exhumar algunos títulos fundamentales. Para aquellos que deseen explorar el territorio Fuller, 4 solitarios videos: *El rata*, *Más allá de la gloria*, *Perro blanco* y *Calle sin retorno*. Todos obligatorios (el resto ¿para cuándo?).
Sobresalen —como siempre en la publicación— la documentación bibliográfica, las fichas técnicas y por sobre todo el despliegue gráfico. Tentación del fetiche, envidia de sudacas. *Nosferatu* es, también, un hermoso y lujoso objeto. Fuller nos mira cómplice desde la tapa, y hasta parece avanzar hacia nosotros el humo de su habano perpetuo. ■

E. A. R.

Las películas de los 80
Douglas Brode
Odín Ediciones, Barcelona, 1993,
288 pp.

Douglas Brode es un crítico neoyorquino que si no aparece en los films de Woody Allen anda cerca de algún borde de la pantalla. Según nos informa su enumerativo currículum, vive con su esposa, tres hijos, tres perros, un gato y un "incalculable número de hamsters". Además, acostumbra publicar libros sobre cine. Afecto a los números redondos, ha publicado entre otros títulos: *Films of the Fifties*, *Films of the Sixties* y *Lost Films of the Fifties*. Su producción también abarca dos volúmenes sobre equilibrados sujetos: *The Films of Jack Nicholson* y *The Films of Woody Allen* (traducido al español recientemente en esta misma colección). Brode es un crítico de tipo massmediático progresista, que ni bien terminó la pasada década compiló 100 películas representativas (según su peculiar óptica y su pasión numérica) para evaluar de qué manera la historia reciente y las alteraciones en la vida cotidiana de los Estados Unidos quedaban plasmadas en su cine. El resultado es este curioso *Las películas de los 80*.
Primera aclaración a formular: se trata de las películas *norteamericanas* de los 80, o al menos aquellas en las que alguna productora de la Unión haya intervenido en parte. Segunda: a Brode le interesa menos el valor estético de los films seleccionados que sus cualidades reveladoras de realidades psicosociales contemporáneas. De modo que a no asombrarse por la consideración en términos igualitarios de *El toro salvaje* junto a *Top Gun*; de *La fuerza del cariño* con *El año que vivimos en peligro*.
Tercera cuestión a tener en cuenta: los títulos de distribución española de las películas. Es un juego entretenido advertir las variaciones que aquí no llegan a lo enigmático —hay pistas claras— ni a los dislates de *¡Jo, qué noche!* (por *After Hours*) o del inverosímil *Bitelchús* (impar neologismo por *Beetlejuice*), porque no fueron parte de las seleccionadas.
Brode recorre la década guiado por un interés que va del ascenso y caída de la *Reaganomics* a la proliferación yuppie, de la histeria del SIDA al culto al éxito, del confort como ideal a la conciencia antidroga. Todo reflejado a través del cine americano. Si bien algunas de sus aseveraciones hacen dudar de la nitidez de sus procesos mentales —por ejemplo cuando alude al machismo de Clint Eastwood en *Impacto fulminante* (p. 26) o al "renovado marxismo de *Taxi Driver*" (p. 35)— no deja de tener interés cuando alude reiteradamente a su verdadera obsesión, al actor más mencionado en sus 100 reseñas; cierto Ronald Reagan, con sus basculaciones entre fantasía y realidad. Es en esas conexiones entre el cine y la actualidad donde Brode funda y justifica su aproximación, y hasta resulta (debemos admitirlo) por momentos perversamente divertido. ■

E. A. R.

Anuncie en *El Amante*
Llámenos al 322-7518

Antología marxista

Edición de Richard J. Anobile. Plot, Madrid, 1991, 288 pp.

Lamento no estar aquí. ¿Dónde diablos me habré metido? Hace rato que debería haber vuelto.

Groucho Marx, *Duck Soup*

Esta antología de diálogos, extraídos de films de los hermanos Marx, permite pensar las relaciones entre cine y literatura desde una perspectiva no habitual. Si normalmente es la literatura la que sirve de fuente al cine, en este caso es un libro el que se beneficia con un material cuyo origen es cinematográfico. La *Antología marxista* recoge una selección de diálogos ilustrados por sus correspondientes fotogramas y ordenados por películas. El libro incluye algunos textos graciosos:

Wagstaff (Groucho): ¿Tiene usted chofer?
Baravelli (Chico): Sí.
Wagstaff: ¿Y qué marca de coche tiene?
Baravelli: No tengo coche. Sólo tengo chofer.
Wagstaff: A lo mejor es una tontería, pero si tiene chofer, ¿no sería lo normal tener coche?
Baravelli: Ya tuve uno, pero sale demasiado caro tener coche y chofer, así que vendí el coche.
Wagstaff: Pues mire si seré ingenuo: yo hubiera conservado el coche y vendido el chofer.
Baravelli: Eso es imposible. Necesito un chofer para que me lleve al trabajo por las mañanas.
Wagstaff: ¿Pero sin coche cómo lo lleva al trabajo?
Baravelli: No es necesario que me lleve al trabajo; estoy en paro.

Sin embargo, esta antología permite cuestionar, también, hasta qué punto es deseable conectar la serie literaria con la cinematográfica. Lo que hace posible un libro como éste es la convicción del resumen, la presunción de que es posible condensar un film en la reproducción fiel de sus momentos sobresalientes. La lectura debería reemplazar a la visión. Y, en este sentido, toda una teoría de las equivalencias se esconde detrás del intento aparentemente inocente de rendir homenaje a una filmografía. Al adaptar un texto literario, a menudo se intenta construir correspondencias cinematográficas para sus contenidos (como pretendía la tristemente célebre "tradición de calidad del cine francés", que reemplazaba las escenas demasiado literarias de una novela por otras equivalentes pero filmables) o para sus procedimientos (como intentan algunos teóricos —Juan Miguel Company, entre otros—, formulando una gramática cinematográfica en donde pueda hallarse un equivalente fílmico para el monólogo interior o el discurso indirecto libre, por ejemplo); de la misma manera, en el caso inverso de esta *Antología marxista*, se quiere trasladar la supuesta esencia de una serie de films mediante una técnica mixta tomada de la historieta, que debería reproducir en las páginas de un libro la alquimia de imágenes y sonidos que sucede en la pantalla de un cine. La presunción que anima a este razonamiento consiste en ignorar la diferencia de naturaleza entre uno y otro medio. No se establece una relación productiva entre ellos (de manera que se agreguen uno encima del otro, que actúen uno sobre el otro), sino una relación tautológica que intenta repetir un mismo objeto en un formato diferente. Esta revisión editorial de los hermanos Marx sólo permite comprobar que nada reemplaza a la visión de sus films. Pese a lo que podría suponerse —dada la excelencia verbal de sus gags, a menudo apoyados en el juego de palabras, el falso silogismo y el absurdo lingüístico— estos textos no son independientes de una estrategia audiovisual. Una antología de diálogos es una muestra parcial del humor de los Marx, no sólo porque todo queda reducido al genio de Groucho (mientras deja de lado el silencio de Harpo, pero también las inflexiones de inmigrante en el inglés de Chico), sino porque elide la gestualidad y los movimientos que, aun en el caso de Groucho (a veces, incluso, sobre todo en el caso de Groucho), son claves.

Los hermanos Marx se ubican en la intersección de los procedimientos del cine sonoro y del cine mudo. Si bien es cierto que no hubieran existido sin el sonoro, tampoco habrían existido sin la economía visual del mudo. Porque su humor posee un arco de gran amplitud que se desplaza entre la verborragia y la mímica, pero también porque lenguaje y gestualidad están indisolublemente imbricados en el efecto de comicidad. Esto se hace evidente en la transcripción de ciertos sketches que aparecen en la *Antología marxista*: las complicadas indicaciones para llegar a una subasta (en *Cocoanuts*), el corte y emparejamiento de un bigote (en *Monkey Business*), los autónomos componentes del sidecar presidencial de Freedonia (en *Duck Soup*), la imprescindible bibliografía sobre pronósticos hípicos (en *A Day at the Races*), la drástica supresión de cláusulas de un contrato o el atiborrado camarote que explota de gente (en *A Night at the Opera*), son situaciones que sólo alcanzan una débil comicidad en el papel.

Orquestado por un exhaustivo trabajo de investigación y una esmerada diagramación (aunque, a veces, el privilegio de la presentación visual confunda el sentido de los textos), este libro se convierte en un objeto seductor para los coleccionistas pero no alcanza a capturar el vértigo ni la pulsión caótica en el humor de los Marx. Por supuesto que sobreviven algunas ocurrencias de Groucho y algunos duelos verbales entre él y Chico pero, en conjunto, la *Antología marxista* es a los films de los hermanos Marx lo que un manual escolar Lerú sería a *El capital* del viejo Karl. ■

Christian Metz (1931-1993)

Adiós al semiólogo del cine

por Eduardo A. Russo

La noticia nos sorprendió a través del último número de los *Cahiers du cinéma*; ignoramos si algún diario informó sobre su reciente deceso. El suicidio del fundador de la semiología del cine conmovió a amigos y alumnos que intentaron conjurar —en breves artículos de último momento, en cartas de despedida— el estupor provocado por su desaparición. En lo que sigue proponemos un balance de una obra que, pese a algunas veleidosas tendencias del momento, resiste al olvido.

El máximo teórico del cine desde los 60 a la fecha se fue como había transcurrido durante los últimos quince años: en sordina. Luego de evitar sistemáticamente los usos de su teoría como textos canónicos, de eludir hasta siquiera la calificación de "maestro" (cuando lo calificaban como "fundador", el prefería "iniciador"). Supo dar cuenta en su itinerario de una asombrosa capacidad de lectura (teórica y de las propias películas, aunque no acostumbraba citarlas), una tensión constante hacia la claridad conceptual, aun en los problemas más oscuros y, por sobre todo, una impar honestidad intelectual. Un espíritu cartesiano, obsesionado por la precisión y dedicado a pensar el cine.

Formado en el campo de las letras (graduado en lengua alemana y griego antiguo), Metz se acercó al cine, en sus primeros artículos —previos a la moda semiológica—, desde el ensayo que no evitaba un toque fenomenológico. Mientras tanto, diseñaba su proyecto teórico integrando lo poco que sabemos sobre el lenguaje con eso que, a falta de mejor nombre, llamamos "lenguaje del cine". Testimonio de este tránsito son los excelentes artículos recopilados en sus *Ensayos sobre la significación en el cine*. A diferencia de muchos lingüistas y semióticos entusiasmados por generalizar a partir del modelo de la lengua, Metz formuló prudentes hipótesis que sedimentarían en su monumental *Lenguaje y cine* (1971); hasta hoy el mayor estudio sobre los alcances y límites de una semiología de inspiración saussuriana para entender cómo se produce el sentido en el cine. Un par de años después fue completado por un segundo tomo de sus *Ensayos...*

Poco afecto a las polémicas, escándalos y discusiones de barricada, Metz pasó lateralmente el mayo francés y los consabidos disturbios intelectuales, y mantuvo su atención en la dimensión narrativa en el cine (acaso amparado en su pasión secreta, las películas que amaba), apartándose de hipótesis deconstructivas y "prácticas cinematográficas materialistas". Luego, mientras discípulos y críticos se extendían sobre los alcances de su obra, produjo un vuelco. En lugar de seguir construyendo un edificio terminológico cada día más complejo —y en algunas variedades, más abstruso— se animaba a decir (haciendo uso de un sutil y corrosivo juego de palabras) que el semiólogo del cine, a partir de la perenne dificultad de detectar una lengua o gramática cinematográficas, se había convertido en un lingüista sin lengua, o lo que es peor, "un lingüista sin competencia". Alertaba sobre el enmascaramiento, a pura jerga y formalización, de ignorancias cruciales sobre el objeto que se pretendía entender. El cambio no caería bien, y peor cuando el viraje se orientaba hacia una poco ortodoxa lectura del psicoanálisis.

El significante imaginario (1977) tiene como eje sus referencias a Freud, Lacan y Melanie Klein. Lingüistas, psicoanalistas y semiólogos se unieron en el anatema desconociendo que a pesar de algunas imprecisiones de su lectura del psicoanálisis, en lo que tocaba al cine se pasaba por alto (como Borges decía de Oscar Wilde) el pequeño detalle de que tenía razón. Recuperando el tono ensayístico de sus primeros escritos, Metz reorientaba la cuestión hacia el espectador de cine. Luego se produjo su llamado a silencio editorial. Siguió con sus seminarios —visitó fugazmente nuestro país en un par de oportunidades— y su obra se asentó en la dimensión de hito. En 1989 se le formuló un curioso homenaje en vida durante uno de los habituales coloquios de Cerisy (publicado en nuestro medio bajo el título *Christian Metz y la teoría del cine*, del cual *El Amante* N° 9 publicó una detallada reseña). Era como si Metz, aunque siempre activo, hubiera permitido a muchos pensar su obra como concluida. Pero Metz seguía trabajando en problemas específicos. Sus investigaciones se enmarcaban en una de las corrientes de estudio más productivas de los 80: la que se agrupa bajo el rubro de la enunciación cinematográfica. En 1991 apareció, al fin, un nuevo libro: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Otro vuelco metziano: ahora, en lugar de ir a la delantera, proponía un balance del trabajo de muchos (unos cuantos, discípulos suyos), intentando traducir a la vez, en una escritura límpida y ejemplar, algunos conceptos que en numerosos casos venían envueltos en nubosos, académicos y casi ilegibles envoltorios. El libro fue —en acertadas palabras de Patrice Rollet— "escandalosamente ignorado". Mientras tanto el *démodé* Metz proseguía sus seminarios. Ahora, un acto de desaparición voluntaria puso fin, con la brutalidad de los hechos, a una obra que aunque muchos ya habían decretado terminada seguía incómodamente móvil y permanentemente innovadora (vale decir: poco propicia a la sedimentación catedrática). Con él se fue un teórico afable, un semiólogo que por pura discreción ocultaba su cinefilia —decía que sus gustos sobre cine eran una cuestión demasiado íntima, y confesar sus pasiones equivaldría a que Genet declarase: "me gusta Proust, ¿y con eso qué?"—. La muerte de Metz es la de alguien que supo combinar de modo ejemplar la pasión por el rigor del concepto y el amor al cine. Su ausencia se expande sobre un fondo sombrío donde el pensamiento (y no sólo el cinematográfico) aparece sensiblemente devaluado. ■

Un héroe olvidado

por Flavia de la Fuente

La foto que acompaña a la izquierda parece desmentir el título Qué bello es vivir *o su original* Es una vida maravillosa *(*It's a Wonderful Life*). Será que nosotros en Navidad tenemos más calor que nieve pero parece que la vemos un poco diferente. Repasamos la película que más nos hizo llorar desde que vemos cine.*

Antes que nada, ¡Feliz Navidad para todos!
"¡Feliz Navidad!" también nos desea el film del Sr. Frank Capra, *Qué bello es vivir*, presentado como una postal navideña.
En su autobiografía (*The Name Above the Title*, 1971) Capra explica el sentido que, para él, tenía su película: "Era un film que les decía a aquellos que habían perdido el gusto de vivir, a aquellos que habían perdido el coraje, a aquellos que habían perdido sus ilusiones... que *ningún hombre es un fracaso* [...] que una vida humana está en contacto con cierto número de vidas humanas. Y que, si ella no existiera, dejaría un vacío terrible".
No sólo Capra ve las cosas de esta manera. Mucha gente ve *Qué bello es vivir* como un canto a la vida. De hecho la pasan cada Navidad en todas las cadenas de TV en EE.UU. Y en esas fechas no se trata de fomentar el suicidio colectivo, ya que todos estamos mucho más sensibles.
Por otra parte, miles de anécdotas parecerían reafirmar la interpretación optimista del film. Se sabe de gente desesperada que logró superar malos momentos gracias a la película.
Las anécdotas serán infinitas pero, a partir de *Qué bello es vivir*, ¿se concluye que es bello vivir? Yo digo que no. Que estamos ante una de las más grandes y más negras películas de la historia del cine.

Dividamos a la película en tres partes:

a) Los deseos y renuncias de George
¿Cómo se puede decir que es optimista una película en la cual no se cumple ninguno de los deseos del héroe? ¿Cómo se puede ver optimista a una película que es la apología de la muerte del deseo? ¿Es necesario renunciar a todos nuestros deseos para ser queridos por nuestros semejantes? ¿Qué alegría puede transmitir George, cuya vida es un calvario?
La vida de George Bailey es una renuncia continua. George, un hombre inteligente, ambicioso, generoso y sensible, se ve obligado a ir abandonando uno a uno los fuertes y claros deseos que poseía desde la infancia. Aquí va la lista, tal como los enuncia él en la película.

Deseos de George:
1. "Quisiera tener un millón de dólares."
2. "Me voy a ir de explorador algún día. Con 3 o 4 esposas."
3. *Padre*: ¿Todavía quieres ganar un millón de dólares antes de los 30?
   George: Me conformo con la mitad en efectivo.
   Padre: ¿No te interesaría volver a la constructora?
   George: Pues no... No podría pasarme el resto de mi vida en una triste oficina... Quiero hacer algo grande, algo importante. Siento que si no salgo de este lugar voy a estallar.
4. "Miles de deseos. Ya sé lo que voy a hacer mañana y pasado mañana. Y el año que viene y el siguiente también. Voy a quitarme de encima el polvo de esta miserable ciudad. Y voy a conocer el mundo. Italia, Grecia, el Partenón, el Coliseo, y luego voy a ingresar a la universidad para aprender lo que saben ahí. Y luego me voy a poner a construir pistas aéreas, rascacielos de 100 pisos, puentes de una milla.
5. *George*: Mira, aquí está el botín. Vamos a hacer de todo. Una semana en Nueva York. Otra en Bermuda. El hotel más alto, el caviar más caro. La música más sabrosa y la esposa más linda.

Los deseos de George incluyen salir de Bedford Falls, viajes por países remotos, muchas mujeres, estudios universitarios, obras importantes y prestigiosas (puentes, rascacielos), riqueza, lujo y, una vez casado, compartir algo de todo eso con su esposa. Como ya sabemos, nada de esto sucede. George se casa, tiene cuatro hijos y se dedica enteramente a la sociedad constructora cuya presidencia heredó de su padre. Vive para hacer el bien (construir casas para los pobres) y para luchar contra el villano Potter, que se quiere apoderar de la ciudad.
George saca cada tanto su manojo de folletos de turismo y los muestra entusiasmado, hasta que un día no lo hace más. La última vez que aparecen motivos turísticos es en su cena de bodas. En la casa abandonada (futuro hogar de los Bailey) Mary y sus amigos le preparan una cena. De la pared cuelgan posters de los lugares que George hubiera

deseado conocer pero ya no conocerá. Más que una boda parece un velorio. La casa en ruinas (en la que George no quería vivir "ni aunque fuera un fantasma"), las goteras, el spiedo que funciona atado con un piolín a la vitrola, las velas, constituyen un escenario deprimente a los ojos de George.
Todos realizan sus deseos menos George Bailey: Mary se casa con George y vive feliz en la casa que ella eligió como hogar. Tiene 4 hijos y trabaja en las tareas hogareñas que le encantan. Harry, el hermano de George, logra estudiar en la universidad, en donde se destaca, entre otras cosas, como deportista; se casa con una joven hermosa; tiene un trabajo interesante y con un gran futuro; se destaca en la guerra (a la cual George no pudo ir debido a su oído defectuoso a causa de una caída en el agua helada para salvar a su hermano Harry cuando tenía 9 años) y es condecorado por el presidente. Estos son sólo dos ejemplos. Pero todos en Bedford Falls son felices gracias a la abnegada vida de George Bailey.

b) La vida sin George. Una película de terror
¿Le tenía que tocar un ángel de segunda clase que no tiene alas y que tiene el cociente intelectual de un conejo? Parece que George ni siquiera puede gozar del privilegio de un buen servicio celestial.
El ángel, Clarence, le concede el deseo de no haber existido. George vuelve a Bedford Falls (ahora, Pottersville) y se encuentra con un mundo totalmente distinto: Bailey's Park (barrio construido por George) es un cementerio en donde yace su hermano de 9 años, su esposa es una solterona, su madre una amargada y la ciudad un burdel. Nadie lo conoce. George pide a gritos que lo reconozcan pero nadie lo hace. Es una verdadera pesadilla. George deambula desesperado por Pottersville buscando el afecto y el reconocimiento de sus seres queridos.
Todo esto está contado de una manera muy angustiante, es una auténtica película de terror. Es una insoportable pesadilla que culmina con la súplica de George: ¡quiero volver a vivir!
Pero, ¿por qué opta finalmente por la vida? Hay dos interpretaciones. Y las dos son negras. 1) Nuevamente siente el llamado del deber. Ver lo desastroso que es el mundo sin él lo obliga a renacer para volver solamente para ayudar a sus semejantes, o 2) simplemente, no tolera no estar vivo, no ser querido, no ser. Esta última opción es la que posibilita el sentimiento de alivio que produce la finalización de la película de terror.

c) ¿Final feliz?
George Bailey vuelve a vivir y lo esperan sus familiares y sus amigos. Un milagro lo salva de la angustia económica que lo había llevado a querer suicidarse. ¿En qué consiste el milagro? Su esposa, Mary, logra que todos los habitantes de Bedford Falls colaboren generosamente con George ofreciéndole todo el dinero del que disponen. Incluso recibe un cheque de 25.000 dólares de un ex pretendiente de su mujer como muestra de solidaridad.
Es inevitable llorar en este final. Es imposible no llorar cuando todos cantan "Auld Lang Syne". Pero, ¿qué es lo que hace llorar? Que la vida no sea así.
Es de una negrura inmensa que para llegar al final feliz sea necesario un milagro. Y los milagros como éste, todos sabemos que son muy escasos. El mundo no es Bedford Falls. El mundo es Pottersville.
¡Feliz Navidad! ■

¡*El Amante* cumple 2 años!

y los festeja creciendo…

En enero aparece el primer volumen de nuestra colección *Directores*, dedicado a Martin Scorsese

(Los temas, estilo, influencias, reseñas críticas de toda su obra, datos biográficos, la palabra del director, fichas completas, bibliografía y todo escrito con el estilo de *El Amante*)

y en marzo aparece…

plan 9

la primera revista argentina dedicada al cine fantástico y bizarro

Qué bello es vivir *y James Stewart*

El fin de la inocencia

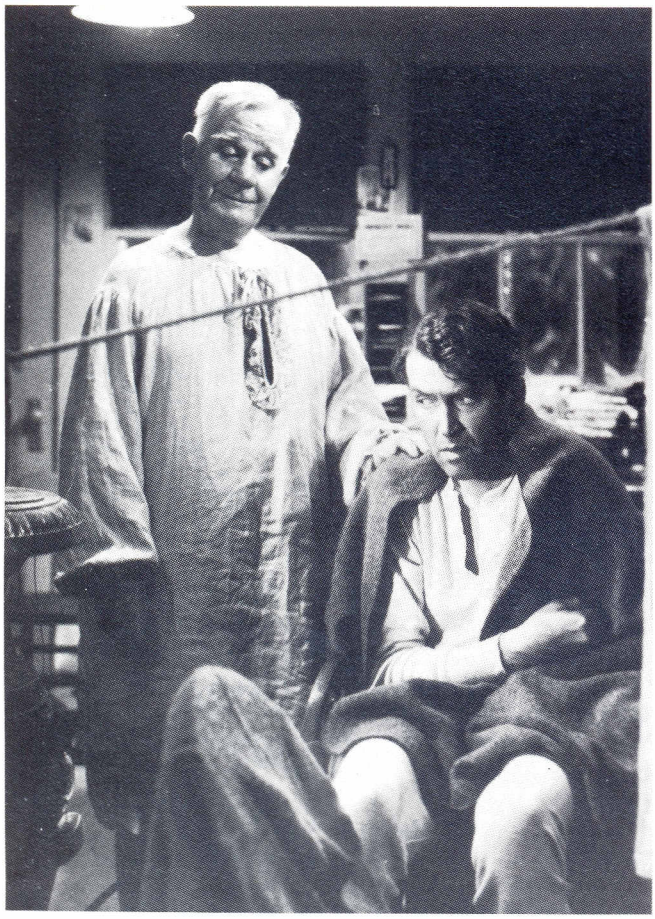
por Gustavo Noriega

La famosa película navideña de Capra supo quebrar alguna tradición estilística clásica. Su imagen más notable —la de un desesperado James Stewart— tiene que ver también con la historia de Hollywood.

El cine clásico. El cine que se hizo en Hollywood en la década del 30 y buena parte de la década del cuarenta es algo así como la matriz del cine. Las cosas se hacen en base a ese modelo o como oposición a él. ¿En qué consiste el modelo? Básicamente en que las películas se hacían de forma que se maximizara la famosa "suspensión de la incredulidad". No en relación con las cosas que sucedían —el límite de lo que es verosímil es coyuntural y efímero— sino con la *forma* en que las contaban. Las películas se hacían de manera tal de disimular absolutamente el artificio. Pero el artificio no era solamente el decorado que simulaba, por ejemplo, una aldea europea hace 200 años, sino el hecho de que las películas se presentan en pedazos discontinuos llamados escenas. Las películas no suceden, salvo excepciones famosas, en tiempo real (es decir, no cuentan historias que duran 90 o 120 minutos). En definitiva, se trata de disimular —durante el lapso que durara la película— que se trata de "sólo una película". Un conjunto de reglas formales referidas al montaje y a la posición de la cámara creó convenciones que, al ser aceptadas universalmente, se hicieron "invisibles". Si un auto iba de izquierda a derecha y —después de un breve fundido a negro— llegaba a otra ciudad desde la misma dirección, la interpretación de que había transcurrido un cierto tiempo era ya parte de la información visual de la película y no una deducción consciente. Las prohibiciones eran más fuertes que las reglas: si hay dos personas conversando y una está a la izquierda y la otra a la derecha *jamás* se las debía invertir (el eje que forman es una barrera cuya violación traería aparejada la desorientación del espectador. Para una violación interesante de esta regla ver la nota de Quintín sobre Ozu en este mismo número).
Una forma de apreciar ese "estilo invisible" que hizo famoso Hollywood es, justamente, analizar sus violaciones. El estilo salteado de editar en *Sin aliento*, donde la fluidez queda intencionalmente interrumpida, los diálogos a cámara como en *Maridos y esposas* de Woody Allen (en el viejo Hollywood *nadie* se dirigiría a un eventual espectador ya que se suponía que no había espectadores, sólo existía la historia que se contaba), y la exposición de decorados como Fellini en, por ejemplo, *Y la nave va...*

La muerte del clásico. Luego de la Segunda Guerra Mundial el esquema de narración clásico se empieza a resquebrajar. Los grandes estudios empiezan a caer en picada debido a una competencia fenomenal —la televisión— y un juicio histórico —el que impedía a los estudios ser dueños además de las salas de exhibición—. Sin la salida asegurada y con la alternativa para el público de quedarse en su casa presenciando el nuevo fenómeno de masas, el edificio monolítico —los grandes estudios— se derrumbó y su mecanismo —el estilo invisible— dejó de ser el único permitido. Robert B. Ray, en su libro *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, llama la atención de que sea *Qué bello es vivir*, con su falso entusiasmo y su equívoca reivindicación de la vida pura de pueblo chico; con la firma de Capra, un director firmemente enraizado en la industria; en síntesis, con su aparente clacisismo, una de las primeras películas en quebrar alguna de las reglas. Señala Ray: "Mientras Clarence observa a George pedir una maleta digna de las aventuras de *Las mil y una noches*, Capra, irónicamente, congela la imagen. Aunque unos pocos films de Hollywood habían usado previamente cuadros congelados en los títulos de apertura (*The Palm Beach Story*, 1942) o en la toma final (*The Philadelphia Story*, 1940), su introducción en el cuerpo del film era más sorprendente y señalaba un desvío más abierto del tradicional paradigma formal de invisibilidad". En la escena que menciona Ray no sólo se congela la imagen en el medio de la narración —para luego continuar— sino que además el ángel Clarence, que se supone está observando la escena desde el cielo, le pregunta a su superior José: "¿Por qué la *detuviste*?", haciendo evidente su rol de espectador en un pie de igualdad con quien estuviera en el cine.
Ray asocia este ejemplo con el de otro director clásico que infringió normas establecidas: John Ford en *Un tiro en la noche* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). El dogma quebrantado en este caso era el de que el espectador se situaba, ante el relato, en una posición privilegiada, manejando toda la información necesaria y suficiente (a menos que la diversión fuera descubrir al asesino, con lo cual carecer de cierta parte de la información es parte del juego). En *Un tiro en la noche* vemos la muerte de Liberty Valance aparentemente a manos de Stoddard (James Stewart) pero ignoramos hasta el final que, *fuera de campo*, el autor del disparo final es Tom Doniphon (John Wayne). Ese ocultamiento —inimaginable años antes— va más allá del mero divertimento y tiene implicancias fundamentales para la película.

El ocaso de una vida. Estas dos películas —clásicas pero *en offside*— son imposibles de pensar hoy sin referirse a James Stewart. La carrera de Stewart —larga como la



historia del Hollywood sonoro— ha sido analizada siempre en función de un par de personajes básicos que hizo con distintos directores. Se conoce en principio al Stewart de Capra —joven, impetuoso, soñador, idealista—, donde el tartamudeo es señal de atropellamiento juvenil, de timidez (*You Can't Take It With You*, 1938 —su primera película importante— y *Mr. Smith Goes to Washinhgton*, 1939). En cambio los personajes desarrollados para Anthony Mann (*Winchester '73*, 1950; *Horizonte lejano*, 1952; *Sin miedo y sin tacha*, 1955; entre otros) y para Ford (*Un tiro en la noche, Dos cabalgan juntos*, 1961; *La conquista del Oeste*, 1962) muestran otro personaje: viejo, cínico, empujado a la acción por las circunstancias y no ya por aquel ardor juvenil de las primeras películas de Capra. El tartamudeo famoso es ahora señal de malhumor e impaciencia.

La evolución del personaje Stewart puede asimilarse al humor del cine clásico de Hollywood y —extremando las metáforas— al humor de los EE.UU. mismos. Esta pérdida de la inocencia se da incluso en una misma película. El personaje de Stoddard en *Un tiro en la noche* aparece en dos épocas: de joven, como un entusiasta que viaja del Este educado y libresco al salvaje Oeste, y de viejo —un político cansado y corrupto—, retornando al pueblo y reconociendo que el verdadero ajusticiador de Liberty Valance fue Tom Doniphon.

En este contexto, *Qué bello es vivir* marca un punto de inflexión en ese personaje. El joven George Bailey, lleno de sueños, alegre, vital, esperanzado, ve frustradas una a una todas sus ambiciones. La evolución posterior de los personajes de Jimmy Stewart parecen confirmar la idea desarrollada por Flavia en el artículo anterior: el alivio generado por los vecinos de Bedford Falls es temporal e ilusorio. Los personajes de Stewart en Ford y Mann no son más que George Bailey de viejo, una vez que la ayuda del ángel de la guarda pasó al olvido.

Plata. James Stewart también supo marcar otro cambio importante en la historia de Hollywood. Hacia comienzos de la década del 50 su salario por película rondaba los doscientos mil dólares. Por consejo de su agente —el legendario Lew Wasserman— firmó un contrato con la Universal por el cual cedía su salario a cambio de un porcentaje (cincuenta por ciento) de las ganancias que produjera la película. La Universal se evitaba un pago inmediato e incluso el pago mismo si la película era un fracaso. Stewart se garantizaba —en el caso de que las cosas funcionaran— ingresos constantes a largo plazo, incluyendo la venta a la televisión. La primera película de este convenio fue el western de Mann, *Winchester '73*, que representó un sorpresivo éxito. La racha continuó (filmó seis westerns con Mann entre 1950 y 1955) convirtiéndolo en la estrella más taquillera de la industria en 1955. La prudencia de Wasserman, además, evitó la exclusividad con la Universal, así fue que filmó tres producciones de la Paramount bajo la dirección de Hitchcock y hasta se dio el lujo de llevar a Anthony Mann a la MGM (*El precio de un hombre*) y a la Columbia (*Hambre de venganza*). En la historia de Hollywood éste fue un paso significativo: el poder dejaba de estar en los grandes estudios y se desplazaba hacia las estrellas y —ésta es otra novedad que aun hoy se mantiene— a los agentes.

Fantasía final. Ese personaje cascarrabias y desilusionado que encarnó James Stewart y que hemos asociado con un envejecido George Bailey nunca se habría suicidado. Demasiado peleado con el mundo para darle la satisfacción de librarse de su molesta presencia, el viejo Bailey —un personaje inventado sobre un personaje inventado— jamás se hubiera asomado al borde de un puente en una noche navideña —ni cuenta se daría que es Navidad— y hubiera apartado de un manotón al molesto ángel que pretendiera socorrerlo. Si ese ángel insistente tomara de la mano al viejo Stewart —a quien sospechamos tan fastidioso como a sus personajes—, ¿qué le mostraría para entusiasmarlo?, ¿qué tipo de película hubiera sido *La ventana indiscreta* sin su estática presencia, insensible a las caricias de Grace Kelly? ¿Qué rostro habría sido el del ermitaño abogado de *Anatomía de un asesinato*? ¿El petulante y ascendente joven de *El bazar de las sorpresas* e *Historias de Filadelfia*? ¿Qué hubiera sido del cine, del Hollywood que ayudó a inventar y a sacar provecho de su caída? ¿Quiénes serían las estrellas hoy sin su zorra astucia? ¿Quién hubiera contado con un mismo tartamudeo la historia del cine? ■

It's a Wonderful Life (*Qué bello es vivir*). EE.UU., 1946. **Dirección:** Frank Capra. **Producción:** Frank Capra (Liberty). **Guión:** F. Capra, Frances Goodrich y Albert Hackett, basado en el cuento *The Greatest Gift* de Philip Van Doren Stern. **Intérpretes:** James Stewart (George Bailey), Donna Reed (Mary Hatch), Lionel Barrymore (Sr Potter), Thomas Mitchell (tío Billy), Beulah Bondi (Sra. Bailey), Frank Faylen (Ernie), Ward Bond (Bert), Henry Travers (Clarence), H. B. Warner (Sr. Gower), Gloria Grahame (Violet), Todd Karns (Harry Bailey), Virginia Patton (Ruth Daken), Samuel S. Hinds (Pa Bailey) y Sheldon Leonard (Nick). ■

No se desespere...

***El Amante* 23 sale aproximadamente el 21 de enero**

Como las estrellas.

Hay medicinas prepagas que
se destacan entre las demás.

MEDIPLAN
PROTECCION MEDICA PRIVADA

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

Capra

Selección de textos: Flavia de la Fuente

Frank Capra y yo

Los únicos films que me han marcado verdaderamente son los de Frank Capra. *Mr. Smith Goes to Washington*, *Mr. Deeds Goes to Town*, *Qué bello es vivir*. En aquellos films, se mostraba la belleza de las personas que todavía tienen una especie de esperanza y de dignidad, sea cual sea el medio del que provienen. Esto se perdió totalmente en el cine...

Frank Capra era y es, para mí, el mejor cineasta de todos los tiempos. Capra creó esa especie de creencia en un país libre en el cual había algo bueno, incluso en los malos; un país en el que todos tendrían conciencia de que existen los límites y donde uno se volvía normal, a causa de esa gran necesidad de compasión por los otros; un país donde se vive en un espíritu de amistad y de fraternidad. En Capra, los fuertes están hechos para hacer reparar en la inocente obstinación del héroe. [...]

No pienso que su cine sea sentimental o romántico; es la expresión de una filosofía práctica... El idealismo no es sentimental; no hace más que asegurar una esperanza para el futuro. Capra me dio esperanza y, ahora, a mí me gustaría darle un sentimiento de esperanza al público. [...]

Sin embargo yo no imito a Capra... Capra es el sueño americano. Representa un país que tal vez nunca existió. Los personajes de mis películas viven en el malestar y se encuentran en situaciones mediocres o angustiantes, únicamente porque nunca se enfrentaron con su verdadera naturaleza emocional. Capra no sabría qué hacer con ese cinismo. Me habría gustado ser tan independiente como él, me habría gustado expresar ideas tan bellas como lo hizo él, sin pensar que, tal vez, sus ideas no se correspondían con la realidad. Si tuviera la capacidad, los medios y el temperamento, me habría gustado rehacer todos los films de Capra, pero hasta hoy, no lo he hecho. [...]

La primera vez que vi sus films, pensé que Frank Capra era América. Cuando comencé a hacer films, era eso exactamente lo que yo quería hacer: películas de Frank Capra. Pero sólo fui capaz de hacer films raros y duros. No era intencional. [...]

Mis películas son ciertamente la expresión de una cultura que ha tenido la posibilidad de alcanzar el bienestar material y permanecer incapaz de resolver ese problema muy simple que es la vida humana. Nos han vendido una lista de productos como sustituto de la vida. Mientras que tenemos la necesidad de ser reafirmados sobre las emociones humanas, de hacer una reevaluación de nuestras capacidades afectivas. [...]

Creo que, a fin de cuentas, las personas son individuos y que es sólo a partir de que se les enseña a entrar en un molde social homogéneo, en el que le va bien a todo el mundo, que comienzan a quejarse de su condición; incluso se quejan de haber nacido. Como Capra, yo hago films sobre el individuo que se afirma frente a la multitud. Deseo que mis películas reflejen un espíritu realmente democrático y yo me encuentro del lado de una minoría solitaria. Adoro las comunidades étnicas de nuestro país —los italianos, por ejemplo, como los Longhetti de *A Woman Under the Influence*— y me apena descubrir que estas comunidades tengan deseos de instalarse en la mediocridad y de cambiar su originalidad por el materialismo de una vida de cuellos blancos.

Para cambiar el mundo debemos empezar por el comportamiento humano, el espíritu humano... ¿No es éste el tema de los films de Capra? ■

John Cassavetes

Extraído de *John Cassavetes. Autoportraits*, Cahiers du cinéma, 1992.

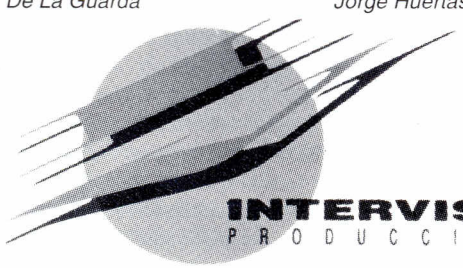
Era un ser extraordinario. Cada uno de sus films es un clásico. Tenía el corazón en la mano, nunca era vergonzoso ni ridículo, era un hombre dulce y bueno. No pedía excusas, no disimulaba, yo lo admiraba mucho por eso.

Creo que un verdadero artista está a la escucha de las musas, de ese rumor blanco que susurra al oído cuando la noche es tranquila. Capra escuchaba los murmullos. Sonreía, uno lo veía sonreír y entendía por qué sus films le hacían tanto bien a tanta gente. Su sistema de valores era típicamente norteamericano, pero también universal. Era un puro, un idealista. Mostraba la corrupción en las grandes empresas, la avidez de los hombres de negocios, el ejército de los depredadores financieros. Contra ese ejército monstruoso, contra ese Goliath, lanzaba un David, un personaje corriente como usted y como yo: James Stewart o Joel McCrea. Y el hombrecito ganaba. ■

Steven Spielberg, *Le Nouvel Observateur*.

Saludamos a todos aquellos que nos acompañaron en 1993

Abraxas
ATC S.A.
Atilio Spattafora
Axel Cordes
Adart Producciones
Adrián Batalla
Adrián Magliocco
Adrián Fernández
Alberto Imar
Alejandra Rodenas
Alejandro Camarda
Alejandro Córdoba
Alejandro Delgado
Alejandro Fasce
Alejandro Funes
Alejandro Gruz
Alejandro Malowicki
Alejandro Ros
Alfa Vision S.R.L.
Alpargatas S.A.
Andrés Capdevilla
Angel Casal
Answers S.A.
Antonio Borrello
Antonio Tarragó Ros
Ar Detroy
Arte y Parte S.A.
Ayer Vázquez S.A.
B.A. Group
B.M.B. Films
Banco Supervielle Soc. Générale
Banco Hogar Pque. Patricios
Luis Barone & Asoc.
Bedendo Mauro
Bora Producciones
Brain Storming
C-17
Cadcam
Carlos Burgos
Carlos Dulitzky
Carlos Masiel
Carlos Pugliese
Cecilia Latorre
C.E.R.C.
Carlos Trilnick
Cargill Divis. Producc.
CEPRIMED
C.B.C.
Chino Collado
Cicero Publicidad
Cinetown
Clara Suárez
Claudio Devoto
Claudio Matone
Comercial Aloha S.A.
Conindar San Luis
Converse
Cooperat. Puntos de Vista
Copiloi Producc. S.A.
Cyberfilms
Daefa S.A.C.I.F.
Daniel Bon
Daniel Burak
Daniel Jacubovich
Daniel Ramundo
Daniel Grimaldi Public.
Daniel Lioi
Data Vision
David Ratto/BBDO
De La Guarda
Década Uno
Desplats Animadores Asoc.
Dexel Iluminación
D.G.A.
Diego Broderson
Diego Vidal
Dimar Cinematográfica
Dimas Games
Editorial Perfil
Eduardo Borrello
Eduardo Denucci
Eduardo Durán
Eduardo Husni
Eduardo Walger Jr.
El Territorio
Elio Kapszuk
Emilio O. Rivera
Empresse S.R.L.
Esteban Perincioli
Esteban Sapir
Estrategia S.A.
Estudios del Centro
Exos S.A.
Fabián Laya
Fabián Mosenson
Fabio Manes
Fabián Polosecki
Federico Berisso
Federico Serafín
Fernán Rudnick
Fernando Blanc
Fernando Czarny
Fernando Enis
Fernando Moyano Transp.
Fernando Mussa
Fernando Nigro
Flehner Films S.A.
Fundación Feria de los Inventos
Gaby Kerpel
Gabriela Smith
Gabriel Matzkin
Gladys Acuña
Gonzalo Figueroa
Gonzalo Magliocco
Gregorio Cramer
Guadalupe Farías Gómez
Guillermo Bulrich
Guillermo Lerner
Gustavo Baraldo
Gustavo Cespi
Gustavo Errico
Gustavo Mosquera
Gustavo Rodero
Gustavo Tieffenberg
Guido Filipi
Heber Rodríguez
Hernán Gaffet
Horacio Cohen
I.C.I. Bs. As.
I.N.A.L. Cooperativa
Insert Coin S.R.L.
Internacional Action
Israel Horowitz
Impacto Visual
Javier Oudri
José María Casarino
José María Reyes
Jorge Caterbona
Jorge Di Pace
Jorge Huertas
Joge Iraola
Jorge Pérez Esquivel
Jorge Todaro
Juan Cebrian
Juan Cruz Guillén
Juan Luis Primon
Juan Vera
Dr. Juan E. Romero
Julián Novella
Jusid Juan José
J.V.G. Producciones
K-Set S.A.
Karina Baresi
La Orden S.A.
La Página S.R.L.
Leo Aramburu
Leo Sujatovich
Leonardo Wunkhaus
Liliana Daunes
Loyza
Lucas Marcheggiano
Luces del Centro
Luis Añez
Luis Barros
Luis Calegari
Luis Campos
Luis Fernando Salazar
Lucky Graph S.A.
Lulú Brener
Luz Zorraquín
Mandala Films
M & R Producc. S.R.L.
M & R Video
Marcela Borello
Marcelo Iaccarino
Marcelo Milstein
Marcelo Risotti
Marcelo Trotta
Marcelo Wertheimer & Asoc.
María Angeles Mira
Mariano Génova
Marili Brea
Mario Gómez
Mario Levit
Mario Miranda
Mario Podestá
Mario Videla
Mariana Pabón
Marlene Nascimento
Martín Dorado
Matías Sarasola
Matías Stagnaro
Meyer Films S.A.I.C.Y.F.
Miguel Angelero
Michael Vilcinskas & Asoc.
MP & M Comunicación S.A.
Multimedia S.R.L.
Mundo Marino S.A.
Municipalidad de Baradero
Music 21
Narcisa Hirsch
Néstor Hansen
Néstor Kot
Néstor Panigazzi
Nito Pinto
Ing. Noguera
Norte Indumentaria
Osvaldo Decurnex
Osvaldo Hamer
Osvaldo Mucciadelli
Pablo Martiña
Pablo Perel
Pablo Fisherman
Patricia Rodero
Peter Parodi
Pichon Baldinu
Poli Rec S.A.
Producción Fashion
Producción Magazine Ecuestre
Producción Motor Show
Producción Astros y Estrellas
Producción Videomatch
Producc. Ritmo de la Noche
Pampin Luces S.R.L.
Perfumes Internacionales
Pragma F.C.B.
Presidencia de la Nación
Pro Publicidad S.A.I.C.I.
Puma Leguizamón
R. Films
Radio Knock Out
Ramiro Aisenson
Raúl Becerra
Raúl J. Naya Producciones
Raúl Oscar Miranda
Ribamar Viegas Nunes
Ricardo Flomembaun
Ricardo Neuman
Ricardo Pérez
Río Ancho Films
Roberto Butula
Roberto Filgueira
Roberto Rosaspini Reynolds
Rodrigo Campitelli
Rossbet Echevarría
Rudy Chernicoff
Sabrina Farji
Sara Fried
Sergio Goldemberg
Sergio Constantini
Sergio Isgleas
Shaggy Music Videos
Silvina Orfali
Soundy Producc. S.A.
Sony Music Entertainment
Sudamericana T.V.
TM Producciones S.R.L.
Telecom Arg.
Tango Films S.H.
Tawa Cooperativa
Teatro Colón Bs.As.
Telefé S.A.
Telesport S.A.
Teo Kofman
Tomás Klein
Topyed S.A.
Tulio Giani
U.B.A. 21
U.S. 41
Vari Lite Luces
Videart S.A.
Video Comunicación
Videola
Viditec S.A.
Viviana D'Andrea
Vivian Imar
Verónica Tallarico
Video Sound & Software
Walter Kelly
Walter Tufro
Willi Campins
Wolf Esmoris



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

Primer Festival Internacional de Escuelas de Cine

Los estudiantes debutan

por Alejandro Ricagno

Del 15 al 21 de noviembre pasado tuvo lugar en la Universidad del Cine el Primer Festival Internacional de Escuelas de Cine, organizado por dicha institución. Participaron 26 escuelas de Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, India, Italia y Méjico. La muestra fue competitiva y hubo de todo. Esta nota intenta contar algo (como algunos alumnos).

Aclaración necesaria: Fueron 6 días a full: 67 trabajos presentados en la muestra oficial de cine y video, y otros tantos en las informativas, más charlas, debates y bar. En total vi 34 trabajos. Hablaré entonces de lo que vi, lo que sentí y escuché.

La muestra en general. Es evidente que no estamos en aquellos tiempos de los festivales de superocho y 16 mm. Entonces la pasión por dar cuenta de un estado de cosas del mundo se confundía (y confundía a los espectadores) con un desconocimiento absoluto de las herramientas técnicas, intentando suplir con la urgencia la poca preparación que la gran mayoría de los jóvenes cineastas exhibían impunemente, amparándose en el "qué" sin importar para nada el cómo se mostraba ese "qué". Si algo puede unir las propuestas de lo que se vio en el festival es la alta exhibición de calidad técnica y formal en el 70% de lo visto. Si hablamos de lo que se quiere contar, ése es *otro contar*. Se escucharon quejas sobre el estado del cine contemporáneo, sobre si la experimentación y el video, sobre si los planos-secuencia, el montaje, etc. Pero a la hora de cotejar con la práctica, si bien había un intención narrativa en la mayoría, se demostraba que hoy parece haber muy poco interesante para narrar. Excepciones varias también hubo. Algunas de ellas ganaron.

And the winners are. En video. El merecido ganador (el que escribe apostó fuerte a su cabeza) fue Benito Zambrano de la EICTV, la famosa Escuela de San Antonio de Los Baños, Cuba. Este andaluz de 28 años (personaje simpático, además, e hiperactivo en la muestra) eligió el rubro documental para contar una historia que va más allá del mero documento. *Los que se quedaron* es el testimonio de una mujer cubana, cuadro del partido, revolucionaria convencida, cuyo hijo es uno de los que toman la Embajada de Perú en 1980 para abandonar la isla. El film no indaga en las razones del hijo, pero sí trata de investigar los efectos de esa decisión en su madre, que trece años después se niega a hablarle siquiera por teléfono. Tema polémico en Cuba, el video no se lo propone como crítica política sino como drama humano, contado con firmeza y serenidad, con delicadeza y pasión. Narrado a modo de reportaje al que le faltan las preguntas —aunque la voz del director en los últimos minutos no se contenga e intervenga casi como una conciencia emocional de la entrevistada—, tampoco descuida el aspecto formal, dividiéndolo en tres momentos claramente diferenciados, lo que lo eleva de la categoría de simple documento, rozando casi el relato de ficción, al desarrollar una fuerte evolución dramática. Información, investigación y emoción para una historia y personaje interesantes. El tener claro lo que se quiere decir y dónde se está parado es algo que, por obvio, muchos olvidan. No en este caso, que excede por lejos la categoría de trabajo de escuela. Bravo, Benito; te lo merecías, hombre.
También obtuvieron menciones dos trabajos de la IAD (Bélgica): *Maris* de Jean Marc Panis y *L'autre silence* de Inés Rabadán y Jimeno, ambos también del género documental (uno sobre marinos y otro sobre sordomudos). No vi ninguno de los dos, pero decían por ahí que estaban bastante bien.

En cine. Ganadora: Viviane Goffette del INSAS (Bélgica) con *Bruder Martin,* narración clásica que relata cálidamente la relación de un niño y un anciano con buen manejo de los actores y una excelente fotografía. Muy bien, pero un tanto previsible. Tal vez al jurado lo haya conmovido de buena ley, fijándose también en la legibilidad del corto, en una preferencia por un cine de más amplia recepción a otro que una temas interesantes con una mayor experimentación. Sólo de este modo se entiende que un excelente trabajo de fuerte apuesta y buena factura como *Talco para lo negro* (Arturo Sotto Díaz, EICTV, Cuba) no haya recibido siquiera mención alguna, siendo como fue —pese a su hermetismo, a sus referencias a la obra de Lezama Lima, Gutiérrez Alea, y la libertad creativa— aplaudido en la muestra, e incluido para la maratón de revisión del último día. Un premio especial del Jurado para *Le lit défait* de Sonia Gregoire (Université de Quebec à Montreal, Canadá), que, sin ser una maravilla, tenía cierta audacia temática en la elección de una historia de incesto. Las menciones fueron para *Schlaraffenland* (*El país maravilloso*) de Sebastian Peterson (Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Alemania), que tampoco vi y del que recibí buenos comentarios; *Homard, Champagna, Ravioli,* de Jean Philippe Luxen (IAD), un trabajo de humor negro listo para ser incluido en *Adrenalina 2* y, por lo visto en la exhibición, muy festejado. Gracioso y eficaz. Tal vez la única sorpresa haya sido la mención a *Un vagón al lado de la vía* de Rafael Illescas de la CCC (Méjico), documental que tomaba a un personaje que podría haber sido interesante (un viejo ferroviario jubilado), pero no sabía qué hacer con él, cayendo en la pena lastimera, y no muy bien montado. Méjico mostró un par de trabajos bastante buenos, y en el rubro

documental mucho mejor por lejos era *La meta, no hay futuro*, de Andrea Gentile (CCC), una contundente descripción de la vida de un grupo de punks de un barrio mejicano, que obviaba todo miserabilismo. Pero ese trabajo no entró en la muestra oficial. Una lástima.
Los dos ganadores principales de ambas categorías vendrán a filmar sendos cortos en video y en fílmico en el lugar que ellos elijan de la Argentina el año que viene, coproducidos por la FUC y la escuela de origen. Del intercambio pueden esperarse cosas interesantes. Esperaremos, entonces.

De otros lados y otros chismes. De los EE.UU. vi sólo dos trabajos de la oficial que tenían sus cositas, ambos narrados excelentemente: *Angels Watching Over Me,* de Dave Monahan (Columbia), favorito de casi todo el mundo (no me incluyo); y *Strangers and Neighbours*, de Jeremy Handler (UCLA), ficción sobre dos mujeres durante la guerra del Golfo, lograda, pero no novedosa. Fuera de competencia vi *Kissing Time,* de Fred Cassidy, que arrancó merecidos aplausos y ahí me incluyo. Homenaje al cine mudo, lleno de ideas y sentido del amor y del humor. Unos cortos que vinieron con sus realizadoras (*Costalero* de Katharina Grossman y *Wunderwanderer* de Angelika Gruber) tal vez no sean muy destacables, lo destacable fue el malhumor de ambas cuando no fueron premiadas, así como también el aire aburrido que pasearon por el festival, como buenas europeas perdidas en un lugar en el mundo que no era el de ellas. Por el contrario, Eusebio Pastrana, un estudiante español de la EAV, aun cuando enviaron un trabajo suyo sin compaginar en lugar del terminado, andaba de aquí para allá haciendo chistes y conversando e interesado por el laburo de los otros (hasta criticó el trabajo suyo y el de sus compatriotas). Vale tío.

Y por casa ¿cómo andamos? En un exceso de celo, los argentinos (que siempre andamos premiándonos por cualquier cosa) faltamos a la hora de los *winners*. Ocho escuelas participantes, incluyendo la del Litoral, la Escuela Regional de Cuyo, la de la Universidad de Córdoba, la reabierta Universidad de la Plata, la Ort, la mítica de Avellaneda, la nueva de Imagen y Sonido de la UBA y la Universidad del Cine, organizadora del evento, y ni una medallita pa' la escolta. ¿Eran tan abominables los trabajos? Hubo varios malos, sí (recuerdo uno de la ORT, for export, ¡hablado en francés!), como otros foráneos. Si se trataba de premiar *trabajos de alumnos,* con todo lo que esto implica, y si se dieron tantas menciones, creo que alguna hubiera sido justa. No vi toda la producción nacional, pero vi al menos tres trabajos nada desdeñables. Uno en fílmico: *Muchacho malcriado* de Martín Trapero, un intento de homenaje a aquel cine argentino que, si bien perdía en las escenas de conjunto, tenía un cierto encanto en las escenas intimistas con los pibes. El trabajo de Marcelo Mercado (Córdoba): *La región del tormento,* ya en el campo del videoarte, zona difícil donde el chanterío suele nadar a placer y la crítica aún se encuentra en la encrucijada, lograba a través de dibujos y diversas técnicas *específicas del video* sortear lugares comunes sobre el tema de los institutos psiquiátricos con climas muy sugestivos. *Sleeping Beauty* de Florencia Feijóo (FUC) demostraba que el collage de imágenes de diversos films podían ser una forma de narrar, y que la apropiación no siempre es falta de ideas.

"Urgerencias" y conclusiones. El neologismo es válido. Urgen hacer modificaciones para el próximo festival. Por sobre todo, que se subtitulen los films extranjeros, o al menos que cada escuela mande el texto o los diálogos por escrito, algo más que la escueta síntesis que aparecía en el lujoso programa editado. Siendo cortos no es tarea ciclópea. ¿Los jurados saben indostaní? Tal vez, pero la mayoría de los que asistimos a la exhibición de los cortos de la India no, como asimismo muchos adivinamos los films en alemán; y si bien es más probable que un mayor número entienda inglés y/o francés, sería mucho mejor que no obligaran a la platea a imaginar lo que se escucha. De otro modo se privilegia la imagen, olvidando que lo que se dice en un film es también parte del mismo. La simultaneidad horaria entre mesas y muestras informativas atentó con la participación de los alumnos en los debates, quienes optaron mayormente por ir a ver trabajos antes que participar en temas que les conciernen y mucho. Así, una charla sobre las revistas de cine, incluida ésta (en la que casi hay un pugilato en la mesa), estaba tan poco concurrida como la que trató sobre el papel de las escuelas de cine, que acabó convirtiéndose en una exhibición de las bondades de cada escuela frente a la poca creatividad de los alumnos, cuando lo que se debía haber debatido era el rol y el tipo de enseñanza que se pretende. Puntas para esa discusión no faltaron. Gente sí.

Y ahora los laureles. Hechas las sugerencias señaladas, hay que decir que el festival estuvo espléndidamente organizado, con fiestita final choripanera y todo. Las proyecciones se vieron a la hora señalada, no hubo inconvenientes, los rubros técnicos diez puntos, hasta existió un divertido noticiero hecho por alumnos de la FUC, y una publicación diaria que no sólo era informativa sino también crítica (algunos de los comentaristas por su aire deslenguado y apocalíptico deberían escribir en esta revista; otros, en una de semiótica).
Si se piensa el festival no como uno de jóvenes realizadores ya formados, sino como un paso importante para la gestación de una nueva generación de ellos, en líneas generales se puede decir que hay un poco de todo, desde el snobismo hasta el pleno amor por un cine que llegue a la mayor cantidad de gente posible. El fantasma de la inserción en la industria pesa. Como trabajos de escuela, hay algunos realmente excelentes, pero aún no pueden considerarse obras. En las exhibiciones hay quienes aplaudían un plano, quienes admiraban un diseño de producción, quienes optaban por dejarse llevar por una historia. Si con el tiempo se llega a lograr que plano, diseño e historia interesen, se fundan y conmuevan, esto es, cuenten, se jueguen, den una propia visión del mundo, se habrá logrado formar un cineasta. Si no, en el mejor de los casos hallaremos buenos técnicos, correctos artesanos y repetidores de fórmulas. No se trata de crear *un* cine de narrativa tal o de performática videoimagen cual, se trata de ofrecer lo más honestamente posible un compromiso personal con lo que se está contando. Imágenes con inteligencia, ingenio y alma. Y si bien de lo primero hubo muestras sobradas (en las intenciones, al menos), generalizando burdamente y sin haber visto todo, a la hora del balance el alma apenas asomó. Se apuntó a un efecto de ligereza e inmediatez (no hablo de los dos premios, ojo). En lo de aquí y en todas partes. Pero esto, tal vez, no sea reprochable ni a los alumnos ni a las escuelas, ni siquiera al cine. Tal vez (y es lo que preocupa) esto sólo refleje un estado del mundo. Espero equivocarme y que el año que viene los trabajos me desmientan (ya que no el mundo). Desde aquí, lo más sinceramente posible, esta nota intenta aportar lo suyo, para que la crítica cumpla también una función y para que nuevas funciones comiencen y el cine (o el video) nos mejore un poco, apenas, la vida. ■

Quince días de cable

El cine en pantuflas

por Jorge García

Tres extraños *(Three Strangers)*, 1946, dirigida por Jean Negulesco, con Sydney Greenstreet y Peter Lorre.

La primera etapa de la carrera de Jean Negulesco, desde 1941 hasta 1952, resulta la menos conocida pero, sin lugar a dudas, comprende los mejores resultados artísticos. Esta película es un muy buen exponente de esa época, y nos muestra a un director personal y con gran capacidad narrativa en una curiosa historia. Además, *Tres extraños* nos brinda la oportunidad de ver a Greenstreet y a Lorre juntos como protagonistas, lo que, por cierto, no es poco.

TNT 20/12 16 hs.; 21/12 7.30 hs.

La mujer del aviador *(La femme de l' aviateur)*, 1980, dirigida por Eric Rohmer, con Marie Rivière.

Cuando con tanta facilidad se les otorga el rótulo de "autores" a directores que cuentan con dos o tres films, la figura de Eric Rohmer, con su discurso único e ininterrumpido tanto en lo temático como en lo estilístico desde hace más de treinta años, se destaca con nitidez abrumadora. Esta película es una perfecta muestra del rigor de su puesta en escena y la posibilidad de acercarse a uno de los más grandes directores vivos del cine contemporáneo.

VCC 19 30/12 22 y 24 hs.

Zelig, 1983, dirigida por Woody Allen, con W. Allen y Mia Farrow.

El caso Woody Allen seguirá dividiendo a cinéfilos, admiradores y detractores. Lo cierto es que, dentro de una producción irregular, este personalísimo film se destaca como uno de los picos más altos. Extraordinario falso documental sobre un personaje que puede adaptarse a cualquier situación, aparte de ser muy divertido, *Zelig* es una lúcida reflexión sobre el cine que, por si fuera poco, cuenta con un soberbio trabajo de iluminación a cargo de Gordon Willis. Imperdible Woody Allen saludando atrás del mismísimo Adolf Hitler.

HBO 16/12 22.30 hs.; 21/12 15.30 hs.; 25/12 16.30 hs.

Perro blanco *(White Dog)*, 1982, dirigida por Samuel Fuller, con Kristy McNichol y Paul Winfield.

Auténtico film maldito del gran Samuel Fuller, no estrenado en nuestro país, *Perro blanco* muestra muchas de las virtudes de su autor. A través de la historia de una joven actriz que encuentra un perro y descubre que está amaestrado para atacar negros, Fuller concreta una provocativa reflexión sobre el racismo con su habitual intensidad y potencia narrativa. Imperdible.

I-SAT 30/12 24 hs.; 31/12 4 hs.

El inspector Max *(Max et les ferrailleurs)*, 1970, dirigida por Claude Sautet, con Michel Piccoli y Romy Schneider.

A través de treinta años de carrera y un puñado de películas que no llegan a la docena, Claude Sautet se convirtió en un clásico. Este film "policial" con un personaje, el inspector del título, esencialmente similar al Stéphane de la brillante *Un corazón en invierno*, es una acabada síntesis de su terso dominio del lenguaje cinematográfico y de su inclinación por las criaturas obsesivas y afectivamente bloqueadas. Un must.

Space 22/12 5.30 hs.

I-SAT 14/12 24 hs.; 15/12 4 hs.

Amanece *(Le jour se leve)*, 1939, dirigida por Marcel Carné, con Jean Gabin y Arletty.

Gracias a la prédica que en su oportunidad efectuaron algunas prestigiosos revistas cinematográficas europeas, Marcel Carné fue tempranamente enviado al infierno de los réprobos. Sin embargo, varios de sus films hoy se sostienen con firmeza. Un ejemplo resulta *Amanece*, historia de un perdedor que resiste encerrado en una habitación el acoso policial hasta que se le acaban los cigarrillos, y que tiene el tono fatalista de los mejores films de su realizador.

VCC 24 15/12 19, 21 y 23 hs.

Blade Runner, 1982, dirigida por Ridley Scott, con Harrison Ford y Rutger Hauer.

Cabe recordar que Ridley Scott no sólo fue el director de *Thelma & Louise*, sino también de "joyas" como *Leyenda, Lluvia negra* y *1492*. Por si esto fuera poco, también es el autor de dos de los más nefastos films de los últimos años en sus respectivos géneros: *Alien* y *Blade Runner*, ambos ampliamente sobrevalorados por algunos críticos. Si no se desea considerar esta afirmación sobre *Blade Runner*, una buena alternativa sería alquilar en video una mejicana de Buñuel o alguna de las últimas de Hitchcock.

HBO 18/12 10.30 hs.; 28/12 22 hs.

La pandilla salvaje *(The Wild Bunch)*, 1969, dirigida por Sam Peckimpah, con William Holden y Ernest Borgnine.

Cuando se le endilgan entusiastas ditirambos a directores como John Woo, presuntamente renovadores en el tratamiento de la violencia en el cine, que a juicio de quien escribe son imposibles de tomar en serio por su incapacidad de desarrollar ningún tipo de puesta en escena cinematográfica, se hace imprescindible la recomendación de este gran film de Peckinpah que sí aporta elementos alternativos en ese terreno. Western crepuscular por excelencia, con un notable uso del *ralenti* y un extraordinario montaje, *La pandilla salvaje* es una de las mejores obras de su autor y una suerte de canto de cisne del género.

HBO 17/12 1.30 hs.; 19/12 8 hs.; 22/12 15.45 hs.; 25/12 2 hs.; 27/12 19.45 hs.; 30/12 13.45 hs.

El interrogatorio *(Garde à vue)*, 1981, dirigida por Claude Miller, con Lino Ventura y Michael Serrault.

Las películas conocidas de Claude Miller permiten reconocer a un director de indudable talento. *El interrogatorio* —estrenada como *Ciudadano bajo vigilancia*—, que transcurre en una comisaría durante la noche de fin de año, es una prueba acabada. A pesar del espacio excluyente, Miller elude cualquier atisbo de teatralidad y con las extraordinarias actuaciones de Ventura y Serrault, el film crece con el rigor de una tragedia hacia su sórdido e ineluctable final. Para ver sin reservas.

Space 31/12 16 hs.

La guerra de los Roses *(The War of the Roses)*, 1989, dirigida por Danny De Vito, con Michael Douglas y Kathleen Turner.

Las dos primeras películas de Danny De Vito abrieron expectativas sobre la posibilidad del surgimiento de un director a considerar. En *La guerra de los Roses,* la ultracorrosiva visión de un matrimonio "yuppie" y sus ácidas observaciones sobre el "american way of life" lo acercan a Billy Wilder. Además, logra el milagro de una buena actuación de Michael Douglas. Altamente recomendable, si bien no para cualquier paladar.

I-SAT 14/12 24 y 4 hs.

La hoguera de las vanidades *(Bonfire of the Vanities)*, 1990, dirigida por Brian De Palma, con Tom Hanks y Bruce Willis.

Si alguna duda queda de que Brian De Palma es un director considerablemente sobrevalorado, la visión de *La hoguera de las vanidades*, sin olvidarnos de *Demente* y algunas otras películas, debería disipar los interrogantes. Todos los peores vicios del director —sus inútiles movimientos de cámara, un humor más ramplón y chabacano que nunca y sus personajes convertidos en estereotipos sin vida— aparecen expuestos con notoria decisión. Para no equivocarse y poner otro canal.

HBO 16/12 16.45 hs.; 26/12 22hs.; 31/12 19.45 hs.

Atrapado sin salida *(One Flew Over the Cuckoo's Nest)*, 1975, dirigida por Milos Forman, con Jack Nicholson y Louise Fletcher.

A la inversa de muchos colegas, y a pesar de haber realizado varios films de escaso interés, Milos Forman se caracteriza por su inmerecido prestigio. Este memorable bodrio, supuestamente de gran "contenido humano", es otra muestra de su ilimitado talento para sumergirse en los terrenos del ridículo. Estupenda ocasión para visitar a un amigo o, en el peor de los casos, irse a dormir temprano.

Space 15/12 22 hs.

Mogambo, 1953, dirigida por John Ford, con Clark Gable y Ava Gardner.

Remake de *Red Dust* (1932) de Victor Fleming, con Gable repitiendo su papel. El maestro Ford ahora nos lleva al Africa y, con Clark Gable maduro y Ava Gardner en todo su esplendor, ofrece esta "comedia romántica de aventuras" que tiene un sorprendente tono hawksiano. Como ya expresé en más de una oportunidad, ver una película de John Ford resulta siempre una auténtica caja de sorpresas.

TNT 16/12 19 hs.; 17/12 1 hs.

El silencio *(Tystnaden)*, 1963, dirigida por Ingmar Bergman, con Ingrid Thulin y Gunnel Lindblom.

Más allá de las opiniones que todavía pueda suscitar, Ingmar Bergman sigue siendo uno de los más consistentes autores del cine moderno. Esta historia, sobre dos hermanas absolutamente disímiles,que en última instancia no son más que dos facetas de la misma personalidad, es una de las más claustrofóbicas del realizador. Más allá de algún exceso simbólico, *El silencio* tiene la solidez dramática y

la intensidad de sus mejores películas. Las interpretaciones, como siempre, son extraordinarias.

VCC 24 16/12 19, 21 y 23 hs.

Un día en Nueva York *(On the Town)*, 1949, dirigida por Stanley Donen, con Gene Kelly y Frank Sinatra.

Como bien señalara José Luis Garci en su libro *Morir de cine*, hoy nadie se acuerda de que Stanley Donen no tenía veinticinco años cuando dirigió *Un día en Nueva York*, auténtico film bisagra dentro del musical. Siguiendo las andanzas de tres marineros por Nueva York durante algunas horas, Donen lleva por primera vez la cámara a las calles y consigue una de las obras fundamentales del género, generalmente opacada por el merecido prestigio de *Cantando bajo la lluvia*.

CV 25 25/12 24 hs.

El ejército de las sombras *(L'armée des ombres)*, 1969, dirigida por Jean-Pierre Melville, con Lino Ventura y Simone Signoret.

Nada más alejado del mecanicismo que el riguroso universo moral de Jean-Pierre Melville. La insobornable ética de sus personajes y su casi inevitable y trágico destino, nuevamente, aparecen expuestas con claridad en este relato sobre un grupo de resistentes durante la ocupación nazi en Francia. Lúcida y ascética, *El ejército de las sombras* es una demostración mayor del talento de su autor. Además, existe la posibilidad de que se exhiba en su versión completa con los veinte minutos que le faltaron cuando se estrenó en nuestro país.

CV 24 29/12, 22 hs.; 30/12 0.30 hs.

Las alas del deseo *(Der Himmel über Berlin)*, 1988, dirigida por Wim Wenders, con Bruno Ganz y Otto Sander.

La sucesiva visión de las películas de Wim Wenders provoca en quien escribe un progresivo desinterés por su carrera, con las excepciones de *En el transcurso del tiempo* y *Alicia en las ciudades*, dos obras maestras indiscutibles. Esta soporífera metáfora sobre la sociedad moderna, con su estilo presuntuoso y falsamente poético, resulta uno de los films más sobrevalorados de los últimos años. De visión absolutamente recomendable... para los que sufran de insomnio.

CV 5 26/12, 0 hs.

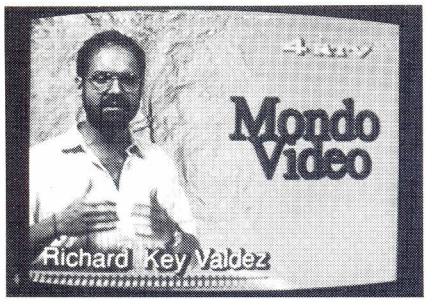
Amor entre vampiros *(The Vampire Lovers)*, 1971, dirigida por Roy Ward Baker, con Ingrid Pitt y Pippa Steele.

Uno de los más sólidos artesanos que trabajaron para la productora inglesa Hammer, especializada en el cine fantástico y de terror, fue Roy Ward Baker. *Amor entre vampiros*, adaptación de *Camille* de Sheridan Le Fanu, no sólo funciona por sus códigos genéricos, sino que posee un alto voltaje erótico en las relaciones de sus vampiras lesbianas. Imperdible para los amantes del género.

Space 19/12, 5.30 hs.

Tabla de cine en televisión

			HB	JG	ER	GJC	Q	FF	GN	AR
2010: el año que hicimos...	Peter Hyams	TNT	5		5	3			6	
Alucinaciones del pasado	Adrian Lyne	VCC 25			5				8	
Amanece	Marcel Carné	VCC 24		8	6	8				8
Ambulancia	Larry Cohen	VCC 25		6		7	8		8	
Amor entre vampiros	Roy Ward Baker	Space		7						
Atrapado sin salida	Milos Forman	Space	4	2	3	5	8	7	8	5
Autos usados	Robert Zemeckis	HBO	8	7	7	6				
Bajo el peso de la ley	Jim Jarmusch	VCC 24	8	5	8	9	8	8	8	8
Blade Runner	Ridley Scott	HBO	5	3	6	6	5	8	9	9
Broma fatal	Arthur Penn	VCC 26		6						
Campana, libro y vela	Richard Quine	Space		6						
Cementerio de animales	Mary Lambert	I-SAT		7	8	8			9	8
Cita a oscuras	Blake Edwards	VCC 26			2	4	6	6		
Con las mejores...	Bille August	CV 24			6		5	8		
¿Dónde estás amor...?	Juan J. Jusid	Space				3				
Dos hermanos, dos...	Valerio Zurlini	TNT		5						
El año que viene a la...	Robert Mulligan	TNT	7	5	6	6	7	7	7	7
El candidato	Michael Ritchie	I-SAT		5		5	8			
El color púrpura	Steven Spielberg	CV 24	5	6	5	7	8	7	7	6
El ejército de las sombras	Jean-Pierre Melville	CV 24	9	8	8					
El futuro es mujer	Marco Ferreri	VCC 26	7	4	7	9	9	8		8
El general y la fiebre	Jorge Coscia	Space				3	4	3		
El hombre de Kiev	J. Frankenheimer	TNT		5			8			
El hombre de otro planeta	John Sayles	I-SAT	7	7					7	
El inspector Max	Claude Sautet	Space	9	8		8				10
El interrogatorio	Claude Miller	Space	9	9	8	9				9
El juego de las lágrimas	Neil Jordan	CV 5	5	3	5	3	5	7	5	5
El principiante	Clint Eastwood	HBO	7		6	6	8	7		
El río	Mark Rydell	TNT		6		6	7	7	6	
El silencio	Ingmar Bergman	VCC 24	9	8	5	9	5	5	10	10
En algún lugar...	Robert Benton	Space		4	5		6		7	3
Filmoteca fatal	V. Zimmermann	I-SAT		7	8	6				
Fuera de control	Michael Crichton	CV 5	7	5	5	6				
Furyo	Nagisha Oshima	Space	6	6	6	8	8	8	8	9
Ginger y Fred	Federico Fellini	CV 5	10	6	7	8	10	10		10
Hermanos de sangre	Sean Penn	HBO	10	6	8	8	9	9	9	9
Hiroshima, Mon Amour	Alain Resnais	VCC 24	6	6	6	6	5	6		8
Infierno rojo	Walter Hill	CV 5	3	4	6	5	6		6	5
Julieta de los espíritus	Federico Fellini	CV 5	4	4	5	6	7			7
La dama en cemento	Gordon Douglas	I-SAT		5	7					
La doble vida de Veronika	K. Kieslowski	VCC 24	7	7	8	7	5	6		8
La dolce vita	Federico Fellini	CV 5	10	7		9	7	7		8
La fiesta	Bruce Beresford	VCC 19	3	1	6	2	3	5	3	6
La guerra de los Roses	Danny De Vito	I-SAT	8	8	5	8		8	6	9
La guerra del chocolate	Keith Gordon	HBO	7	5						
La hoguera de las...	Brian De Palma	HBO	6	2	7	3		6	6	
La insoportable levedad...	Philip Kaufman	I-SAT	4	5	6	5	4	4	7	5
La mujer del aviador	Eric Rohmer	VCC 19	8	8	9	9	10			10
La pandilla salvaje	Sam Peckinpah	HBO	8	9	8	10	9		9	10
La taberna del infierno	Sylvester Stallone	TNT	8	5		9				8
La tiendita del horror	Frank Oz	CV 5	7	4	4	4	3	4	9	9
Las alas del deseo	Wim Wenders	CV 5	9	3	7	5	4	5	8	9
Las ballenas de agosto	Lindsay Anderson	VCC 25	4	5	7		6	8		8
Lluvia negra	Ridley Scott	Space	4		3	4	5	4	6	4
Los desnudos y los...	Raoul Walsh	TNT	6	6						
Los diez mandamientos	Cecil B. De Mille	Space	6	6	6	7			6	
Los profesionales	Richard Brooks	Space	6	6		5				
Misterios	Paul de Lussanat	VCC 26		5						
Mogambo	John Ford	TNT	9	8	9	10	10	8	9	7
Muerte en Venecia	Luchino Visconti	Space	10	9	10	9	8	8	8	10
Negocios de familia	Sidney Lumet	HBO		1	2	3	3	4		4
Niágara	Henry Hathaway	I-SAT	7	5	6		5	6		7
Nueve semanas y media	Adrian Lyne	Space	1	1	2	1	4	4	3	4
Pasión obsesiva	Paul Verhoeven	VCC 24	4	6		7			7	
Perro blanco	Samuel Fuller	I-SAT	6	8	9	9	8		7	
Pescador de ilusiones	Terry Gilliam	VCC 26					1		4	6
Picnic	Joshua Logan	Space	2	6	6			8		6
Polizontes a bordo	Norman Z. McLeod	VCC 24				7				
Qué bello es vivir	Frank Capra	VCC 24	10	8	8	8	9	10	10	10
Recuerdos	Woody Allen	CV 5	3		4	3		3		2
Ricardo III	Laurence Olivier	VCC 24		5	5	4				5
Ropa limpia, negocios...	Stephen Frears	Space	8	6	5	8	4	4	4	8
Rosario de muertes	Fred Walton	VCC 40	6	5	7	6	6		7	
Secretos de mujeres	Ingmar Bergman	VCC 24	7	6	6	7				7
Sin aliento	Jean-Luc Godard	VCC 24	10	10	10	10	10	10	8	10
Terminator	James Cameron	CV 5	10	9	10	10	9		9	9
Tres extraños	Jean Negulesco	TNT		8			8			
Ultima salida a Brooklyn	Uli Edel	I-SAT	6	6		4	2	4	8	8
Un día en Nueva York	Stanley Donen	CV 5	7	10	7	10	8	8		
Un príncipe en N. York	John Landis	VCC 26			3			4		
Yesterday	Radaz Pivowarski	VCC 22	9			8			7	8
Zelig	Woody Allen	HBO	9	10	9	10	9	8	8	9



Diario de Valdez IV

por Jorge La Ferla

En el correo electrónico de El Amante *se recibieron algunas notas inéditas de Valdez con el remitente neoyorquino al cual pocos tienen acceso en el mundo. Parecería que la bronca del inicio por estos diarios se convirtió en un intento de colaboración asidua a partir de la cual se puede considerar a Valdez personalmente como colaborador de* El Amante. *Desconsolado tras el funeral romano de Fellini, Valdez va directo a fines de noviembre a Bogotá invitado como jurado en el* II Festival Francolatinoamericano de Videoarte, *que le sirve como excusa para las tratativas de coordinar la creación de la* Pablo Escobar Gaviria Foundation for the Endowment of the Arts *y la erección en plena selva colombiana, cerca de la ciudad de Leticia en el Amazonas, de un centro piloto multimedia en que se darán cita los mejores deportistas latinoamericanos invitados en residencia para la gestación de obras que tengan como fundamento la difusión de la paz, la hermandad latinoamericana y el libre comercio universal.* **J. L. F.**

Arrivederci Federico. Verano del 70. Cine Ambassador. Mar del Plata. Por intuición me encuentro con *Fellini Roma* "e mi sballo". El momento culminante endorfínico lo constituye la escena en los túneles del subte y el descubrimiento de los frescos romanos y su volatilización al influjo de los aires de la decadente Roma setentista. Después sería en un cineclub de Génova donde tendría la *prima visione* de las 8 y media en total hasta ahora, de *Otto e mezzo*, y luego sería el vano intento de entregarle un envío con la excusa de charlar con él en su casa de la *via* Margutta. Finalmente en el 80 lo conocería junto a Portela en una villa de las afueras de Cannes en que se mostraba en rueda de prensa para el estreno de *La città delle donne*. Junto a él como siempre, Marcello, los paparazzi y los encargados de prensa. Y 13 años después el dolor profundo tras su partida irreparable.

La encontré en el Soho y nos dimos cita en el mercado del Covent Garden un sábado del otoño londinense del 80. Oriunda de Pavia, perfeccionó mi italiano a límites insospechados. Después del *primo atto* de la primera noche fue la angustia de no perderla y refugiarme en el British Film Institute un lunes frío y lluvioso. Retrospectiva Godard y esa noche era *El desprecio* con toda su fuerza. Carlo Ponti, Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance y el maestro Fritz Lang tratando de encajar en el delirio de un guionista por evitar la muerte del amor y la escritura para un film. La Bardot espectacular, actuaba y todo, y el principio como prólogo de la primera producción importante de Godard: "El cine sustituye para nuestra mirada un mundo acorde a nuestros deseos". André Bazin y una voz off en el inicio de *Le mépris*. El final del desprecio fue la muerte del personaje de la Bardot y mi vuelta a Pittsburgh tras dos años de estar con *la mia Silvia*.

Todavía Cannes y siempre el año 80. El otro monstruo hacía su aparición para hablar de *Kagemusha*. Kurosawa tenía el mágico don de pasar inadvertido y marcar profundamente el sueño visual de un pasado ancestral. Para mí era importante pues volvía a ver otra obra clásica de alguien que en el fondo era tan fundamental como mis ídolos en ese momento: Ozu, Mizoguchi y Oshima. Ya estaba en pie el proyecto de *Ran* para el contacto que realizaríamos con Serge Silverman, desconsolado aún por la muerte de Buñuel y a la búsqueda de otro referente serio para producir.

Por su peinado similar al de la

Kurosawa en Cannes, 1980. "La afirmación concreta del maestro no necesariamente consiste sólo en palabras. Su comportamiento también es una forma de expresarse", S. Suzuki. Por un lado el recuerdo de *Rashomon*, la excusa del relato referido, la perversión de las versiones. Y frente a nosotros el maestro refiriéndose con la parquedad más absoluta a los detalles de *Ran*.

progatonista de *Women of the Night* de Mizoguchi, apostaba por su origen japonés. Estaba almorzando frente a mí en el restaurante de la Cité Universitaire. En realidad había sido colombiana, ingeniera de sistemas. Vivía en el complejo Escher-Le Corbusier en el Sur de París, un loco laberinto en el que infaltablemente yo me perdí cada una de las tres noches que me quedaban antes de volverme para New York, en las que, al mejor estilo Kabuki, fragmentamos una puesta en escena insaciable. En la corteza me quedó el sabor de una de las vulvas más deliciosas e insaciables, la que confirmaba mi teoría sobre su origen oriental y la posible demostración de la inmigración asiática a través de las Aleutianas o por el Pacífico hacia los Andes. No había visto *El imperio de los sentidos* de Oshima y siguió sin verla, por un lado me creía todas las posiciones, huevo duro incluido, y además nunca le vinieron ideas raras con finales sangrientos.

Mi viejo no existía debido a su hiperactividad en el Colón y en las trasnoches del Teatro Argentino de La Plata, además de sus clases en varios conservatorios. Mi hermano estaba en exilio en Villa Urquiza y yo era el único que podía acompañar sus palpitaciones. Durante años la rutina fue la misma, me venía a buscar al Colegio Británico, íbamos a Las Cuartetas por unas porciones en las mesitas de mármol. O a La Paulista por el chocolate y los tostados. E indefectiblemente después era el esperar la noche en el cine Real de la calle Esmeralda o el Mundial de la calle Corrientes. Sinfín de Chaplin, el Gordo y el Flaco, Speedy González, el pájaro Loco, el pato Lucas, Tom y Jerry y muchos más. Proceso que empezó a marcar mis retinas a 24 cuadros por segundo y la memoria por un mundo de ensueño y angustia. La sesión y el soporte cambiaban en casa cuando yo comenzaba tarde los deberes con el Philco prendido y ella perdida en la cama con varios Valiums encima.

En julio del 81 atravesé las oficinas de Zoetrope en San Francisco con profunda emoción enviado por Portela para averiguar los precios y condiciones para comprar los derechos de *One from the Hearth* de Coppola y *Hammett* de Wim Wenders, los cuales Transeuropa ya los tenía reservados para Argentina en 250.000 dólares. Coppola no estaba pero me atendió un tipo maravilloso, Tom Buddy, director del Pacific Film Archive, la cinemateca de Berkeley, y asesor de Zoetrope. En su oficina me presenta al legendario Jean-Pierre Gorin, correalizador de varios largos con Godard en sus épocas intransigentes, y hasta fue el turno de saludar por teléfono a otro amigo, Robert Kramer. El fin de la compañía ya estaba próximo, el suceso de las funciones de *Napoleón* de Abel Gance, distribuido por Coppola y musicalizado en vivo por el padre, Carmine, era muy grande. La ruptura entre Wenders y Coppola era definitiva y, lo peor de todo, Nastassia Kinski ya no estaba en Frisco.

Colombia II. Se dice en Cali que el locutor argentino al finalizar el partido exclama, "terminó el partido, 5 goles de Colombia contra 0 golazo de Argentina". El segundo fin de semana de noviembre superó los 53 decesos tras el gran partido, la estadística ordinaria marcó 60 muertos en todo el país. Sicarios con plazo fijo, ajustes de cuentas de tránsito, crímenes pasionales y políticos, guerrilla versus ejército, los pepes contra los narcos y las estrategias de la muerte cotidiana en un país al palo y maravilloso. Me encuentro con un artista del video colombiano constantemente obsesionado por el factor constante de su tierra, el cual está armando una instalación y una performance que prologan la puesta en escena de una realidad berraca.

Intempestivas. Performance/ instalación de José Alejandro Restrepo, María Teresa Hincapié y Santiago Zuluaga. Estreno en diciembre en la sala Seki-Sano de Bogotá: "Mendigos, indocumentados, indigentes, atracadores, homosexuales, prostitutas, basuriegos, menores desprotegidos, etc., en un número superior a 800 fueron recogidos en una sola noche y conducidos a las diferentes estaciones de policía por deambular deliberadamente sin rumbo fijo".

Real life. Real drama. Los cambios logrados en CNN eran notables. Jesse Jackson como columnista político y cronista internacional. Exclusividad absoluta de los derechos de cualquier tipo de tragedia en América Latina, con la excepción de Colombia y Perú. Y sobre todo, el cambio radical en las transmisiones de guerras y conflictos en directo. Yo no estaba nada conforme con la calidad y la puesta en escena de la guerra del Golfo y hacía tiempo que venía planteando un cambio en esa desprolijidad coyuntural a una sola cámara y proponía la vuelta a una puesta clásica de exteriores en directo con varias cámaras y un switcher inalámbrico. Sabiendo con bastante anticipación la toma del Parlamento por parte del ejército ruso, instalamos tantas cámaras como en la última final de básquet en Chicago. Glorioso día, horas de transmisión en directo desde varios puntos de vista simultáneos y un espectáculo transmitido a nivel internacional y una tranquilidad que me aseguraba que el contrato firmado con Boris bien valía la pena a pesar de que era 5 veces superior al de Saddam. ■

Jesse Jackson y los FBI boys en las primarias demócratas de 1984 visitando la Universidad de Pittsburgh y el inicio de una amistad que me llevaría a contratarlo en 1992 como columnista de CNN.

Explanada de Beaubourg. "Nada existe sino momentáneamente con su forma y color actuales. Cada cosa fluye y se convierte en otra y no puede ser aferrada", S. Suzuki. Myriam Luisa, (de)lirio colombo-japonés, y yo en un pequeño intervalo de nuestro conocimiento trascendental. Ahora del lado del público y leyendo todavía vericuetos provenientes del imperio de los signos.

El Hotel Carlton, el inminente estreno de *La città delle donne*. Todos atentos a la llegada de Fellini a la derecha del cuadro: atrás Portela y adelante a la izquierda la maravillosa Martine contratada por Le Film Français y codiciada por todos.

El folletín de El Amante: *cuento por entregas*

Satori

por Roberto Pagés

Resumen de lo publicado: Para olvidar el fracaso de su tercer matrimonio y especialmente la cara de su ex mujer, el editor de una revista de arte y crítico de cine emprende un paseo inesperado a Carmelo. De regreso, conoce a una maestra brasileña que conduce el viaje de egresadas de sus alumnas. Entre ellas, una chiquilina de misteriosa belleza sorprende la atención cinematográfica del protagonista.

5

Neusa partió hacia Iguazú al atardecer del día siguiente junto al enjambre de chiquilinas que la acompañaba, sin que yo pudiese volver a ver a la única muchacha que realmente había despertado mi interés. Desde el aeroparque, Neusa llamó a mi oficina y dejó su dirección y teléfono en el Brasil, por si alguna vez quería visitarla. Vivía en una pequeña ciudad, São José dos Campos, que estaba, aseguró, apenas a hora y media de San Pablo. Incrédulo, guardé la dirección que me alcanzaba mi secretaria al tiempo que me decía: "No pensará ir, me imagino".
—¿Por qué no? —contesté sólo por llevarle la contraria.
—¿Me puede decir qué va a hacer en un pueblo de mala muerte, que no conoce nadie?
—Por lo pronto, no aguantar todas sus filípicas.
Aproveché el desconcierto que le produjo la última palabra y el tono empleado, y me escabullí en mi escritorio. Sabía que no iba a viajar al Brasil; la vieja tenía razón: "Qué tenía que hacer yo en un lugar que, estaba seguro, ni siquiera figuraría en el mapa". Pero me gustaba, de vez en cuando, hacerla rabiar para verla, en los días siguientes, acercárseme como una perrita faldera hasta que, otra vez, volviese a su papel de meterete, intentando influir en cada una de mis decisiones. Varias veces me he preguntado por qué no la despido, y siempre llego a la misma conclusión. "Me da lástima —me digo—; es como una chiquilla que de tanto en tanto necesita un sosegate, nada más."
Media hora después estaba en el cine viendo un intolerable film inglés. Salí antes de que terminara y me largué a caminar. Deambulé hasta el cansancio y luego enfilé hacia casa. Frente a la puerta de calle, cuando ya estaba sacando las llaves del pantalón, me di cuenta de que estaba en el edificio donde tiempo atrás había vivido con Elvira. Pegué la vuelta. Para un solo día ya era demasiado.

6

En marzo decidí cerrar definitivamente la revista. Después de un verano con perniciosos films que atraían muchedumbres, sospeché: "Es inútil el empecinamiento; sólo lleva a nuevos porrazos que, por papanatas únicamente, creemos nuevos. El cine de hoy, está claro, no es para mí". Con melancolía pensé que la ciudad (como le había dicho a Neusa unos meses atrás, en una barcaza que ahora se me volvía difusa y lejana) también me daba la espalda, como si yo mirara hacia el río mientras ella, la ciudad, se empecinara en ignorarlo. Dudé de este sentimiento, preguntándome si no confundía a la ciudad con la gente. Para no decidirlo en ese instante, y porque entraba mi secretaria (llorosa, callada por primera vez desde que la conozco) para retirar sus cosas y papeluchos, salí a la calle. Me senté a tomar un cafecito en el bar de siempre. Me atendió un joven desconocido que, tuteándome como si me conociese, me preguntó si quería algo. Pregunté por Jesús, el viejo mozo de toda la vida.
—No trabaja más acá.
Recordé que Jesús siempre hablaba de la zona insalubre que le había tocado en los últimos años en su trabajo, y también la amenaza reiterada que no cumplía. "Algún día —decía—, abandonaré todo esto y que sea lo que Dios quiera."
Nunca le creí pero ahora, ante la evidencia, no tuve más que admitir su cansancio, que imaginaba fingido. Por la calle, frente a la ventana, pasó una muchacha con el pelo de color zanahoria y el gesto orgulloso, como si le placiera ser una hortaliza. Una mamá llevaba a su beba en un cochecito, y a su hijo (de apenas tres o cuatro años más) lo arreaba con un arnés atado al coche de su hermana. Me dije: "Este, en cambio, cuando grande no va a sentir orgullo ni desazón; aceptará su condición de perro con serenidad".
Tomé un taxi. Una pareja se cruzó en una esquina. No pude —o no supe— distinguir al hombre de la mujer (ambos llevaban pelo largo, pantalones enfundados y trastes apretados y chiquitos como los de los bebés); percibí que quizá todo no era más que un sueño.
—¿Puede decirme en qué lugar estamos? —pregunté al taxista.
—¿Me toma el pelo? —dijo el hombre.
—No. ¿Por qué habría de hacerlo?
—Estamos a tres cuadras de donde subió. —Y agregó en mal tono—: En Alvear y Callao.
—¿Marcelo T. de Alvear, o Carlos María? —pregunté temerariamente; es decir, temeroso.
—¿Qué le pasa, viejo, está borracho? Sube a doscientos metros de acá y se la pasa preguntando como si estuviese en el Amazonas.
—Tiene razón, discúlpeme; de todos modos es lo mismo. Por favor, lléveme a Arenales y Sánchez de Bustamante.
No sé por qué di esa dirección cuando en mi cabeza sólo retumbaba la palabra "Amazonas", imprevistamente pronunciada por el taxista. Como en un pase de magia (o como en un corte de montaje en el cine, donde de un golpe nos ubican en otra escena) me instalé en el Brasil, en Neusa y, sobre todo, en la muchacha morena que al conjuro de "Amazonas, Amazonas", volvía a mi memoria como un eco visual, repitiendo desde la barcaza la imagen que ahora se instalaba en ese taxi que recorría, creo, las calles de Buenos Aires. La muchacha salía de los baños del catamarán para ensayar su baile solitario y ritual, y entraba al ómnibus, junto con sus compañeras, cuando el taxista volvió a hablar, con un tono de voz que conservaba

la molestia que le habían causado mis absurdas preguntas.
—¿Sobre Arenales o dando la vuelta?
—¿Cómo? —dije, y enseguida, antes de que su enojo volviese—: Acá nomás está bien.
Bajé. Estaba a media cuadra de la casa de Elvira. Sin saber cómo ni para qué emprendí la corta caminata.

7

Toqué el timbre. Sólo silencio y oscuridad. Insistí, como un chiquillo que no se resigna a no ser atendido. Nada. Esperé y volví a tocar. Pensé: "Si está, me mata. Los rezongos de mi secretaria van a quedar a la altura de un poroto".
Se prendió la luz del lado de adentro. Quedé, expectante y, por un segundo, del lado de la sombra. Se abrió la puerta y apareció Elvira. Estaba con una bata azul pálido, que me recordó —lecturas adolescentes de Bécquer en el secundario— la luz de la luna sobre su cuerpo. Sus rasgos conservaban la perfección inalterable, pero sus ojos despedían la misma azul y fría mirada de los días enojosos.
—¿Qué hacés acá? —preguntó con el tono previsible.
—Nada —dije, por no saber qué decir—, necesitaba verte.
—Siempre te avisé, quiero que anuncies antes de venir y aparecerte como un fantasma. Te lo decía antes, cuando estábamos juntos, te imaginarás que no voy a permitir que ahora te presentes cuando se te dé la gana.
—Tenés razón, no sé por qué lo hice. Fue un impulso.
—Siempre tus impulsos. Nunca tuviste otra explicación que tus impulsos para hacer cualquier cosa. Nunca se te ocurre pensar que yo pueda tener deseos ajenos a tus impulsos.
—¿No me invitás a pasar? —dije con pocas esperanzas.
—Estás loco.
—¿Por qué? Apenas han pasado unos pocos días desde que nos separamos. Podemos tomar algo, intentar saber qué pasó entre nosotros.
—Pasó lo que tenía que pasar. No creo que valga la pena hablar de algo terminado.
—Estás con alguien —aseguré con palabras que me sonaban familiares y repetidas.
—Estás loco, siempre lo estuviste; mejor dejáme en paz.
Elvira intentó cerrar la puerta, pero con un pie lo impedí. Traté de hacerle entender que sólo pretendía hablar con ella, estar un rato, saber qué era lo que nos había llevado a ese estado, a toda esa locura. Forcejeábamos, como si fuese un juego conocido, hasta que una voz de hombre resonó desde las habitaciones interiores.
—¡Elvira! —gritó el marrano—, ¿pasa algo?
Aparté el pie. Elvira se quedó mirándome, sin cerrar la puerta. "Siempre lo mismo —me dije—, basta que deje de presionar para que afloje." Sus ojos recuperaban el brillo infantil de la culpa y lo malicioso, mientras que la mirada imploraba un perdón que, sabía, yo le negaría como tantas otras veces.
—Vine para despedirme —dije, sin pensarlo—; mañana salgo para el Brasil.
Giré y no me di vuelta hasta que oí, ya en la vereda de enfrente, el golpe de la puerta al cerrarse. ■

(continuará)

SOLO PARA QUIENES AMAN EL ARTE DEL CINE

L'ECRAN
VIDEOTECA

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.

Aquellos años locos

por Gustavo J. Castagna

La primera década de cine sonoro en nuestro país anuncia la creciente producción de los años siguientes. Productores, actores y directores, en ese orden, más la importancia del nacimiento de los estudios cinematográficos, sostienen un modo específico de representación y proponen una serie de temas que cubren la mayor parte del período. Algunos de ellos se tratan en la siguiente nota.

En un extremo, Bioy Casares que sitúa al cine argentino como un "milagro adverso". En el mismo rincón, Borges que elogia *Prisioneros de la tierra* de Mario Soffici pero, al mismo tiempo, típico juego de palabras en él, la define como un film "superior a cuantos ha engendrado nuestra resignada república". Los contrincantes, por otra parte, son la mayoría de los clásicos *historiadores* que agrupan películas, nombres y estudios cinematográficos para concretar una *positiva visión* de nuestro cine. Ni esto ni lo otro. Si los años 30 marcaron el nacimiento, comprendieron la gestación de una industria y señalaron los gustos del espectador, cuestiones de las que, no cabe ninguna duda, la apreciación estética, por lo general, queda diluida por la importancia que se les ofrece a esos factores, imprescindibles pero siempre ajenos a los films en sí mismos. La visión por televisión abierta o por cable de algunos títulos de la década permite descubrir un cine que, seguramente, tuvo relación con su época. Sin embargo, nada mejor que trazar conceptos sobre ese cine desde hoy, como si lo viéramos por primera vez desprendidos de condicionamientos previos.

Qué se filmaba. El pionero José Agustín Ferreyra culminó su carrera en el cine sonoro. *El negro* cruzaba ficciones con una puesta de documental (*Puente Alsina*), derivando sus historias al melodrama (*Ayúdame a vivir*, *Besos brujos*, *La ley que olvidaron*) con visibles señales del período mudo. Los 30 vieron aparecer las figuras interpretativas del cine argentino y los directores de la época se condicionaban al nombre de las estrellas. Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshall y Libertad Lamarque —por citar sólo cuatro— disminuían la libertad del director. Más allá de la velocidad y voracidad que se requería desde la producción, *el tango* traslucía en la misma puesta, no por los temas en sí mismos, sino por un tono, una forma de hablar y una manera de vivir relacionadas con la canción. Ferreyra dirigió a Libertad Lamarque en varias películas pero continuaba experimentando con la imagen desde su primitivismo escénico. Como si el sonido todavía no fuera necesario, el comienzo de *Puente Alsina* y las escenas sin diálogos de *Ayúdame a vivir* y *Besos brujos* se sostienen por sí solas. Una búsqueda rudimentaria elegía exteriores de inmediato reconocimiento. Ferreyra inaugura el melodrama y hoy sus

películas pueden verse como una rareza *kitsch*, término que no debería sorprender si nos atrevemos a marcar una línea estética que culmina con el cine de Isabel Sarli y Armando Bo. Ver *Furia infernal* autoriza a calificarla como la remake de *Besos brujos* por sus similitudes argumentales, desprolijidad formal y delirios en el montaje. Si el *tango* marcó a la década, el nombre de Manuel Romero no debe permanecer indiferente. Con 19 películas en 5 años, el productivo empleado de los estudios Lumiton filma clásicos como *Los muchachos de antes no usaban gomina* y *Tres anclados en París*. Descubre a Paulina Singerman en el road-movie *La rubia del camino* y a Niní Marshall en *Mujeres que trabajan*. Narra un excelente policial en *Fuera de ley*. Utiliza al mejor Sandrini —autoparodiado con el paso de los años— en *El cañonero de Giles* y *Don Quijote del altillo*. Un director de estrellas, pero también un cine de referencias sociales que siempre nos contaba el enfrentamiento de las clases más bajas —representadas por el *tango*— con la burguesía de la época. En un tono de comedia ligera pero siempre impactante. Sin embargo, la vertiente *social* con la conciencia de que se estaba contando una historia de esas características, aparecería con Mario Soffici en *Viento Norte*, *Kilómetro 111* y la citada *Prisioneros de la tierra*. Y acá resuena uno de los problemas graves del cine argentino: la promiscuidad de la retórica. Una producción que desde el primer minuto de cada film nos necesitaba transmitir un *mensaje*. Si no ocurría con un cartel o una

voz en off moralista, las indicaciones partían de Enrique Muiño en *Así es la vida* (Francisco Mujica) reglamentado por una visión conservadora desde el mismo guión. Cuando Romero propone *Fuera de la ley* cuenta con una iluminación del cine negro del operador europeo Gerardo Húttula y narra el relato con una puesta semidocumental que remite a los policiales de la productora Warner. Pero el conflicto que se entabla entre el jefe de policía (Luis Arata) y el hijo delincuente (José Gola) vislumbra los trazos gruesos de la historia. Toda esa galería de estereotipos del cine argentino también recae en el cine *social* de Mario Soffici, quien, sin embargo, y salvo contadas excepciones (*Rosaura a las diez, El extraño caso del hombre y la bestia*), haría las mejores películas en los comienzos de su carrera. Soffici fue el director de historias con personajes explotados por los poderosos y marginados por la sociedad del momento, postura que luego tomarían Demare en su vertiente histórica y, más tarde, Hugo del Carril. Las películas de Soffici, un cine de violencia física imposible en esos años, no se distinguirían por su obviedad en la marcación premeditada de los personajes. Ahí están el *capanga* Francisco Petrone y el *mensú* Angel Magaña, como ejemplos de oposición inmediata.

Una escena de *Los tres berretines*, segunda película sonora argentina, agrupa las virtudes y los defectos apuntados. Sandrini es el falso autor de una música de tango que necesita su correspondiente letra. Visita un bar donde están sus amigos, quienes le dicen que aquel señor que se muere de hambre en la mesa es un poeta brillante. El personaje es sobornado por Sandrini —en su clásico personaje— con un café con leche con medialunas hasta que no escriba la letra. Primero, el poeta delira por la mishiadura y crea un texto original pero nefasto para un tango. El soborno alimenticio continúa hasta que el muy flaco hombre de letras escribe *Araca, la cana*. El cine tanguero y cine social, las dos corrientes destacadas en las películas de los 30.

Cómo se filmaba. Contándonos los tres temas obvios de la época (el fútbol, el cine y, por supuesto, el tango), *Los tres berretines* pertenece a un grupo de films (*Tango, Riachuelo* y los de Ferreyra), justamente, los primeros del período, dignos de permanente análisis. Siempre se dice que los estudios limitaban la captación de exteriores. Siempre se nombran esas ficciones realizadas en las galerías de la época y recreadas en las jornadas de trabajo. *Los tres berretines*, por ejemplo, tiene una cantidad de escenas filmadas en exteriores inimaginable por aquellos años. Toscas y mal montadas, a la manera de tarjetas postales. Pero exteriores al fin. Cuando en los 40, Romero filma *El tesoro de la isla Maciel* no sale del estudio valiéndose del *back projecting* para ubicarnos en la geografía del título. ¿No será que el cine argentino con el correr de los años dio varios pasos atrás por su necesidad de permanente producción? Ver en *Los tres berretines* una cancha y un partido de fútbol, descubrir las calles de Buenos Aires o detenernos en dos personajes paseando por el Rosedal, incita a creer que los pioneros intentaban con la cámara disminuir la asfixia de los estudios. Caso extraño en el cine argentino, como si luego se hubiera producido un atraso en la búsqueda de un *estilo libre*.

En plena confrontación, desde lo temático y desde lo formal, siempre aparece *La vuelta al nido* de Leopoldo Torres Ríos, película intocable con el paso de los años. ¿Qué nos cuenta *La vuelta al nido*? Una historia sin pretensiones pero estirada en el tiempo. Los logros de la cámara en interiores —con iluminación expresionista,

sombras reflejadas en la pared, importancia de la banda de sonido— caracterizan como novedad un film que no está enviciado en sostenerse por la palabra. El comienzo ubica a un hombre (José Gola) paseando a sus hijos por el zoológico sin necesidad de decirnos nada mientras vemos a los animales enjaulados. ¡3 minutos y nadie habló! ¡Un record! Sin embargo, al detenernos en *La vuelta al nido*, más allá de su preocupación por escaparse de los clisés, se descubre la forzada elección de cada imagen destinada a suponerla como un rapto de genialidad. Los espectadores de la época rechazaron una película que nada tenía que ver con ellos, acostumbrados a la radio y el teatro. Las razones hoy serían otras. Cada plano de Gola, conflictuado, agarrándose la cabeza y despeinándose, invita al aburrimiento por su repetición. Cada plano de Amelia Bence, hermosa por su inigualada *fotogenia*, descree de la marcación actoral por parte del director. Es verdad que *La vuelta al nido* muestra los primeros *tiempos muertos* en nuestro cine (¿hubo otros?), pero esa elección no produce sino desgano en quien hoy se atreva a ver la película.

Quiénes estaban y quiénes faltaban. Si Ferreyra fue uno de los pocos directores del mudo que siguió filmando en el sonoro, esa rareza llamada *cinematógrafo* atrapó a la mayoría de los artistas de esos años que, por supuesto, provenían del varieté, los escritos sobre tango, el teatro de revistas, la radio, el periodismo o, en todo caso, de su trabajo como ayudante o asistente en los estudios. En una larga lista pueden incluirse, además de los nombrados, las primeras películas de Amadori, Demare, Zavalía, Tinayre, Bayón Herrera, Borcosque y los actores Orestes Caviglia y Elías Alippi y mezclarlos con Cunill Cabanellas, Edmundo Guibourg, Calderón de la Barca (!), Carlos de la Púa, Enrique Cadícamo, Miguel Coronatto Paz, Ivo Pelay, Enrique Santos Discépolo y Chas de Cruz, atraídos todos por ese nuevo objeto de seducción. Un caso aparte sería Julio Irigoyen (*La modelo de la calle Florida*, *La hija del viejito guardafaro*), hoy visto como un realizador *clase C*, independiente y autor de films, que estrenaba sus *quickies* en el cine Real con actores desconocidos, después de un par de días de filmación. Una cinematografía abarrotada de presencias pero que todavía no comprendería una concepción genérica. Las comedias de Schlieper, los melodramas de Amadori con Zully Moreno, la elegía social de Hugo del Carril, los sobrevalorados reclamos a la nacionalidad de Lucas Demare y los policiales de Christensen, Tinayre, Pierre Chenal y Fregonese, vendrían más tarde. El cine de la época no necesitaba aún reflejarse en un modelo que por aquellos años ya tenía una identidad. Por supuesto que estamos hablando de Hollywood. ■

CINE CLUB
LA MAGA

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

Asóciese 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
CINE

cumple 2 años

y los festeja creciendo...

en enero aparece el primer volumen
de nuestra
colección directores
dedicado a Martin Scorsese.

En marzo sale *Plan 9*

¡Permanezca alerta!

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

Reflexiones sobre la crítica II

De naufragios, islas y películas

por Eduardo A. Russo

No son pocos quienes creen que la escritura sobre cine posee fantásticos poderes. Sus verdaderos efectos, en cambio, parecen ser más bien limitados. Uno de ellos es el de hacer discutir entre sí a los que la ejercen. Al escribir una crítica uno se expone al riesgo del malentendido, del entredicho, saludable si permite ensanchar los límites de la comprensión ante las películas frente a las cuales estos textos se *justifican*. Y aunque uno puede no tener razón, siempre es conveniente poder esgrimir algunas razones para respaldar lo firmado. Los párrafos finales de mi crítica a *Una noche en la Tierra* (plagados de dudas, de afirmaciones provisorias, condicionales) intentaron mantener un tono cauteloso. Los interrogantes no fueron un mero artilugio retórico: hablan de mi incertidumbre frente a la obra de alguien que, taxis mediante, parece tomar distancia del cine que me importa. Consecuente con el exordio que encabeza el artículo de Oubiña (cita que tengo en la más alta estima, aunque suelo achacársela a Truffaut, quien la recordaba al parecer en forma textual de su padre simbólico, tutor o encargado), me propongo replantear algunas cuestiones sin despegarme demasiado del film de Jarmusch para perderme en un fárrago de generalidades y abstracciones.
Habría sido fácil, a partir de *Night on Earth*, redoblar insidias cediendo a aquel duende de la perversidad del que nos previniera Poe —que algo del asunto sabía— y que acecha en todo crítico. No escribí (aunque lo pensé) que Benigni habría merecido levantar como pasajero a aquel muchacho poco comunicativo del *No matarás* de Kieslowski. Tampoco intenté darle palos a Jarmusch —en la posición que Oubiña me sitúa, de *amante* desengañado— sino reconsiderar, ante una nueva película, la siempre cambiante relación entre un sujeto y su obra.
No veo por qué inquietarse porque *Una noche en la Tierra* —película que se hunde sola, sin la colaboración de una crítica malevolente— resignifique al cine de Jarmusch. Es una fatalidad, para bien o para mal. Cada nuevo film marca un punto distinto en el que un discurso —considerado como algo orgánico, y no como una serie de islotes separados— reacomoda sus partes y los lazos que mantiene con el que lo organiza. Especialmente en un cineasta programático como éste, el momento presente funda constantemente al pasado, lo ilumina con nuevos relieves y descubre zonas inadvertidas, reordena el conjunto. No inventé una metodología retroactiva, sino que cada película, como cada autor, funda a sus precursores. Así como Borges advertía a Kafka en el *Wakefield* de Hawthorne, puede verse a Scorsese en el

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

Michael Powell de *Narciso Negro*, y a Ford en el Griffith de *Las dos tormentas*. El procedimiento vale, por supuesto, en el curso de una filmografía. ¿Quién puede negar que luego de *El sacrificio*, *La infancia de Iván* de Tarkovski adquiere nuevos perfiles? Y si hoy repaso *Down by Law* no podré evitar el encontrar en ella rastros de *Una noche en la Tierra*. No sólo es que prefiguran lo que vendría: es que la aparición de lo posterior funda una nueva lectura de lo anterior. Como argumentaba un viejo cinéfilo llamado Heráclito, uno no se baña dos veces en la misma película. Pretender que un film es inalterable es caer en un prejuicio sustancialista, una concepción de museo del cine; implica confundir los estantes donde se apilan latas y cassettes con esos fantasmas que se suceden ante nuestros ojos cuando desfila una película, *repitiéndose siempre diferentes*. Articular una película con otra y notar que algo discurre entre ellas puede o no ser evolucionista (aunque no tiene por qué ser teleológico: nada hubo de finalismo en mi artículo, si no, sabría adónde va Jarmusch) pero es consecuente con el hecho de que es imposible analizar *un* film: sólo se puede hacerlo en relación con otros. En ese sentido la alusión de Oubiña a Rimbaud contiene una pequeña aunque perniciosa falacia: traficar armas o perder una pierna en Abisinia, es verdad, poco nos agrega sobre las *Iluminaciones* o *Una temporada en el infierno*. Pero no creo haber aludido a la biografía jarmuschiana —seguramente menos interesante que la de Rimbaud— para buscar explicaciones. Solamente busqué pautas para conectar momentos de una obra: relacioné un film con otros para buscar sentidos (no sólo en tanto *significados*, sino también como *orientaciones*).
Lejos de ser un desliz, *Night on Earth* prosigue adecuadamente el trazado impreso por Jarmusch. Sólo sus próximas películas nos dirán si fue un eclipse momentáneo o la oclusión esperable de un camino cinematográfico brillante al principio, pero que ahora se revela, en su misma lógica, infértil. Una poética a la que le falta *poiesis*, ¿cómo se explica si no la ingenua sumisión a la tiranía del actor?, ¿cómo entender un procesamiento formal que traiciona la materia con que se talla el sentido en el cine, reduciéndolo a una versión más o menos suntuosa de esa radio ilustrada que llamamos TV? Si *Stranger than Paradise* parecía interrogar a la puesta en escena por sustracción, jugando con los fundamentos del cine a partir del aparatito Lumière, *Una noche...* derivó en una puesta para ciegos, de una *insignificancia* alarmante. De la *road-movie* al film-calesita.
Pero la cosa no termina allí: Oubiña cree que mi reconsideración del proyecto Jarmusch se expande hasta otras latitudes que impregnan esta revista en general. Como soy el único nombre propio del staff que puebla sus reflexiones, me extenderé sobre algunos puntos de lo que critica. Vayamos a eso precisamente; a la cuestión de los puntitos.
Debo confesar que el tema de los puntos me divierte bastante. No hace falta recalar en el símil escolar, en los traumáticos exámenes o los profesores resentidos (algo en lo cual Oubiña encontrará, aunque no lo desee, toda una banda de aliados víctimas del síndrome de *La sociedad de los poetas muertos* en su interpretación de cine-debate) sino simplemente considerar a los puntos como reveladores de una *magnitud*. La tablita —en sus versiones para video y TV— es una herramienta útil para ver dónde están parados quienes escriben *El Amante*, a qué distancia se ubican de tal o cual film. El crítico está allí *entre películas*, como debe, y no encima de ellas, como Oubiña se imagina: el entrevero, para cualquiera que se anote a la tabla, es distinto de lo que él cree. Las matemáticas revelan más del que puntúa que de las películas puntuadas. Los puntos también pueden ser vistos —además de notas escolares en una planilla aborrecible— como magnitudes en una escala. Ni Richter ni Geiger se propusieron tomar examen a los sismos o a la radiactividad. Simplemente intentaron medir algo. Los críticos —aunque jueguen a ser Selznick, la Academia de Hollywood o la Sueca— simplemente estiman en una cifra su idea de una película. El lector de *El Amante* aprecia seguramente esta dimensión de juego, donde el crítico está exonerado de ser lógico, argumentativo, guiado por la afirmación pasional. Fue Barthes, que leo citado en su artículo, quien supo admitir alguna vez que tras largas luchas había aceptado pluralizarse, dejar vivir en él ciertas regiones de tontería. Los numeritos son terminantes y tercos, exceden todo argumento. Se los pone sin dar razones —o esbozando mil, da lo mismo desde el momento en que traducen en una cifra el paso fatal de la cualidad a la cantidad— testimoniando antes que otra cosa el amor o el odio que provoca cada película. *El Amante* sostiene allí, delimitada por prolijos recuadros, una *zona de juego* que también pertenece a la crítica. Nuestro común padrino Bazin —que yo sepa— no se escandalizaba por los puntitos. Todo lo contrario, también los ponía en aquellos memorables *Cahiers* de los 50.
Vamos a otra cuestión; la de la supuesta y frecuente mezquindad de la crítica. Sólo lo es si se la considera una tarea parasitaria (condición en la que incurren unos cuantos, dentro y fuera del cine). Una cosa es equivocarse, de lo cual nadie está exento; no estamos dotados del don de la infalibilidad ni del poder de la predicción. Pero a no alarmarse; los muy frecuentes errores, incluso en los más grandes, se reducen ante los aciertos. Bazin no lograba entender a Hitchcock. Rohmer juzgó durante largo tiempo la obra de Buñuel como lamentable, luego de la trilogía inicial.

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

No obstante, las críticas fallidas no los disminuyen en absoluto, si las comparamos con lo que nos permitieron ver en oportunidades más afortunadas; simplemente quedan contrastadas por las películas que las desmienten, o por mejores lecturas. Será precisamente el próximo film de Jarmusch (o una crítica más afinada) lo que indique hasta qué punto me equivoqué, lo que no tiene nada que ver con un engaño, y menos aun, con un Jarmusch engañador, como Oubiña cree. No hay por qué sentirse estafado por JJ, que parece honesto, sin malicia alguna —es más, no se me ocurre como el compañero ideal para una partida de truco— y nada "profundo" (categoría apropiada, por otra parte, sólo para escribir sobre algún documental de Jacques Cousteau). En cuanto al charlatán, que yo sepa, es Benigni. Sólo creí adecuado repreguntarme sobre ciertas ideas anteriores.

La crítica simplemente es un trabajo, muchas veces gozoso, otras conflictivo, para entender mejor el cine. Y volviendo por última vez a Bazin (que no "pasa por ser riguroso": sólo lo era), me parece recordar que no procuraba rescatar algo de cada película, sino más bien aprovechar lo que en ella le permitía pensar mejor esa cosa llamada cine. Cuestión de *política,* la misma que hoy, siguiendo la enseñanza baziniana, me impele a no pasar por alto, por pura simpatía, el alejamiento de Jarmusch del cine que me apasiona.

Nadie pretende jugar de oráculo, para lo que —creo haberlo escrito antes— estamos muy poco dotados. Pero vale la pena rebelarse ante esa imagen de maestrito envidioso de aquel que sí puede crear, verosímil del crítico que cuenta con gran difusión entre no pocos artistas y buena parte del público: un eunuco estético que cacarea sobre los huevos que ponen otros. Aceptar esta figura equivale a pensar que la creación es *incriticable*. Y si bien es cierto que en el arte algo bordea lo indecible, es tarea de la crítica la de aislar e indagar ese núcleo, y hablar o escribir de lo que se puede, lo que no es poco. No hay motivo para suponer que la crítica deba contemplar los films desde un peldaño inferior, bajo el riesgo de la tan declamada "falta de respeto". Es parte *necesaria* del hecho estético; considerar lo contrario es contribuir al deterioro de la función crítica (y no me refiero únicamente a la crítica como institución, sino como la reflexión que acompaña a toda obra) que caracteriza al cine que nos rodea. No veo por qué acompañar una devaluación estética con una correlativa devaluación intelectual, de afectada genuflexión ante un inefable acto creador.

Sería torpe aplazar al niño Jarmusch —que cuenta ya con unos 40 años y un decenio de carrera— o emitir su acta de defunción cinematográfica; sólo se trata de pensar algunas razones para entender esto que Oubiña considera un traspié, y que yo sospecho consistente con un camino que como crítico trato de criticar, adoptando una perspectiva abierta a correcciones posteriores. Pero así como uno no se pretende exhaustivo, es indudable que en una crítica se trata de afirmar algo (es precisamente este carácter *afirmativo* lo que distingue a la crítica del análisis).

Con la flotilla tachera multinacional llegamos a una encerrona: por eso es lícito preguntarnos adónde va Jarmusch. Porque su camino acaso no es el que suponíamos. El documental que está rodando con Fuller en el Mato Grosso (a partir de un proyecto del veterano jamás terminado, en una mixtura de Wenders y Herzog tan insólita como inimaginables sus resultados) dará nuevas ideas sobre su itinerario. Tal vez el viejo Sam le dé una pequeña ayuda, como la que Nick Ray le brindó en su primer largo, *A Permanent Vacation*. Y a la luz de la próxima, *Night on Earth* —con su tripulación de taxistas zombies o palabreros— se verá distinta. Una cosa es segura: a ésta no me la llevaría a una isla desierta. ■

FILMS
COMICS
MAGAZINES

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

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.

Kodak Eastman Motion Picture Films

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos amantes:
Primero, quiero felicitarlos por la revista. Aunque no siempre coincido con sus opiniones, me parece muy bueno que la publiquen, ya que no hay otras de este tipo (no había, porque he visto otras en los kioscos, pero no las he leído).
Principalmente respeto las notas de Quintín y me solidarizo con Flavia, porque a mí también me gustó mucho *La mansión Howard* y *Un amor en Florencia*, y porque es la única mujer del equipo de redacción.
No me gusta el tono del señor Pagés, se irrita fácilmente y a veces sus críticas se mezclan con cosas que no tienen nada que ver con el cine; pero bueno, en este mundo hay de todo.
Chau, suerte.

Paola Delponte
Córdoba, Capital

PD: Me gustaría que hubiera una sección con conocimientos teóricos de cine. Por ej.: técnicas de dirección de actores, iluminación, etc. Gracias.

Sras. y Sres. de *El Amante*:
Dispuesto a recoger el guante arrojado que supone vuestra Encuesta 93, rompo una larga tradición de silencio escrito para presentar en las breves que siguen un intento, tan baladí como cualquier otro, de justificación de la selección detallada en la fotocopia adjunta. "Existen infinitas explicaciones racionales para cualquier fenómeno" y "hay tanta fe en un texto de física como en el Antiguo Testamento".
A saber. Obvio es que la necesidad de escurrir diez elegidas y una inelegible en el reducido corral disponible me ha obligado a dejar de lado una buena pila de candidatas de primera selección —la lista final viene a ser como una segunda selección, pero al revés de las de Munro—. Aprovecho entonces la mayor amplitud provista por esta página para efectuar debida mención de los *runner-ups*:
Bob Roberts (*una parábola* de nuestros días), *Candyman* (y eso que, salvo *Alien I*, siempre evité las de terror), *El fugitivo* (por todo lo dicho por vosotros y la secuencia del tren encariñado con el micro), *El marido perfecto* (no sé por qué, pero no me olvido de ésta), *El último gran héroe* (Arnie-Hamlet y la Traffic gringa —¿una Lúmina?— que hace ¡pop! en el fondo, mezcla de cartoon y pororó), *Jugando en los campos del Señor* (aunque más no sea por D. H. en bolas a punto de darnos un beso), *La lección de piano* (a mí también me parece que J. C. podría estar tratando de afanarnos, pero la muda y el acento escocés de la nena son impagables. Yo hubiera metido más Bach y menos Nyman, pero quizás hubiera hecho el afano demasiado evidente), *Manto negro* (a Beresford le tengo cariño desde aquello de "una nueva guerra para un nuevo siglo..." o algo así), *Maridos y esposas* (para mí ser de Allen es ya como ser de Borges o de Boca. Y la viejita de los labios grrruesos), *Presidente por un día* (a K. Kline lo he estado buscando desde *A Fish Called Wanda*, welcome back).

And *runner-downs*:

Cuestión de honor y *El guardaespaldas* (típicos eructos de la ametralladora industrial californiana), *El general y la fiebre* (porque me comí el amague y me sube el odio por la espalda cada vez que los escasos recursos del arte local se evanescen cual pedo en estos cosos. Vale para *Matar al abuelito*), *Juegos de adultos* (¿lo qué?, o las cosas que veo por onanista).

Conste que en ninguna de las listas incluidas el orden de aparición implica mayor aprecio o desaliento. Vale, a los *winners are* entonces: *Belle époque* (nada que agregar, o mucho, a lo por vosotros notado. El jueguito del altillo al inicio quedó marcado en mi memoria gonádica. *¡Uf!*), *Trust* (a veces no me queda otro remedio que disentir con vuestras majestades), *Drácula* (haberla visto, hasta hoy 4 veces, tiene que hacerla merecedora de esta mención. Pienso morirme soltero, pero Winona o Gary podrían hacerme cambiar de opinión), *El pasado nunca muere* (salí del cine queriendo ser James Spader, *suspension of disbelief* que le dicen), *Europa* (¿qué otra cosa hay de este holandés?), *Hechizo del tiempo* (mi tributo a Bill M., a la comedia y los guionistas inteligentes), *Orlando* (si bien deploro que esta mujer se haya ido tan lejos de V. Woolf —diosa— *I hereby* confieso mi predilección por el cine inglés, Greenaway, las simetrías y Flavia. Cheers), *Un corazón en invierno* (mató, impecable —literal y figuradamente—, quiero más), *Un maldito policía* (aprovecho para agradecerles vuestra recomendación de Ferrara. Keitel ya era un dios), *La doble vida de Verónica* (Kieslowski, la bomba atómica francesa y Z. Preisner o la potenciación del todo por las partes). La lista era meramente indicativa, ¿o no?

Matar al abuelito (ver comentario más arriba sobre los recursos gasificados. En tren de emular la generosidad de A. Bazin citado por Oubiña, rescato, con facilidad y pena, las generosas turgencias pares de la protagonista —?— femenina. ¡Aguante la industria nacional!).
Sólo resta agradecerles. Feliz Año Nuevo, etc., ya que estamos.
Saludos.

PS: (Para "Crónicas catódicas") ¿qué fue de James Burke (*of BBC fame*)?

N. de la R.: Para participar en el concurso te sugerimos que llames o bien pases por la redacción y dejes tu nombre y teléfono.

A. R.:
En el párrafo de la página 57 sección "Visto, leído", *El Amante* 21. Detalle aparte, en sus películas él nunca moría; como James Dean, también sus padres (en los tres films) siempre huían, en *Gigante* se puede interpretar su soltería como temor a una familia "normal" (Liz y Rock).
Repito: "Si la vida te marca extrañas sendas, o el Destino se ensaña con tu piel, no es la vida o el Destino los que mandan, sino siempre la mano amante de El". (Sergio Schoklender)
Unos mueren teniendo como agonía su propia vejez otros su juventud. Como el título del tema de Lou Reed él será un "satélite de amor", ni estrella ni Dios. Sí, sonreía.

Karina M.

La carta de Martínez Suárez
¡Negro el número 21! (al revés de la ruleta). ¿Y las "cartas de lectores"? ¿Se les quedó en la carpeta?
Comprar la REAC y no hallar las cartas, la hace incompleta; es como ir a ver a Racing y que le hagan la boleta.
Es igual a mirar negro; o a una mina berreta; o que aquella en quien confiás te haga la manganeta.
¡Tengan cuidado, REACios, y quítense la careta! ¡Que sea la última vez que hacen esta morisqueta!

Mariano Carbo

N de la R.: Carbo acompaña foto de *Barton Fink* con John Turturro y John Goodman y dice: "Mientras John Goodman quiere destrozar el tevé en el que exhiben *Eduardo Manos de Juguera* John Turturro hace un rato que está llorando de vergüenza".

Se recibió el siguiente fax acompañando una copia de la reseña de Serenata tropical *que firmara Gustavo J. Castagna en el número anterior. Se incluye el siguiente texto:*

Querido G. J. C.
Esta crónica marmota ignora que esta película está agraciada por los Nicholas Brothers, los bailarines más cinematográficos de la historia. (Vean *El pirata* de Vincente Minnelli o pregúntenle a Fred Astaire.) Un beso.

Oscar Grillo, Londres

N. de la R.: ¡Dibuje maestro! Me hago cargo del olvido sobre los Nicholas Brothers, pero comparar *Down Argentine Way* con *El pirata* o cualquier baile asteriano... ¡Uy! Una duda: Carmen Miranda ¿era marmota?

G. J. C.

Visto, leído

Vi en trasnoche por ATC —a toda hora y en todo el país— una película argentina *tapada* presentada por Ariño (director de *La barra dominguera*, no olvidarlo). Se llama *Una jaula no tiene secretos* de Agustín Navarro, filmada en plena gestación de la Generación del 60 pero sin ningún punto en común con la estética de aquellos realizadores encabezados por Torre Nilsson. Más aun, la película transcurre en un ascensor el 31 de diciembre y la historia —sin olvidar la eterna moralidad del cine argentino— ofrece cuatro o cinco momentos delirantes que se apoyan en la novedad del guión. Todos gritan en *Una jaula no tiene secretos* y las voces se confunden entre los encerrados y los amigos, parejas y parientes de quienes no pueden salir. Dos españoles, un norteamericano (Edmundo Sanders) y Luis Tasca de camionero, entre otros, revelan el carácter de coproducción del film. La utilización de una anécdota mínima, registrada en un único espacio, descree del aburrimiento y la repetición. Por el contrario, el crecimiento dramático se entiende por lo *inverosímil* de la situación. El personaje que encarna al ascensorista fue un gran actor (sí, no me equivoco): Alberto Olmedo. *Una jaula no tiene secretos* tiene una escena memorable: un casamiento con el novio en el ascensor y la novia en el entrepiso, con el cura, los testigos, el suegro, el monaguillo Javier Portales (!) y cualquiera que anda por ahí. El "Ave María" suena en boca de todos, inclusive en los norteamericanos amigos de *Míster Henry*. Nada que envidiarles a las decisiones de Buñuel en su etapa mejicana. Un detalle: la producción es de Angel Bellaba, creador del famoso *Heraldo del Cine*. Un dilema: como asistente de dirección estuvo un tal José A. Martínez. ¿Quién es? ¿Habrá que preguntarle a El Cairo? Estar atentos que se repite bastante seguido. ■

G. J. C.

Leí que se prepara un *biopic* llamado *Miles*, basado en la autobiografía de Miles Davis que en castellano publicara Ediciones B hace un par de años. Jugando al PROCI (Pronósticos Cinematográficos), se podría barruntar un Miles hundiéndose más y más en el pecado, camino a una final redención, teniendo en cuenta que el autor del guión será el calvinista Paul Schrader, papá de Travis Bickle y del Cristo de *La última tentación de Idem*. Ahora bien, si se confirma a Wesley Snipes como protagonista, a la vista de su Simon Phoenix de *El demoledor*, sería imaginable un Davis (¿rubio?) totalmente pasado de revoluciones, algo no tan fuera de lugar si se recuerda que en el texto original el músico dedica más tiempo al pico que a la trompeta. El nombre que más suena para ocupar la banqueta de director es el de Spike Lee, con lo cual tendríamos a un Miles patriarca de la negritud, guiando con su enorme dedo índice a las masas de color en medio de un posible *collage* de panfleto-musical. *Miles X*, digamos. Metemos todo en la computadora del PROCI, ésta se zarandea como una licuadora y arma un *puzzle* en el que un trompetista hiperquinético se crucifica con una enorme jeringa mientras toca con sordina largos solos lineales que sólo-sus-hermanos-de-raza-pueden-entender-como-Dios-manda. ■

H. B.

Vi... en el Club de Cine *Amor que mata* de Robert Siodmak y *Judex* de Georges Franju. No es éste el lugar de hacer una crítica de las películas, sino de resaltar que en el terreno del fantástico y del cine negro, Siodmak es un director que necesita una urgente revisión. En cuanto a Franju, un verdadero marginal dentro del cine francés, realiza en *Judex* un sentido homenaje a los seriales del mudo captando agudamente el espíritu de esas obras valiéndose de los recursos del sonoro. Lo importante es rescatar la labor del Club de Cine, inclaudicable en su tarea de ofrecer a espectadores, cinéfilos y no tanto, la posibilidad de acercarse a obras que la televisión y el video difícilmente puedan rescatar. También vi cómo un reconocido crítico de esta revista, en mitad de la proyección de *Judex*, huyó despavorido de la sala, como si ésta estuviera incendiándose. ■

J. G.

Vi... por cable, en una de esas insospechadas exhibiciones no anunciadas que, en general, se perpetran en horas de la madrugada, un increíble documental sobre Ray "Sugar" Robinson, seguramente el más grande boxeador de todos los tiempos. Utilizando un asomboroso material de archivo, que hasta incluye un número de *tap* bailado por Sugar, el documental es un formidable retrato sobre un artista del ring, alguien dotado de ese fuego sagrado que sólo los grandes en cualquier terreno nos pueden transmitir. Baste señalar que Ray boxeó durante veintiséis (sí, ¡26!) años como profesional y se retiró a los 45 habiendo hecho más de cuarenta peleas en los últimos cinco años. Como tema de reflexión posterior para todos aquellos que vimos *El toro salvaje* de Scorsese, quedan las memorables escenas de una de sus peleas con Jake La Motta y la posibilidad de discutir las relaciones entre realidad y ficción que el cine siempre nos propone. ■

J. G.

Leí (abstenerse miembros de la sociedad contra la seudociencia y refutadores de leyendas en general) en el último *Cahiers du cinéma* un artículo muy divertido de un antiguo y brillante redactor de esa revista, Luc Moullet, en el que clasifica a los directores según su signo del zodíaco. Según Moullet, los cineastas más exitosos, aquellos que lograron conciliar una buena calidad con la

Visto, leído

taquilla, pertenecen al signo de Leo: De Mille, Hitchcock, Huston, Kubrick. Dice también que las carreras de los de Leo son largas (Autant-Lara, Boetticher, Fuller, Ray, Riefenstahl, Carné, Pialat, Ruiz). Afirma también, por ejemplo, que los de Libra se expresan bien a través de lo cómico: Keaton, Tati, McCarey, Groucho Marx. Respecto de los de Sagitario, comenta que se da la hipertrofia del yo y pone como ejemplos a Allen y a Godard.
Con respecto a los actores, en su libro *La politique des acteurs* afirma que los de Tauro son sin ninguna duda los mejores y nombra a Cooper, Stewart, Fonda, Welles, Mason, Fernandel y Gabin y confiesa que haber realizado este descubrimiento fue lo que le hizo dejar de despreciar la astrología.
Y finalmente se pregunta en su nota de *Cahiers*: "La historia del cine fue escrita por naciones (Charles Ford), por períodos (Sadoul), por géneros (Mitry). ¿Por qué no por los signos?". Habrá que esperar la historia del cine de Luc Moullet según el zodíaco que, seguro (aunque no sé nada de astrología), no nos va a decepcionar ya que Moullet escribe como los dioses, perdón, como los astros. ■

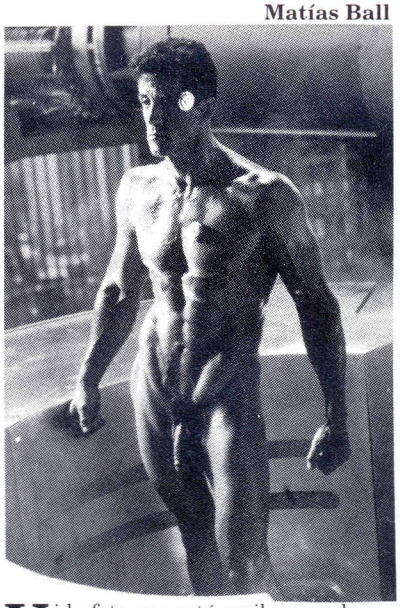
F. F.

Vi en la TV, en Inglaterra en 1979, un partido de fútbol de tortugas dirigido y relatado por seres humanos de sexo masculino. Las tortugas llevaban camisetas numeradas, jugaban con una pelota de verdad y el árbitro no se cansaba de sacar tarjetas amarillas y rojas. El relato era totalmente absurdo. En cuanto a la puesta, muchos planos generales, primeros planos de los jugadores y de los pies del árbitro e innecesarios ralentis por tratarse de quelonios. Si puede verlo, no se lo pierda. Una rareza.
Este relato, algo bizarro por cierto, está perfectamente a tono con muchas de las crónicas que aparecen en esta sección. ■

F. F.

Vi... *Juan Moreira*, reposición a veinte años de su estreno. La buena copia exhibida en el Normandie (no así en el cine Premier) permite apreciar la confianza de Favio en los rostros gauchescos, filmados como si fueran el paisaje pampeano. Prefigurando acaso los excesos de *Gatica, el Mono*, el más personal de los directores argentinos no teme manipular el tiempo y el espacio hasta cualquier límite, como en la imposible escena final, quizá la más dramática de su carrera. Favio esquiva la pedantería intelectual, reemplazando el ajedrez bergmaniano por el vernáculo truco de la pulseada del protagonista con La Muerte. Revisa *El romance del Aniceto y la Francisca...* en la escalada final de *Moreira*. Aunque lejos de la austeridad extrema de su trilogía iniciática, Favio no cae en la tentación de hacer descansar el film en los recursos de la superproducción y se juega con los silencios y los primerísimos primeros planos trabajados por panorámicas. El rostro de Moreira/Bebán evoca, inconscientemente, al de otro barbado revolucionario de armas llevar que el mismo Favio hoy tiene en carpeta. *Juan Moreira* es una obra maestra y resiste el paso del tiempo. En 1973 llevó dos millones y medio de espectadores, record absoluto en el cine argentino; hoy, no llegan a tres mil. Signo de los tiempos. ■

Matías Ball



Vi la foto que está arriba —en la revista italiana *Ciak*— y me convencí de algunas dotes actorales de Sylvester Stallone. No correr hacia el cine ni huir de él, las fotos son posadas y no aparecen cosas parecidas en *El demoledor* (que desde esta perspectiva parece el título puesto por su novia). Se me ocurren un millón de chistes groseros pero voy a dejar que el único comentario lo haga Curt Siodmak en otras páginas de la misma revista (ver foto de abajo). ■

G. N.

E S T R E N O S E N V I D E O

El orgullo de la familia *(It's a Gift)*, 1934, dirigida por Norman Z. McLeod, con W. C. Fields, Baby Leroy y Kathleen Howard. (Orson Producciones)

En *El orgullo de la familia*, Harold Bissonette intenta afeitarse mientras su hija no lo deja mirarse al espejo. El hijo, que anda en patines durante toda la película, entra al baño, le dice que el tío Bean se muere y que la familia heredará la finca. El padre, por supuesto, le responde sin dudar: "no necesitás escupirme para hablarme". Camino a la herencia, Harold pretende descansar junto a la familia y el perro. Aburrido y refunfuñando, hablando con la boca llena y escondiendo la botella de licor, Harold responde al pedido de su mujer —una señora insoportable— y decide compartir el picnic ambulante con el clan. Su perro, como si adivinara el propósito de quien sabe que lo detesta, destruye la almohada de Harold y ensucia de plumas el parque privado donde almorzaba la familia Bissonette. Harold mira al perro y dice: "cuando lleguemos a la plantación lo canjearé por un ciervo". Antes de la excursión, Harold quería dormir de una vez por todas, lejos de su mujer que no paraba de hablar y lo trataba de inútil, vago, fracasado y mal trabajador.
W. C. Fields (Harold Bissonette) odiaba a los chicos, los perros y las mujeres mayores, entre cientos de enojos que repartía entre funcionarios del gobierno, productores de Hollywood y organizaciones de bien público con integrantes bienpensantes. Fue el enemigo público número uno de la comicidad, oponiéndose a la mayoría de los cómicos de la época y al mismísimo Chaplin, al que, seguramente, también detestaba por su exagerado sentimentalismo. Fields tuvo una infancia infeliz y una marca que se pronunciaría en su enorme nariz transformada por los golpes recibidos. Como Keaton, Larry Semon, los hermanos Marx y tantos más, a principios de siglo, se convierte en un artista del vodevil, paso previo a sus primeras películas en la etapa muda. El sonoro descubre su voz nasal y su nariz roja, producto ahora del fanatismo por la bebida: largas noches de ginebra con John Barrymore sostienen una de sus pocas amistades en Hollywood. Se comentan sus interpretaciones en *If I Had a Million* (1932), film colectivo donde, entre otros, Lubitsch participara en la dirección, y en *David Copperfield* (1935) de Cukor, donde personificó a Micawber. Sin embargo, el estilo Fields arrancaría en *El orgullo de la familia* y, según las informaciones, tendría sus puntos más altos en *The Old Fashioned Way* (1934), *You Can't Cheat an Honest Man* (1939) y *The Bank Dick* (1940). Murió en 1946 el día de Navidad, la fecha que más aborrecía. Se llevó miles de litros de licor y el mundo se liberó de un tipo desagradable. Una personalidad especial y un señor despreciable, pero un gran actor cómico. W. C. Fields escribía sus guiones y hasta asesoraba la concreción de algunos gags. Norman Z. McLeod fue el director sugerido por los estudios para dirigir a este payaso agresivo. En *El orgullo de la familia* la dirección y el tiempo de cada gag los marca W. C. Fields. Vuelve al cine mudo en los momentos en que desea afeitarse y retorna al chiste primitivo de la comedia *slapstick* al abrir una lata de tomates y pisar los patines de su hijo para caerse en el piso. Al mismo tiempo, necesita del sonido las diez veces que pretende dormir y escucha a su familia, al cartero, al vendedor de frutillas, a los vecinos molestos, al insufrible Baby Leroy y a una bola que rueda por la escalera. Por eso, *El orgullo de la familia* es una película *bisagra* entre el cine mudo y el cine sonoro dentro del género de la comedia. Cada gag se exprime hasta su finalización, como lo hicieran Laurel y Hardy pero sin el afán destructivo y la venganza del "ojo por ojo, diente por diente" que proponía la pareja. En *El orgullo de la familia* W. C. Fields aparece como un personaje gruñón, mordaz en sus respuestas y alejado del optimismo y el cine alegre de aquellos años. Fields era un pesimista, un tipo que no confiaba en nadie, salvo en su egolatría y en su instinto avaro por guardar las fortunas que ganó por sus películas. Fue un personaje del cine que no tuvo su merecido reconocimiento en la discreta *Frenesí de gloria* (*W. C. Fields and Me*, 1976) de Arthur Hiller, donde Rod Steiger encarnaba al hombre que poco reía y siempre protestaba. Pero no importa. Disfrutemos de *El orgullo de la familia,* una película de poco más de una hora, para darle la bienvenida al mal humor y al desprecio por la vida del señor W. C. Fields. ■

G. J. C.

Winchester 73, 1950, dirigida por Anthony Mann, con James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea y Millard Mitchell.

Primer western de Anthony Mann que abre a su vez el ciclo de sus grandes westerns de los años 50, *Winchester 73* prueba que una gran historia puede armarse a partir de un único elemento —el rifle del título, en este caso—, que, al ir pasando de mano en mano, va haciendo *pasar* también la historia de un personaje a otro, de una peripecia a otra. *Winchester '73* se abre con un plano-detalle del rifle y se cierra con otro plano-detalle del rifle, simetría que parece señalar el único elemento permanente en un film en el que —como en todo buen western, como en toda buena historia de aventuras— *todo está cambiando todo el tiempo*. Intuimos —y la natural bonhomía de Jimmy Stewart no es ajena a ello— que las razones de Linn McAdam para vengarse de Dutch Henry Brown son justas, pero nunca estamos del todo seguros, porque Mann y su guionista Borden Chase (el mismo de *Bend of the River* y *The Far Country*, otras dos obras mayores) dejan sabiamente esas razones entre las sombras de un pasado que sospechamos trágico. El héroe de Mann —generalmente corporizado por Stewart— está cruzado de sombras, y estas sombras suelen proyectarse en quienes lo rodean. Característicamente, *Winchester '73* tiene un tono sereno y amigable, al calor del café y la lealtad que circulan, de mano en mano, entre McAdam y su fiel escudero Spade, personaje inolvidable en un film que abunda en ellos: ver también al fullero vendedor de armas y al seductor, elegante e inescrupuloso pistolero "Waco" Johnny Dean (respectivamente John McIntyre y Dan Duryea, ambos como nunca). Este tono es sacudido por estallidos de violencia intempestivos y brutales —marca de fábrica del cine de Mann— potenciados al máximo gracias a bruscos cambios de encuadre, dramáticas angulaciones, y la locura que asoma a los ojos de un Jimmy Stewart ya decididamente encaminado hacia el planeta Hitchcock. ■

H. B.

El amante bilingüe, 1991, dirigida por Vicente Aranda, con Ornella Muti, Imanol Arias y Kitti Manver.

Se ignora si Vicente Aranda sufre una lesión cerebral que le impida la facultad de expresión hablada, escrita o mímica, como pretende el diccionario. Se puede asegurar, empero, que sufre afasia cinematográfica. *El amante bilingüe* es uno de esos films donde uno se pregunta para qué están hechos. Para ganar plata, se dirá. Puede ser. La gata Ornella desnuda no es cosa de todos los días, ¿pero alcanza? Un coito en cámara lenta, rebotando como si la pareja

estuviese en un elástico circense, ¿es erótico, paródico o tonto? La historia de un cornudo mezclada con la independencia lingüística —cultural— de Cataluña, ¿es compromiso político (como cierto cine de Aranda anterior puede hacer presumir) u oportunismo?
Sin embargo, el problema más serio de Aranda en este film es su falta de sentido del humor. Material quizás apropiado para Almodóvar —cornudo y apaleado y quemado, Imanol (otra vez disfrazado, esta vez de fantasma de la Opera berreta) sufre por el amor de Ornella hasta que una idea disparatada le ofrece su melancólica forma de venganza—, el film se desbarranca en el vacío por la absoluta incomprensión de la materia paródica que el argumento le propone al director. Aranda es un hombre serio y, como todos los hombres serios, es un soberano aburrido. Están los elementos para la chanza y el jolgorio y el cachondeo, pero Aranda los evita con fatal determinación.
Hace muchos años, Rafael Azcona, genial guionista, escribía "El repelente niño Vicente". No se pretende insinuar que el personaje esté inspirado en Vicente Aranda, pero... ■

R. P.

Carrie, 1976, dirigida por Brian De Palma, con Sissy Spacek, Piper Laurie y William Katt.

Se es artista a condición de sentir como un contenido, como la cosa misma, lo que los no artistas llaman la forma.
Nietzsche

Imposible abarcar tanto cine en cuarenta líneas. Uno de los films más felices de Brian De Palma —en una década fatal, la del setenta, un gusto y un placer casi físico por el uso de la cámara, la puesta en escena y el montaje—.
El primer plano de *Carrie* (que elijo por su apariencia insignificante) revela la forma —el fondo— de concebir el cine que tiene De Palma: la grúa avanza sobre adolescentes que juegan al voley. Desde lo alto, las muchachas responden al patrón de belleza y de conducta de la clase media norteamericana; son sanas, bellas en su mayoría, están en un colegio limpio y ordenado. La cámara panea sobre las chicas hasta que, lentamente, se acerca a una de ellas, baja hasta encuadrar sólo a ésta y una pelota cruza sin que la muchacha pueda tomarla, aturdida por una exigencia física que la excede. Su turbación es evidente. El juego ha terminado. Sus compañeras pasan a su lado burlándose, una le dice que es una mierda y otra hasta la golpea, entre risotadas hirientes. Corte.
Un solo movimiento de cámara, un solo plano, sin corte, nos sitúa un poco más en la realidad de esa comunidad tan pulcra. Hay miedo y limitaciones en la desgraciada muchacha (es Carrie) y hay violencia, impiedad, soberbia estupidez en las otras. Todo el film se desarrolla de esta "forma", que a su vez contiene el fondo, el trasfondo y el revés de la trama. Trasfondo y revés complejo, de ambigüedad moral y religiosa riquísima, digno de un análisis que quedará para otra vez.
Un apunte: no es menor el desafío de ver cómo De Palma, mientras copia planos de Hitchcock, se las ingenia para darles otro sentido. Ejemplo: el beso de los adolescentes, con la cámara girando alrededor, como en *Vértigo*: lo que en ésta es pulsión sexual hacia una imagen-fetiche del pasado, en *Carrie* es todo lo contrario, amor virginal con proyección de anhelado futuro. Por supuesto, las otras fuerzas —mezcla de destino trágico y maldad burda— se encargarán de destruirlo.
Un film para ver y rever, inagotable si se desea penetrar en sus magnéticas entrañas. ■

R. P.

Muriel (*Muriel ou le temps d'un retour*), 1963, dirigida por Alain Resnais, guión de Jean Cayrol, con Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kerien y Nita Klein.

Hay films que con el paso de los años se degustan mejor, como algunas bebidas; otros, como perfumes viejos, dejan sólo entrever el aroma original. *Muriel,* tercer film de Resnais, es un caso muy particular. Su factura no deja de denotar la época de su realización, las influencias por entonces en boga del *nouveau roman* y sus peleadas vinculaciones con el cine, pero a la vez se muestra como un film moderno, si es que puede existir tal categoría. Revisarlo ahora obliga a pensar en los alcances de una escuela y sobre el estado del cine contemporáneo. Obliga a pensar también en el Tiempo: el del cine, el de la experimentación, y el otro, el que nos contiene y desgasta; la obsesión por excelencia de todo el cine de Resnais. En *Muriel* confluyen los ejes narrativos del autor de *Hiroshima mon amour* y *Hace un año en Marienbad*. De *Hiroshima* fluye ese aire encerrado, la insinuación de que los hombres, y sus pasiones, son arrasados por la Historia y marcados para siempre por el fantasma de la guerra (la Segunda Guerra, la de Argelia, las que vinieron, las que vendrán). De *Marienbad,* proviene el juego cerebral, calculado, la constante apelación a que el espectador arme tanto los espacios físicos como cada una de las historias que entrecruzan y ocultan las desamparadas criaturas de *Muriel*. ¿Y quién es Muriel? Alguien que nunca vemos, un fantasma apenas, el recuerdo de un nombre y el de una pesadilla. Todo es recuerdo en estos personajes que lo exhalan casi sin quererlo, hundidos en un presente de imposibilidad afectiva y de imposibilidad de verdad.
Juego de escondidas que la cámara recoge en pedazos, porque son los pedazos las únicas señales posibles de reconstrucción. Y la cámara es la única testigo. El tiempo es tan circular como las ruinas apenas disimuladas en la ciudad de Bologne, todo habla de pasados cataclismos, que de vez en vez asoman en las miradas de estas criaturas o estallan en los que no pueden soportalo. La conjunción Cayrol-Resnais logra converger las emociones ocultas con la calculada distancia de lo visible. (Años más tarde el realizador jugó con más técnica y menos fortuna ese mosaico constructivo donde el presente es una sedimentación fragmentaria —ver *Mi tío de América*— olvidando la perfección exhibida en la magistral *Providence*.) Sí, pero ¿y *Muriel*? Como una buena bebida añeja, como un raro perfume bien guardado, sigue perturbando con su sordo dolor, a pesar de que en el video muchos de los diálogos (el revelador monólogo de Bernard, por ejemplo) estén a medio subtitular. Hoy día, se dirá, son otros los tiempos de la imagen, y no hay por qué filmar así. Tendrán razón, ya lo hizo Resnais. Hoy el tiempo es el olvido instantáneo. ■

A. R.

Transcripciones y procesamiento de textos

Word Perfect 5.1
Word 5.5

Monografías
Conferencias
Reportajes

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

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 ENTERTAIMENT (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

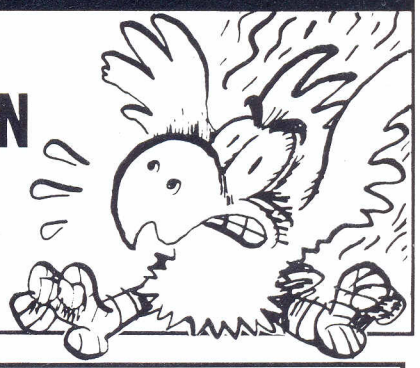
INFORMES EN: BUENOS AIRES COMUNICACION
TEL. 981-0219 / 982-5613. FAX 983-3392

MAD/MAC

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

LA TRIBU

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

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)

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

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

la CAJA
revista del ensayo negro

GEORGE STEINER Y EL ARTE DE DIOS

LA DERECHA LITERARIA

GEORGE GROSZ, EL AMIGO AMERICANO

6

Pídala en su kiosco

Las buenas, las malas y las feas

Estrenos recientes en cine

			Quintín	Flavia	Castagna	Bernades	García	Russo	Johnson	Ricagno	Noriega
Amores que matan	J. Lynch	AVH			3	2				1	
Baila conmigo	B. Luhrmann	AVH	7	9			2		10		
Código de honor '	R. Mandel	AVH	3	5	3					3	
El amante bilingüe	V. Aranda	AVH			3				4	1	
El camino de los...	J. Torre	Gatividéo			2	6					
Hechizo del tiempo	H. Ramis	LK-Tel	8	9		7					9
Hoffa	D. De Vito	Gatividéo	5	6	5					4	
La cuarta guerra	J. Frankenheimer	Gatividéo	7	7						4	
Mujer, esposa y ...	S. Pillsbury	Transmundo	1	1							
Nada es para siempre	R. Redford	Omega	7	8	6	7				10	9
Perdido por perdido	A. Lecchi	AVH	5	5	4	5				4	4
Perversa luna de hiel	R. Polanski	Gatividéo	9	9	8	6	6		10	8	9
Sommersby	J. Amiel	AVH	3	5	3				6	1	
Una mujer para dos	J. Mc Naughton	AVH	9	8	7	4	3		6	5	6
Una noche en la tierra	J. Jarmusch	Transeuropa	5	7	5	7		5		6	
Uranus	C. Berri	Transeuropa	5	4		2	4			2	

Estrenos no tan recientes

			Quintín	Flavia	Castagna	Bernades	García	Russo	Johnson	Ricagno	Noriega
El señor de los anillos	R. Bakshi	Transmundo			5			6		6	4
Manicomio sobre...	A. Hiller	Gatividéo			5						

Directo a video

			Quintín	Flavia	Castagna	Bernades	García	Russo	Johnson	Ricagno	Noriega
Amenaza final	J. Woo	Gatividéo	6								
Frente de batalla	K. Gordon	LK-Tel				6					
Madame Bovary	C. Chabrol	AVH				7					
Muertos de miedo	P. Jackson	Live									7

Clásicos (o viejas)

			Quintín	Flavia	Castagna	Bernades	García	Russo	Johnson	Ricagno	Noriega
Carta de una enam...	M. Ophuls	Yesterday			10	9	10	10			
Casco de oro	M. Ophuls	Kinema	9		10		9	8			
El árbol de la vida	E. Dmytryk	Cobi					5			5	4
El fotógrafo del pán...	M. Powell	Hammer			9	10	8	10		10	8
El orgullo de la flia.	N. Z. McLeod	Orson			8			7			
El tesoro del ahorc...	J. Sturges	Cobi				7					
Escándalo	A. Kurosawa	Yesterday					7				
Hombres sin rumbo	K. Vidor	Cobi	9	9		6	8				8
Llanto por un band...	C. Saura	Kinema			4		5				
Megalexandros	T. Angelopoulos	Kinema	7								
Murieron con las botas...	R. Walsh	Cobi	9	9		7	7	8			8
Nazarín	L. Buñuel	Memories			9	10	9			9	
Pather Panchali	S. Ray	Epoca				8	6				

Video del Angel

Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*

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

Ciclos de cine. Diciembre - enero

Ultima fila

Club de Cine. Sarmiento 1249, subsuelo.

Sábado 11, domingo 12: *El amigo americano* (Der Amerikanische Freund, 1977) de Wim Wenders; *Silver City* (1968) de W. Wenders (corto).
Lunes 13: *Un robo sensacional* (Bank Alarma, 1937) de Louis Gasnier; *Las aventuras de Buck Rogers* (The Adventures of Buck Rogers) de F. Beebe (serial completo, 1° parte)
Martes 14: *Pancho Tronera en Hollywood* (Joe Paloka, Champ, 1947) de R. Le Borg; *Las aventuras de Buck Rogers* (2° parte).
Jueves 16: *La indómita* (Belle Star, 1941) de Irving Cummings; *La bella tirana* (They All Kissed the Bride, 1942) de Alexander Hall.
Viernes 17: *El fuego* (Syakon Radd, 1972) de Vilgot Sjoman; *491* (491, Firahundranittioet, 1963) de V. Sjoman.
Sábado 18, domingo 19: *Apocalypse Now* (1976/79) de Francis Ford Coppola; *Dementia 13* (1969) de F. F. Coppola.
Lunes 20: *El gran Garrick* (The Great Garrick, 1937) de James Whale; *Aventuras en Manhattan* (Adventures in Manhattan, 1937) de Edward Ludwig.
Martes 21: *Tres anclados en París* (1938) de Manuel Romero; *El tango vuelve a París* (1948) de M. Romero.
Jueves 23: *Así vivo yo* (The Magnificent Dope, 1948) de Walter Lang; *Víctima de su mal agüero* (Wrecking Craw, 1942) de F. Mac Donald.
Lunes 27: *Muerte de un ciclista* (1956) de J. A. Bardem; *La vieja música* (1985) de Mario Camus.
Aniversario del cinematógrafo (28/12/1895)
Martes 28: *Cortos de los hermanos Lumière, Georges Méliès, Edison y Max Linder; La pasión de Cristo* (1903/4) de Ferdinand Zecca. Con acompañamiento musical del maestro Eduardo Cervera, proyección de diapositivas con publicidad de la época y reparto de golosinas.
Despedida del año
Jueves 30: *Tango y Cine.* Proyección de films y fragmentos de películas mudas argentinas, con acompañamiento de una orquesta de tango.

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

Una cita con Brian De Palma

Viernes 10: *Scarface* (1983)
Sábado 11, domingo 12: *Demente* (Raising Cain, 1992)
Lunes 13: *Los intocables* (The Untouchables, 1987)

Martin Scorsese: primeros films

Martes 14: *Quién golpea a mi puerta* (Who's that Knocking at my Door?, 1968)
Miércoles 15: *Pasajeros profesionales* (Boxcar Bertha, 1972)
Jueves 16: *Alicia ya no vive aquí* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974)
Viernes 15: *What's a Nice Girl, Like you Doing in a Place Like This?* (1963), *It's Not Just you Murray!* (1964); *The Big Shave* (1967); *Italiamerican* (1974) (cortos y documentales).

Cortometrajes producidos por el Instituto Nacional de Cinematografía

Sábado 18: *El artista peripatético* de Laura Aparici; *Un día con Angela* de Julia Solomonoff; *Vértigos* de Vanessa Ragones y Mariela Yeregui.
Domingo 19: *El maese trotamundos* de Marcelo Altmark; *Latidos de* Kristian Colantonio; *Rubén, el murciélago* de Cristina Racha; *Encuentros lejanos* de Cristian Bernard; *El condenado* de Sebastián Valiño.

Terciopelo azul. Corrientes 3290.

Sábado 11: *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle a las 20hs.

Centro Cultural General San Martín. Sarmiento y Paraná.

Enero negro. Arte duro. Películas de Jorge Polaco
Viernes 7 de enero: *Diapasón* 21 hs.
Viernes 14 de enero: *En el nombre del hijo* 21 hs.
Viernes 21 de enero: *Margotita* y *Siempre es difícil volver a casa* 20 hs.

Tres horas de documental argentino
1ª Muestra de Video Documental 1993

Sábado 18 de diciembre, 18 hs.
Centro Cultural Recoleta. Junín 1930.
Entrada libre y gratuita.

Recepción de las obras desde el 1 al 26 de noviembre en UNCIPAR, Piedras 625, (1070) Cap. Fed.
De lunes a viernes de 12 a 21 hs. Entre los seleccionados se sorteará un stage en el equipo de "La aventura del hombre".

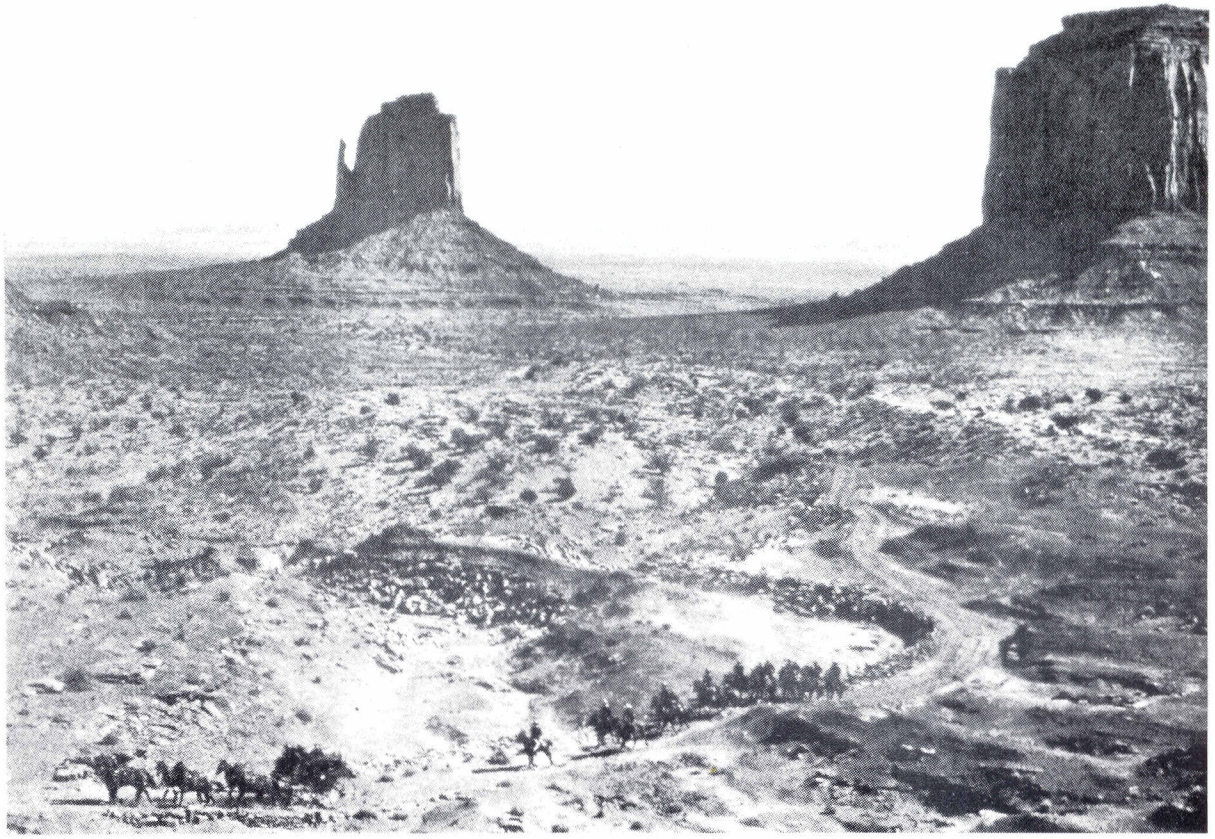
Para los que filman:
Ya está abierta la inscripción para el 4to . Festival Internacional del Reportaje Joven de Port de Bouc, Francia.
Se reciben video-reportajes de hasta 10 minutos, hasta el 18 de marzo de 1994, en
Bureau du Festival
Hôtel de Ville B.P. 201
13528 Port de Bouc
Cedex. France
El reglamento y cualquier otra información necesaria está en manos de Diana Armoza, representante oficial del Festival en Argentina, en el teléfono 42-9849.
Participaron en la anterior edición del Festival 19 países, y se prevé duplicar ese número en 1994. El Festival es una oportunidad para un encuentro intercultural de jóvenes de hasta 30 años (otro requisito para participar, la edad), que se desarrollen en el área audiovisual.
Los premios consisten en viajes y estadías en Marsella y París, con stages en los canales de televisión France 3 y RFO, y medallas otorgadas por la Unesco.
Nuestro país ya obtuvo 1 premio en 1992 y 3 en 1993. Esperemos brillar otra vez el próximo año.

Concurso
El Instituto Nacional de Cinematografía informa que a partir del 15 de noviembre comenzó la inscripción del Concurso para la producción por el sistema de coparticipación de tres (3) películas y que tiene como fecha de cierre el 30 de enero de 1994.
Para su inscripción dirigirse al I.N.C. Lima 319 4° Piso - Oficina de Fomento, o consultar al teléfono 383-0028/29 Interno 23

CLUB DE CINE

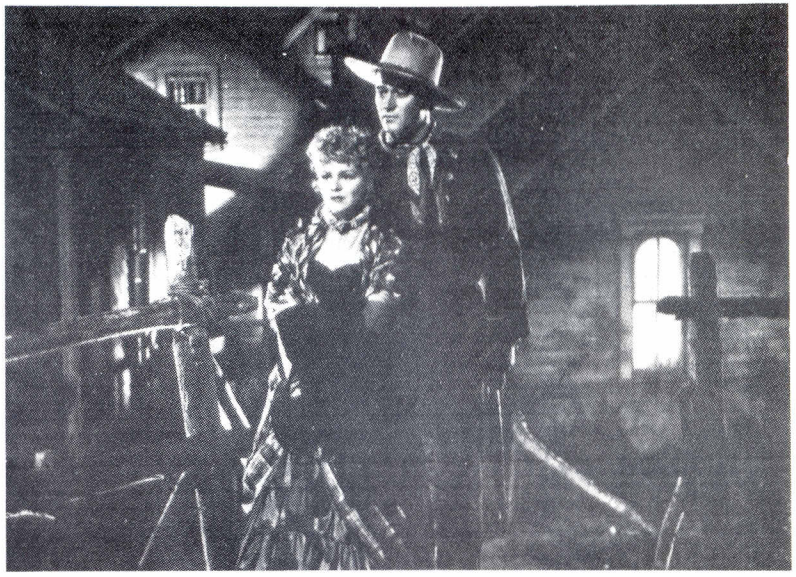
PARA EVITAR EL CIERRE

Club de Cine convoca a socios y amigos a concurrir a su sede de Sarmiento 1249 (subsuelo).
Los esperamos todos los días —menos los miércoles— de 19 a 22 hs.



Monument Valley, Arizona, one of the locations (together with Utah and California) for John Ford's *Stagecoach*, starring John Wayne as the Ringo Kid.

Wayne's World



John Wayne and Claire Trevor in *Stagecoach*.

Edmond O'Brien, John Wayne and James Stewart in John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance*.

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

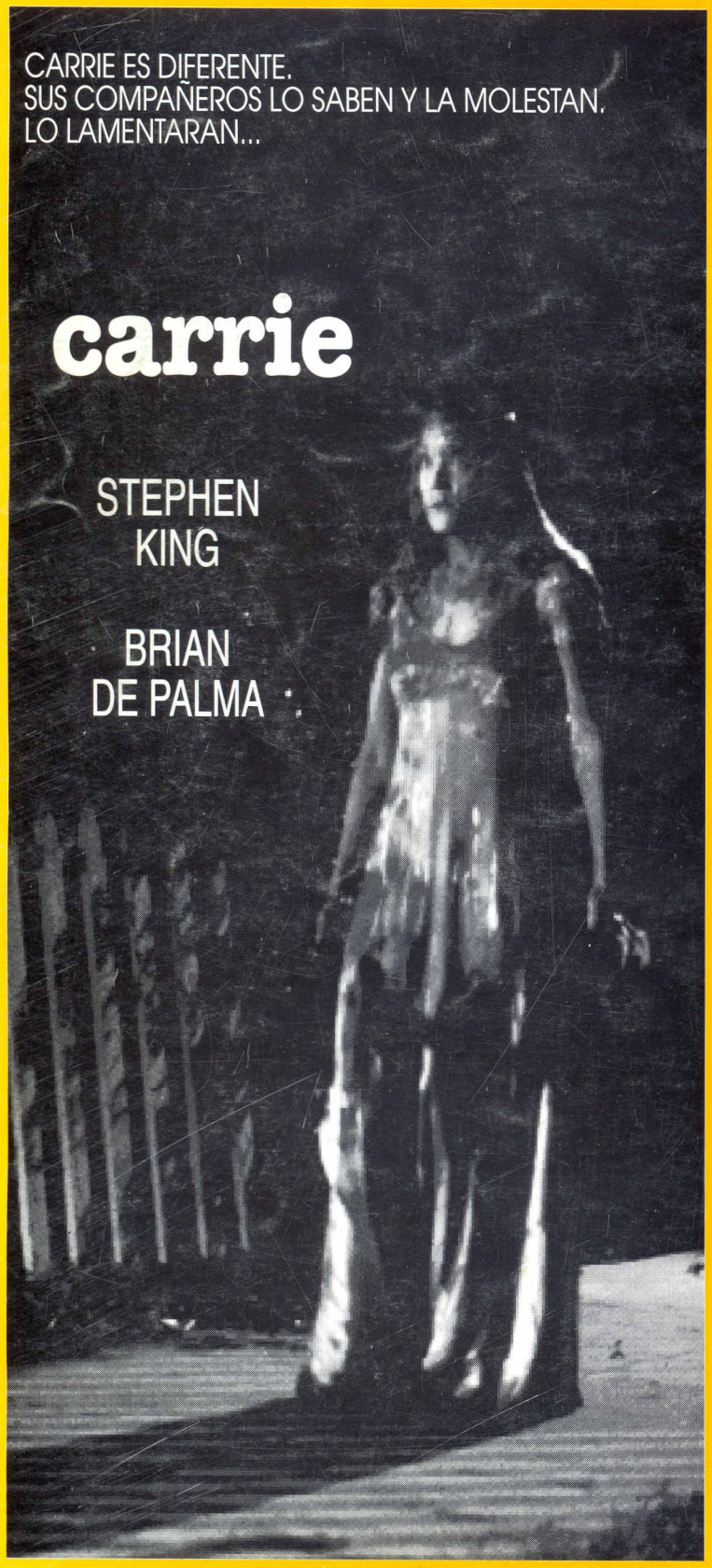
memories

y

Cuervo Films

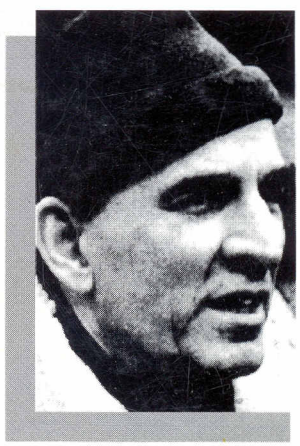
PROPONEN UN FIN DE AÑO DE PELICULA

memories



PARA LOS AMANTES DEL GRAN CINE
UNA APUESTA 16 VECES MAS FUERTE QUE
LA DE CUALQUIER OTRA EDITORA

CUANDO HUYE EL DIA
EL SEPTIMO SELLO
SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO
LA SED
JUVENTUD DIVINO TESORO
NI HABLAR DE ESAS MUJERES
DETRAS DE UN VIDRIO OSCURO
LUZ DE INVIERNO
EL SILENCIO
UN VERANO CON MONIKA
LA FUENTE DE LA DONCELLA
HACIA LA FELICIDAD
UNA LECCION DE AMOR
TRES MUJERES
EL OJO DEL DIABLO
EL MAGO



COLECCION

INGMAR BERGMAN

EL AMANTE
CINE

INDICE
11-22

1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, nº de revista / página)

Abril encantado (M. Newell), *Flavia de la Fuente*, 18/5
Acero para matar (J. Kagan), *Quintín*, 12/62
Adiós muñeca (D. Richards), *Quintín*, 12/33
Al borde del abismo (H. Hawks), *Eduardo A. Russo*, 12/30
Algo para recordar (L. McCarey), *José Luis Garci*, 22/7
Alma negra (R. Walsh), *Quintín*, 12/30
Alphaville (J.-L. Godard), *Alejandro Ricagno*, 19/30
Amante bilingüe, El (V. Aranda), *Roberto Pagés*, 22/60
Amante, El (J. J. Annaud), *Gustavo Noriega*, 17/62
Ambulancia (L. Cohen), *Gustavo Noriega*, 13/57
Amigos de Peter, Los (K. Branagh), *Roberto Pagés*, 20/8
Amigos de Peter, Los (K. Branagh), *Flavia de la Fuente*, 20/9
Amigos de Peter, Los (K. Branagh), *Julian Cooper*, 20/56
Amores que matan (J. Lynch), *Gustavo J. Castagna*, 21/16
Angel de venganza (A. Ferrara), *Quintín*, 16/36
Angeles (R. Perrone), *Roberto Pagés*, 15/13
Angustia (B. Luna), *Alejandro Ricagno*, 13/56
Arma letal (R. Mulcahy), *Quintín*, 20/60
Asesino bajo contrato (R. London), *Gustavo J. Castagna*, 13/61
Asunción. Travesía en el bosque latente (T. de la Vega), *Quintín*, 20/59
Atlantis (L. Besson), *Fernando Santamarina*, 11/56
Aventuras del joven Indiana Jones, Las (G. Lucas), *R. Tarruella*, 16/61
Baila conmigo (B. Luhrmann), *Flavia de la Fuente*, 19/13
Bajo la misma sangre (S. Penn), *Gustavo Noriega*, 11/53
Bajo sospecha (S. Moore), *Quintín*, 11/8
Barrio Chino (R. Polanski), *Gustavo Noriega*, 12/33
Batalla de Argelia, La (G. Pontecorvo), *Horacio Bernades*, 19/62
Belle époque (F. Trueba), *Roberto Pagés*, 15/4
Berlín Alexanderplatz (R. Fassbinder), *Quintín*, 20/24
Bésame mortalmente (R. Aldrich), *Rodrigo Tarruella*, 12/31
Blade Runner (R. Scott), *Gustavo Noriega*, 12/34
Blade Runner (R. Scott), *Gustavo Noriega*, 19/31
Blade Runner 1993 (R. Scott), *Roberto Pagés*, 13/4
Blade Runner 1993 (R. Scott), *Silvia Schwarzböck*, 13/5
Blancanieves y los siete enanitos (W. Disney), *Moira Soto*, 11/62
Blancos no la saben meter, Los (R. Shelton), *Quintín*, 16/56
Boludas, Las (V. Dinenzon), *Roberto Pagés*, 18/5
Bomba del rock'n roll, La (F. Tashlin), *Quintín*, 12/53
Bueno, lo malo y lo feo, Lo (S. Leone), *Horacio Bernades*, 12/55
Bugsy (B. Levinson), *David Oubiña*, 11/61
Caja mágica, La (J. Boulting), *Rodrigo Tarruella*, 11/56
Camino de los sueños, El (J. Torre), *Horacio Bernades*, 18/6
Camino de retorno (A. Smithee), *Flavia de la Fuente*, 12/56
Candyman (B. Rose), *Alejandro Ricagno*, 15/7
Carrie (B. De Palma), *Roberto Pagés*, 22/61
Casa del ángel, La (L. Torre Nilson), *Ana Laura Lusnich*, 13/60
Casco de oro (J. Becker), *Quintín*, 21/61
Caso María Soledad, El (H. Olivera), *Quintín*, 14/3
Cazador blanco, corazón negro (C. Eastwood), *Gustavo Noriega*, 16/54
Cazadores del Arca perdida, Los (S. Spielberg), *Rodrigo Tarruella*, 17/13
Cero en conducta (J. Vigo), *David Oubiña*, 18/58
Chatarra (F. Rotaeta), *Guillermo Ravaschino*, 18/6
Ciudadano Bob Roberts, El (T. Robbins), *Gustavo Noriega*, 14/12
Ciudadano Bob Roberts, El (T. Robbins), *Jorge García*, 14/12
Clan de los Krays, El (P. Medak), *Quintín*, 11/8
Clímax (A. Ferrara), *Jorge García*, 16/36
Color púrpura, El (S. Spielberg), *Gustavo J. Castagna*, 17/12
Cómico de la familia, El (B. Crystal), *Quintín*, 18/2
Como agua para chocolate (A. Arau), *Alejandro Ricagno*, 20/11
Como caídos del cielo (K. Loach), *Julian Cooper*, 20/56
Compañeros, Los (M. Monicelli), *Emilio Bellon*, 11/60
Confía en mí (H. Hartley), *Quintín*, 14/14
Confía en mí (H. Hartley), *Eduardo A. Russo*, 21/15
Confidencialmente tuya (F. Truffaut), *Roberto Pagés*, 12/32
Conflicto (C. Bernhardt), *Daniel Grilli*, 11/54
Corazones en conflicto (J. Chechik), *Flavia de la Fuente*, 20/11
Crímenes de amor (L. Borden), *Gustavo J. Castagna*, 16/61
Cuando huye el día (I. Bergman), *Gustavo Noriega*, 15/58
Cuentos de la cripta 3 (H. Deutch), *Gustavo J. Castagna*, 16/61
Cuentos de la cripta 3 (A. Schwarzenegger), *Gustavo J. Castagna*, 16/61
Cuentos de la cripta 3 (W. Hill), *Gustavo J. Castagna*, 16/61
Cuerpo del delito, El (U. Edel), *Flavia de la Fuente*, 16/6
Cuerpos ardientes (L. Kasdan), *Horacio Bernades*, 12/33
Cuestión de honor (R. Reiner), *Gustavo Noriega*, 12/6
De eso no se habla (M. Bemberg), *Alejandro Ricagno*, 15/12
De paseo a la muerte (J. Coen), *Gustavo J. Castagna*, 12/34
Demoledor, El (M. Brambilla), *Gustavo J. Castagna*, 22/12
Demonio del polvo (R. Stanley), *Julian Cooper*, 20/57
Desafío supremo (F. Roddam), *Gustavo Noriega*, 12/61
Desprecio, El (J.-L. Godard), *Gustavo J. Castagna*, 18/60
Día de fiesta (J. Tati), *David Oubiña*, 19/57
Día que paralizaron la Tierra, El (R. Wise), *Alejandro Ricagno*, 19/29
Dimensión desconocida (R. Serling), *Gustavo Noriega*, 19/38
2001. Una odisea espacial (S. Kubrick), *Silvia Schwarzböck*, 19/30
Dr. Insólito (S. Kubrick), *Gustavo Noriega*, 13/61
Drácula (F. Coppola), *Eduardo A. Russo*, 11/2
Drácula (F. Coppola), *Gustavo Noriega*, 11/4
Drácula (F. Coppola), *Rodrigo Tarruella*, 11/5
Drácula (G. Melford), *Gustavo Noriega*, 12/54
Dragón: la vida de Bruce Lee (R. Cohen), *Quintín*, 21/16
Edward II (D. Jarman), *Alejandro Ricagno*, 14/13
Edward II (D. Jarman), *Eduardo A. Russo*, 14/13
Ejército de las tinieblas, El (S. Raimi), *Gustavo Noriega*, 22/10
En la línea de fuego (W. Petersen), *Horacio Bernades*, 21/14
Encuentros cercanos del 3er. tipo (S. Spielberg), *Flavia de la Fuente*, 17/15
Encuentros cercanos del 3er. tipo (S. Spielberg), *Gustavo Noriega*, 19/31
ET (S. Spielberg), *Flavia de la Fuente*, 17/15
Europa (L. von Trier), *Roberto Pagés*, 19/10
Europa (L. von Trier), *Gustavo J. Castagna*, 19/11
Fahrenheit 451 (F. Truffaut), *Eduardo A. Russo*, 19/30
Fahrenheit 451 (F. Truffaut), *Guillermo Ravaschino*, 11/55
Fitzcarraldo (W. Herzog), *Roberto Pagés*, 15/55
Frankenstein (J. Whale), *Flavia de la Fuente*, 19/29
Freaks (T. Browning), *Horacio Bernades*, 13/52
Frente a frente (J. Frankenheimer), *Flavia de la Fuente*, 20/11
Frontera, La (R. Larraín), *Guillermo Ravaschino*, 20/12
Fuga de Nueva York (J. Carpenter), *Gustavo J. Castagna*, 19/31
Fugitivo, El (A. Davis), *Gustavo J. Castagna*, 20/2
Funes, un gran amor (R. De la Torre), *Rodrigo Tarruella*, 14/15
Gabinete del Dr. Caligari, El (R. Wiene), *Eduardo A. Russo*, 12/60
Gatica, el Mono (L. Favio), *Quintín*, 16/11
Gatica, el Mono (L. Favio), *Roberto Pagés*, 16/14
Gatica, el Mono (L. Favio), *Horacio Bernades*, 16/24
Gatica, el Mono (L. Favio), *Alejandro Ricagno*, 16/24
Gatica, el Mono (L. Favio), *Gustavo J. Castagna*, 16/24
Gatica, el Mono (L. Favio), *Gustavo J. Castagna*, 16/24
General y la fiebre, El (J. Coscia), *Quintín*, 18/7
Gran Babe, El (A. Hiller), *Quintín*, 13/61
Gran Hotel (E. Goulding), *Gustavo Noriega*, 21/60
Grito de piedra (W. Herzog), *David Oubiña*, 14/30
Guardaespaldas, El (M. Jackson), *Quintín*, 11/10
Guerra de los mundos, La (B. Haskin), *Gustavo Noriega*, 19/29
Halcón maltés, El (J. Huston), *Gustavo J. Castagna*, 12/30
Hammett (W. Wenders), *Quintín*, 12/32
Hard Target/Operación cacería (J. Woo), *Horacio Bernades*, 21/8
Harry el sucio (D. Siegel), *Horacio Bernades*, 12/34
Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (F. Bahr), *H. Bernades*, 16/42
Hechizo del tiempo (H. Ramis), *Guillermo Ravaschino*, 16/4
Henry, retrato de un asesino (J. McNaughton), *Roberto Pagés*, 12/34
Héroe accidental (S. Frears), *Quintín*, 14/4
Historia del crimen (A. Ferrara), *Horacio Bernades*, 16/36
Hoffa (D. De Vito), *Quintín*, 15/8
Hombre invisible, El (J. Whale), *Flavia de la Fuente*, 19/29
Hook (S. Spielberg), *Flavia de la Fuente*, 17/15
Hospital de héroes (H. Deutch), *Gustavo Noriega*, 20/61
I Love You (M. Ferreri), *Roberto Pagés*, 17/59
Igual que una mujer (C. Monger), *Julian Cooper*, 20/57
Imperio del sol, El (S. Spielberg), *Gustavo J. Castagna*, 17/12
Increíble hombre menguante, El (J. Arnold), *Gustavo Noriega*, 18/57
Indiana Jones y el templo de la perdición (S. Spielberg), *R. Tarruella*, 17/13
Indiana Jones y la última cruzada (S. Spielberg), *Rodrigo Tarruella*, 17/13
Indochina (R. Wargnier), *Roberto Pagés*, 15/6
Inmunidad policial (J. Korty), *Quintín*, 20/61
Janis (H. Alk), *Gustavo J. Castagna*, 17/45
Juego de las lágrimas, El (N. Jordan), *Roberto Pagés*, 14/2
Juego de patriotas (P. Noyce), *Santiago García*, 14/58
Jugando en los campos del Señor (H. Babenco), *G. Ravaschino*, 19/6
Jugando en los campos del Señor (H. Babenco), *Roberto Pagés*, 19/7
Jurassic Park (S. Spielberg), *Gustavo Noriega*, 17/3
Killer, El (J. Woo), *Horacio Bernades*, 11/63
Laura (O. Preminger), *Roberto Pagés*, 12/30
L'Atalante (J. Vigo), *Rodrigo Tarruella*, 14/62
Lección de piano, La (J. Campion), *Flavia de la Fuente*, 17/6
Lección de piano, La (J. Campion), *Quintín*, 17/7
Lightning Over Water (N. Ray), *Horacio Bernades*, 20/37
Lightning Over Water (N. Ray), *Tom Farrell*, 20/39
Lili Marleen (R. Fassbinder), *Alejandro Ricagno*, 20/26
Loca evasión (S. Spielberg), *Gustavo Noriega*, 17/18
Lola (R. Fassbinder), *Alejandro Ricagno*, 20/27
Mad Max (G. Miller), *Gustavo J. Castagna*, 19/31
Malcolm X (S. Lee), *Quintín*, 16/2
Mansión Howard, La (J. Ivory), *Flavia de la Fuente*, 14/8
Máquina del tiempo, La (G. Pal), *Quintín*, 19/30
Mariachi, El (R. Rodríguez), *Gustavo J. Castagna*, 18/8
Marido de la peluquera, El (P. Leconte), *Eduardo A. Russo*, 21/12
Marido perfecto, El (B. Docampo Feijóo), *Roberto Pagés*, 15/13
Maridos y esposas (W. Allen), *Gustavo J. Castagna*, 12/2
Maridos y esposas (W. Allen), *Quintín*, 12/3
Matar al abuelito (L. D'Angiolillo), *Alejandro Ricagno*, 15/15
Matrimonio de Maria Braun, El (R. Fassbinder), *Alejandro Ricagno*, 20/26
Max y Jeremie (C. Devers), *Alejandro Ricagno*, 17/5
Metrópolis (F. Lang), *Gustavo J. Castagna*, 19/29
Mi estación preferida (A. Téchiné), *Roberto Pagés*, 17/8
Mi papá es un héroe (G. Lauzier), *Flavia de la Fuente*, 18/62
Mi pobre angelito 2 (C. Columbus), *Diego Batlle*, 11/7
Mientras la ciudad duerme (J. Huston), *Horacio Bernades*, 12/30
1941 (S. Spielberg), *Gustavo Noriega*, 17/18
Mira indiscreta, La (H. Franklin), *Alejandro Ricagno*, 13/14
Misión, La (S. Spielberg), *Flavia de la Fuente*, 17/15
Mississippi masala (M. Nair), *Gustavo Noriega*, 18/9
Mitad siniestra, La (G. Romero), *Gustavo Noriega*, 21/16
Monstruo de la laguna negra, El (J. Arnold), *Alejandro Ricagno*, 19/29
Montoneros, una historia (A. Di Tella), *Quintín*, 20/44
Mr. Arkadin (O. Welles), *David Oubiña*, 16/59
Muerte de una modelo (G. Beaumont), *Quintín*, 12/58
Muerte en Venecia (L. Visconti), *Alejandro Ricagno*, 11/57
Muerte le sienta bien, La (R. Zemeckis), *Alejandro Ricagno*, 11/7
Mujer marcada (L. Bacon), *Gustavo J. Castagna*, 12/57
Mujer, esposa y amante (S. Pillsbury), *Flavia de la Fuente y Quintín*, 20/12
Muriel (A. Resnais), *Alejandro Ricagno*, 22/61
Nacida ayer (L. Mandoki), *Flavia de la Fuente*, 18/10
Nada es para siempre (R. Redford), *Guillermo Saccomanno*, 13/8
Nada que perder (J. Ruane), *Gustavo J. Castagna*, 20/60
Nikita (L. Besson), *Flavia de la Fuente*, 12/56
Noche en la ciudad (I. Winkler), *Gustavo J. Castagna*, 19/20
Noches salvajes (C. Collard), *Quintín*, 18/10
Noches sin lunas ni soles (J. Martínez Suárez), *Gustavo J. Castagna*, 12/32
Olympia (L. Riefenstahl), *Rodrigo Tarruella*, 13/53
Orgullo de la familia, El (N. McLeod), *Gustavo J. Castagna*, 22/60
Orlando (S. Potter), *Gustavo J. Castagna*, 19/18
Orlando (S. Potter), *Alejandro Ricagno*, 19/19
Orlando (S. Potter), *Julian Cooper*, 20/57
Pacto de sangre (B. Wilder), *Gustavo Noriega*, 12/30
Para atrapar al ladrón (A. Hitchcock), *Flavia de la Fuente*, 12/14
Pareja mortal (L. Teague), *Roberto Pagés*, 21/16
Parte del león, La (A. Aristarain), *Alejandro Ricagno*, 12/32
Pasado no muere, El (M. Frost), *Gustavo Noriega*, 12/4
Pasajero 57 (K. Hooks), *Gustavo Noriega*, 18/62
Pasaporte a Río (D. Tinayre), *Gustavo J. Castagna*, 14/59
Pecados de amor (S. Nazca), *Emilio Bellon*, 13/58
Perdido por perdido (A. Lecchi), *Quintín*, 18/11
Perfume de mujer (M. Brest), *Gustavo Noriega*, 13/7
Perros de la noche (Q. Tarantino), *Gustavo Noriega*, 20/4
Perversa luna de hiel (R. Polanski), *Flavia de la Fuente*, 19/2
Perversa luna de hiel (R. Polanski), *Roberto Pagés*, 19/4
Perversa luna de hiel (R. Polanski), *Gustavo J. Castagna*, 19/4
Peste, La (L. Puenzo), *Quintín*, 19/8
Planeta prohibido, El (F. McLeod Wilcox), *Eduardo A. Russo*, 19/29
Plata viene del cielo, La (H. Ross), *Jorge García*, 12/34
Precio de la ambición, El (J. Foley), *Quintín*, 15/8
Presidente por un día (I. Reitman), *Quintín*, 20/7
Prisionero del rock (R. Thorpe), *Gustavo J. Castagna*, 12/61
Prohibido amar (M. Coolidge), *Gustavo J. Castagna*, 20/12
Propuesta indecente (A. Lyne), *Gustavo Noriega*, 16/3
Pueblo de los malditos, El (W. Rilla), *Alejandro Ricagno*, 19/30
Puente, El (S. Macartney), *Flavia de la Fuente*, 12/62
Puerto escondido (G. Salvatores), *David Oubiña*, 20/13
Qiu Ju (Z. Yimou), *Gustavo J. Castagna*, 21/4
Qiu Ju (Z. Yimou), *Quintín*, 21/5
Qué bello es vivir (F. Capra), *Flavia de la Fuente*, 22/33
Qué bello es vivir (F. Capra), *Gustavo Noriega*, 22/37
¿Qué hacemos con el muerto? (C. Peters), *Quintín*, 12/62
Querelle (R. Fassbinder), *Alejandro Ricagno*, 20/27
¿Quién dijo que todo está perdido? (S. Rash), *Alejandro Ricagno*, 12/4
¿Quién engañó a Roger Rabbit? (R. Zemeckis), *Alejandro Ricagno*, 12/34
Rapado (M. Rejtman), *Alejandro Ricagno*, 15/14
Rapto, El (G. Sluizer), *Guillermo Ravaschino*, 21/17
Rashomon (A. Kurosawa), *Horacio Bernades*, 15/57
Rata, El (S. Fuller), *Eduardo A. Russo*, 12/31
Reencuentro, El (M. von Trotta), *Emilio Bellon*, 13/58
Regla del juego, La (J. Renoir), *Eduardo A. Russo*, 14/60
Reglas de juego, Las (R. Altman), *Gustavo Noriega*, 16/54
Reina anónima, La (G. Suárez), *Horacio Bernades*, 18/12
Reina y su zángano, La (M. Ferreri), *Roberto Pagés*, 20/60
Reto a muerte (S. Spielberg), *Roberto Pagés*, 17/17
Reto en la noche (A. Ferrara), *Gustavo Noriega*, 16/36
Retorno al pasado (J. Tourneur), *Alejandro Ricagno*, 12/30
Retrato criminal (W. Salles Jr.), *Gustavo J. Castagna*, 13/59
Revolución del rock, La (P. Montgomery), *Bobby Flores*, 12/52
Rey de Nueva York, El (A. Ferrara), *Gustavo J. Castagna*, 16/36
Riesgo total (R. Harlin), *Quintín*, 19/15
Ring, El (A. Hitchcock), *Rodrigo Tarruella*, 16/58
Robocop 3 (F. Dekker), *Flavia de la Fuente*, 18/12
Rush/Viaje al infierno (L. Zanuck), *Gustavo J. Castagna*, 12/51
Saludo del gladiador, El (D. Peoples), *Quintín*, 14/61
Samurai, El (J. P. Melville), *Horacio Bernades*, 12/32
Sangre por sangre (T. Hackford), *Quintín*, 19/12
Sangre y cemento (J. Reiner), *Gustavo J. Castagna*, 13/59
Secretos, secretos (G. Bertolucci), *Emilio Bellon*, 13/58
Sed de mal (O. Welles), *Gustavo J. Castagna*, 12/31
Seda y acero (S. Sun), *Rodrigo Tarruella*, 16/61
Siempre (S. Spielberg), *Flavia de la Fuente*, 17/15
¡Silencio... se enreda! (P. Bogdanovich), *Gustavo J. Castagna*, 15/56
Simplemente sangre (J. Coen), *Alejandro Ricagno*, 12/33
Sin conciencia (R. Walsh), *Eduardo A. Russo*, 12/31
Sin techo ni ley (A. Varda), *Horacio Bernades*, 19/14
Sintonía de amor (N. Ephron), *Gustavo Noriega*, 22/6
Sliver (P. Noyce), *Roberto Pagés*, 18/15
Sobornados, Los (F. Lang), *Roberto Pagés*, 12/31
Sofie (L. Ullmann), *Quintín*, 20/10
Sol naciente (P. Kaufman), *Horacio Bernades*, 21/17
Solaris (A. Tarkovski), *Eduardo A. Russo*, 19/31
Sommersby (J. Amiel), *Alejandro Ricagno*, 18/17
Soplón, El (J.-P. Melville), *Horacio Bernades*, 12/57
Sr. y Sra. Bridge (J. Ivory), *Flavia de la Fuente*, 14/8
Stalin (I. Passer), *Gustavo J. Castagna*, 18/62
Star 80 (B. Fosse), *Quintín*, 12/58
Suburbios de muerte (A. Ferrara), *Alejandro Ricagno*, 16/36
Sueños alterados (B. Rose), *Gustavo Noriega*, 12/62
Surcos de sangre (H. del Carril), *Ana Laura Lusnich*, 16/60
Susurros en la oscuridad (C. Crowe), *Gustavo J. Castagna*, 20/61
Tan culpable como el pecado (S. Lumet), *Guillermo Ravaschino*, 22/12
Tango feroz (M. Piñeyro), *Gustavo J. Castagna*, 15/11
Tango feroz (M. Piñeyro), *Quintín*, 17/36
Taxi Blues (P. Lounguine), *Horacio Bernades*, 13/62
Terminator (J. Cameron), *Silvia Schwarzböck*, 19/31
Texasville (P. Bogdanovich), *Gustavo J. Castagna*, 11/58
The Firm / Fachada (S. Pollack), *Flavia de la Fuente*, 20/11
The Five Heartbeats (R. Townsend), *Gustavo J. Castagna*, 21/61
The Long Day Closes (T. Davies), *Julian Cooper*, 20/57
The World of Norman McLaren (N. McLaren), *David Oubiña*, 17/61
Thelonious Monk: Straight No Chaser (C. Zwerin), *H. Bernades*, 17/46
Tiburón (S. Spielberg), *Roberto Pagés*, 17/17
Tierra de sangre (P. Masterson), *Gustavo J. Castagna*, 12/61

Todas las mañanas del mundo (A. Comeau), *Gustavo Noriega*, 13/61
Todos rieron (P. Bogdanovich), *Quintín*, 12/58
Traficantes (P. Schrader), *Roberto Pagés*, 19/61
Transilvania, mi amor (J. Landis), *Gustavo J. Castagna*, 14/6
Transilvania, mi amor (J. Landis), *Gustavo Noriega*, 14/7
Tren fantasma, El (S. Spielberg), *Flavia de la Fuente*, 17/15
Ugetsu monogatari (K. Mizoguchi), *Gustavo J. Castagna*, 21/54
Ultima cena, La (T. Gutiérrez Alea), *Rodrigo Tarruella*, 14/58
Ultimo de los mohicanos, El (M. Mann), *Quintín*, 13/9
Ultimo domicilio conocido (J. Giovanni), *Eduardo A. Russo*, 12/32
Ultimo gran héroe, El (J. McTiernan), *Quintín*, 19/15
Un ángel en mi mesa (J. Campion), *Flavia de la Fuente*, 14/10
Un ángel en mi mesa (J. Campion), *Quintín*, 14/11
Un condenado a muerte se escapa (R. Bresson), *Alejandro Ricagno*, 17/60
Un corazón en invierno (C. Sautet), *Roberto Pagés*, 21/3
Un día de furia (J. Schumacher), *Flavia de la Fuente*, 16/8
Un extraño entre nosotros (S. Lumet), *Alejandro Ricagno*, 20/13
Un maldito policía (A. Ferrara), *Quintín*, 16/35
Un maldito policía (A. Ferrara), *Roberto Pagés*, 19/52
Un milagro para Lorenzo (G. Miller), *Quintín*, 13/12
Un misterioso asesinato en Manhattan (W. Allen), *F. de la Fuente*, 22/3
Un misterioso asesinato en Manhattan (W. Allen), *H. Bernades*, 22/5
Un muro de silencio (L. Stantic), *Quintín*, 15/16
Un muro de silencio (L. Stantic), *Alejandro Ricagno*, 16/5
Un niño espera (J. Cassavetes), *Alejandro Ricagno*, 21/60
Un paso en falso (C. Franklin), *Horacio Bernades*, 22/9
Una mujer para dos (J. McNaughton), *Quintín*, 19/17
Una noche de sorpresas (F. Dupeyron), *Gustavo J. Castagna*, 22/12
Una noche en la Tierra (J. Jarmusch), *Eduardo A. Russo*, 19/5
Una relación indecente (P. Schrader), *Gustavo J. Castagna*, 21/61
Uranus (C. Berri), *David Oubiña*, 20/13
Vendedora de fantasías, La (D. Tinayre), *Gustavo J. Castagna*, 14/59
Vengador, El (A. Hitchcock), *Rodrigo Tarruella*, 16/58
Verdad increíble, La (H. Hartley), *Quintín*, 14/14
Viaje a las estrellas VI (N. Meyer), *Gustavo Noriega*, 12/62
Vida es formidable, La (M. Leigh), *Julian Cooper*, 20/56
¡Viven! (F. Marshall), *Gustavo Noriega*, 14/15
Vivir y morir en Los Angeles (W. Friedkin), *Roberto Pagés*, 12/33
Voz de la luna, La (F. Fellini), *Gustavo J. Castagna*, 14/17
Winchester 73 (A. Mann), *Horacio Bernades*, 22/60
Zona caliente (D. Hopper), *Gustavo Noriega*, 12/33

2. Directores, actores, otros personajes

(Título de películas, "—" indica una nota en general sobre el personaje)

Agresti, Alejandro
—, (Quintín), 18/19
entrevista, 18/23

Aldrich, Robert
Bésame mortalmente (Rodrigo Tarruella), 12/31

Alk, Howard y Findlay, Seaton
Janis (Gustavo J. Castagna), 17/45

Allen, Woody
Maridos y esposas (Gustavo J. Castagna), 12/2
Maridos y esposas (Quintín), 12/3
Un misterioso asesinato en Manhattan (Flavia de la Fuente), 22/3
Un misterioso asesinato en Manhattan (Horacio Bernades), 22/5

Altman, Robert
Las reglas de juego (Gustavo Noriega), 16/54

Amiel, Jon
Sommersby (Alejandro Ricagno), 18/17

Annaud, Jean-Jacques
El amante (Gustavo Noriega), 17/62

Aranda, Vicente
El amante bilingüe (Roberto Pagés), 22/60

Arau, Alfonso
Como agua para chocolate (Alejandro Ricagno), 20/11

Aristarain, Adolfo
La parte del león (Alejandro Ricagno), 12/32

Arnold, Jack
El increíble hombre menguante (Gustavo Noriega), 18/57
El monstruo de la laguna negra (Alejandro Ricagno), 19/29

Aronovich, Ricardo
entrevista, 22/14

Babenco, Héctor
Jugando en los campos del Señor (Guillermo Ravaschino), 19/6
Jugando en los campos del Señor (Roberto Pagés), 19/7

Bacon, Lloyd
Mujer marcada (Gustavo J. Castagna), 12/57

Bahr, Fax y Hickenlooper, George
Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (Horacio Bernades), 16/42

Beaumont, Gabrielle
Muerte de una modelo (Quintín), 12/58

Becker, Jacques
Casco de oro (Quintín), 21/61

Bemberg, María Luisa
De eso no se habla (Alejandro Ricagno), 15/12

Bergman, Ingmar
Cuando huye el día (Gustavo Noriega), 15/58

Berlanga, Luis García
filmografía, 14/55
—, (Rodrigo Tarruella), 14/53

Bernhardt, Curtis
Conflicto (Daniel Grilli), 11/54

Berri, Claude
Uranus (David Oubiña), 20/13

Bertolucci, Giuseppe
Secretos, secretos (Emilio Bellon), 13/58

Besson, Luc
Atlantis (Fernando Santamarina), 11/56
Nikita (Flavia de la Fuente), 12/56

Bogdanovich, Peter
filmografía, 11/59
Texasville (Gustavo J. Castagna), 11/58
Todos rieron (Quintín), 12/58
¡Silencio... se enreda! (Gustavo J. Castagna), 15/56

Borden, Lizzy
Crímenes de amor (Gustavo J. Castagna), 16/61

Boulting, John
La caja mágica (Rodrigo Tarruella), 11/56

Brambilla, Marco
El demoledor (Gustavo J. Castagna), 22/12

Branagh, Kenneth
Los amigos de Peter (Roberto Pagés), 20/8
Los amigos de Peter (Flavia de la Fuente), 20/9
Los amigos de Peter (Julian Cooper), 20/56

Bresson, Robert
Un condenado a muerte se escapa (Alejandro Ricagno), 17/60

Brest, Martin
Perfume de mujer (Gustavo Noriega), 13/7

Browning, Tod
Freaks (Horacio Bernades), 13/52

Buñuel, Luis
—, (Eduardo A. Russo), 15/41
entrevista, 18/33

Cameron, James
Terminator (Silvia Schwarzböck), 19/31

Campion, Jane
La lección de piano (Flavia de la Fuente), 17/6
La lección de piano (Quintín), 17/7
Un ángel en mi mesa (Flavia de la Fuente), 14/10
Un ángel en mi mesa (Quintín), 14/11

Capra, Frank
Qué bello es vivir (Flavia de la Fuente), 22/33
Qué bello es vivir y J. Stewart (Gustavo Noriega), 22/37
—, (John Cassavetes), 22/40

Carpenter, John
Fuga de Nueva York (Gustavo J. Castagna), 19/31

Cassavetes, John
Un niño espera (Alejandro Ricagno), 21/60

Chechik, Jeremiah
Corazones en conflicto (Flavia de la Fuente), 20/11

Coen, Joel
De paseo a la muerte (Gustavo J. Castagna), 12/34
Simplemente sangre (Alejandro Ricagno), 12/33

Cohen, Larry
Ambulancia (Gustavo Noriega), 13/57

Cohen, Rob
Dragón: la vida de Bruce Lee (Quintín), 21/16

Collard, Cyril
Noches salvajes (Quintín), 18/10

Columbus, Chris
Mi pobre angelito 2: perdido en Nueva York (Diego Batlle), 11/7

Connelly, Jennifer
—, (Gustavo Noriega), 21/40
entrevista, 21/43

Coolidge, Martha
Prohibido amar (Gustavo J. Castagna), 20/12

Coppola, Francis Ford
Drácula (Eduardo A. Russo), 11/2
Drácula (Gustavo Noriega), 11/4
Drácula (Rodrigo Tarruella), 11/5

Corneau, Alain
Todas las mañanas del mundo (Gustavo Noriega), 13/61

Coscia, Jorge
El general y la fiebre (Quintín), 18/7

Crowe, Christopher
Susurros en la oscuridad (Gustavo J. Castagna), 20/61

Crystal, Billy
El cómico de la familia (Quintín), 18/2
—, (Gustavo Noriega), 18/3

D'Angiolillo, Luis César
Matar al abuelito (Alejandro Ricagno), 15/15

Davies, Terence
The Long Day Closes (Julian Cooper), 20/57

Davis, Andrew
El fugitivo (Gustavo J. Castagna), 20/2

De la Torre, Raúl
Funes, un gran amor (Rodrigo Tarruella), 14/15

De la Vega, Tito
Asunción. Travesía en el bosque latente (Quintín), 20/59

De Palma, Brian
Carrie (Roberto Pagés), 22/61

De Vito, Danny
Hoffa (Quintín), 15/8

Dekker, Fred
Robocop 3 (Flavia de la Fuente), 18/12

del Carril, Hugo
Surcos de sangre (Ana Laura Lusnich), 16/60

Depardieu, Gérard
—, (Quintín), 13/19

Deutch, Howard
Cuentos de la cripta 3 (Gustavo J. Castagna), 16/61
Hospital de héroes (Gustavo Noriega), 20/61

Devers, Claire
Max y Jeremie (Alejandro Ricagno), 17/5

Dewaere, Patrick
filmografía, 18/35
—, (Fernando González), 18/34

Di Tella, Andrés
Montoneros, una historia (Quintín), 20/44
entrevista, 20/42

Dinenzon, Victor
Las boludas (Roberto Pagés), 18/5

Disney, Walt
Blancanieves y los siete enanitos (Moira Soto), 11/62

Docampo Feijóo, Beda
El marido perfecto (Roberto Pagés), 15/13

Dupeyron, François
Una noche de sorpresas (Gustavo J. Castagna), 22/12

Eastwood, Clint
Cazador blanco, corazón negro (Gustavo Noriega), 16/54

Edel, Uli
El cuerpo del delito (Flavia de la Fuente), 16/6

Eisenstein, Serguei Mihailovich
—, (Guillermo Ravaschino), 15/59

Ephron, Nora
Sintonía de amor (Gustavo Noriega), 22/6

Fassbinder, Rainer Werner
Berlín Alexanderplatz (Quintín), 20/24
El matrimonio de Maria Braun (Alejandro Ricagno), 20/26
filmografía, 20/18
Lili Marleen (Alejandro Ricagno), 20/26
Lola (Alejandro Ricagno), 20/27
Querelle (Alejandro Ricagno), 20/27
—, (Gustavo J. Castagna), 18/37
—, (Quintín), 20/15
—, (Gustavo J. Castagna), 20/22
textos, 20/19

Favio, Leonardo
Gatica, el Mono (Quintín), 16/11
Gatica, el Mono (Roberto Pagés), 16/14
Gatica, el Mono (Horacio Bernades), 16/24
Gatica, el Mono (Alejandro Ricagno), 16/24
Gatica, el Mono (Gustavo J. Castagna), 16/24
—, (Gonzalo Moisés Aguilar y David Oubiña), 15/23
—, (Rodrigo Tarruella), 15/25
—, (Gustavo J. Castagna), 15/27
entrevista, 16/16

Fellini, Federico
filmografía, 14/21
La voz de la luna (Gustavo J. Castagna), 14/17
—, (Roberto Pagés), 14/19
—, (Luigi Volta), 14/22

Ferrara, Abel
Angel de venganza (Quintín), 16/36
Climax (Jorge García), 16/36
El rey de Nueva York (Gustavo J. Castagna), 16/36
filmografía, 16/34
Historia del crimen (Horacio Bernades), 16/36
Reto en la noche (Gustavo Noriega), 16/36
Suburbios de muerte (Alejandro Ricagno), 16/36
Un maldito policía (Quintín), 16/35
Un maldito policía (Roberto Pagés), 19/52
—, (Gustavo J. Castagna), 16/33

Ferreri, Marco
I Love You (Roberto Pagés), 17/59
La reina y su zángano (Roberto Pagés), 20/60

Figueroa, Gabriel
entrevista, 12/42

Foley, James
El precio de la ambición (Quintín), 15/8

Ford, Harrison
—, (Santiago García), 20/3

Forman, Milos
filmografía, 18/43
entrevista, 18/42

Fosse, Bob
Star 80 (Quintín), 12/58

Frankenheimer, John
Frente a frente (Flavia de la Fuente), 20/11

Franklin, Carl
Un paso en falso (Horacio Bernades), 22/9
entrevista, 22/9

Franklin, Howard
La mira indiscreta (Alejandro Ricagno), 13/14

Frears, Stephen
Héroe accidental (Quintín), 14/4

Friedkin, William
Vivir y morir en Los Angeles (Roberto Pagés), 12/33

Frost, Mark
El pasado no muere (Gustavo Noriega), 12/4

Fuller, Samuel
El rata (Eduardo A. Russo), 12/31

Giovanni, José
Ultimo domicilio conocido (Eduardo A. Russo), 12/32

Godard, Jean-Luc
Alphaville (Alejandro Ricagno), 19/30
El desprecio (Gustavo J. Castagna), 18/60

Goulding, Edmund
Gran Hotel (Gustavo Noriega), 21/60

Griffith, David Wark
—, (Eduardo A. Russo), 16/51

Gutiérrez Alea, Tomás
La última cena (Rodrigo Tarruella), 14/58

Hackford, Taylor
Sangre por sangre (Quintín), 19/12

Harlin, Renny
Riesgo total (Quintín), 19/15

Hartley, Hal
Confía en mí (Quintín), 14/14
Confía en mí (Eduardo A. Russo), 21/15
La verdad increíble (Quintín), 14/14

Haskin, Byron
La guerra de los mundos (Gustavo Noriega), 19/29

Hawks, Howard
Al borde del abismo (Eduardo A. Russo), 12/30

Hepburn, Audrey
filmografía, 12/37
—, (Emilio Bellon), 12/37

Herzog, Werner
Fitzcarraldo (Roberto Pagés), 15/55
Grito de piedra (David Oubiña), 14/30

Hill, Walter
Cuentos de la cripta 3 (Gustavo J. Castagna), 16/61

Hiller, Arthur
El gran Babe (Quintín), 13/61

Hirsch, Narcisa
entrevista, 19/50

Hitchcock, Alfred
El período mudo (Eduardo A. Russo), 19/21
El ring (Rodrigo Tarruella), 16/58
El vengador (Rodrigo Tarruella), 16/58
Para atrapar al ladrón (Flavia de la Fuente), 12/14

Hooks, Kevin
Pasajero 57 (Gustavo Noriega), 18/62

Hopper, Dennis
Zona caliente (Gustavo Noriega), 12/33

Huston, John
El halcón maltés (Gustavo J. Castagna), 12/30

Mientras la ciudad duerme (Horacio Bernades), 12/30

Ivory, James
La mansión Howard (Flavia de la Fuente), 14/8
Sr. y Sra. Bridge (Flavia de la Fuente), 14/8

Jackson, Mick
El guardaespaldas (Quintín), 11/10

Jarman, Derek
Edward II (Alejandro Ricagno), 14/13
Edward II (Eduardo A. Russo), 14/13

Jarmusch, Jim
Una noche en la Tierra (Eduardo A. Russo), 19/5

Jordan, Neil
El juego de las lágrimas (Roberto Pagés), 14/2

Kagan, Jeremy Paul
Acero para matar (Quintín), 12/62

Karloff, Boris
—, (Eduardo A. Russo), 20/47

Kasdan, Lawrence
Cuerpos ardientes (Horacio Bernades), 12/33

Kaufman, Philip
Sol naciente (Horacio Bernades), 21/17

Korty, John
Inmunidad policial (Quintín), 20/61

Kubrick, Stanley
2001. Una odisea espacial (Silvia Schwarzböck), 19/30
Dr. Insólito (Gustavo Noriega), 13/61

Kurosawa, Akira
Rashomon (Horacio Bernades), 15/57

Land, Kurt
entrevista, 21/30

Landis, John
Transilvania, mi amor (Gustavo J. Castagna), 14/6
Transilvania, mi amor (Gustavo Noriega), 14/7

Lang, Fritz
Los sobornados (Roberto Pagés), 12/31
Metrópolis (Gustavo J. Castagna), 19/29
entrevista, 13/36

Larraín, Ricardo
La frontera (Guillermo Ravaschino), 20/12

Lauzier, Gérard
Mi papá es un héroe (Flavia de la Fuente), 18/62

Lean, David
videografía, 18/56
—, (Horacio Bernades), 18/54

Lecchi, Alberto
Perdido por perdido (Quintín), 18/11

Leconte, Patrice
El marido de la peluquera (Eduardo A. Russo), 21/12
filmografía, 21/13
—, (Fernando González), 21/13

Lee, Spike
Malcolm X (Quintín), 16/2

Leigh, Mike
La vida es formidable (Julian Cooper), 20/56

Leone, Sergio
Lo bueno, lo malo y lo feo (Horacio Bernades), 12/55
—, (Luigi Volta), 19/24

Levinson, Barry
Bugsy (David Oubiña), 11/61

Loach, Ken
Como caídos del cielo (Julian Cooper), 20/56

London, Roy
Asesino bajo contrato (Gustavo J. Castagna), 13/61

Lounguine, Pavel
Taxi Blues (Horacio Bernades), 13/62

Lucas, George
Las aventuras del joven Indiana Jones (Rodrigo Tarruella), 16/61

Luhrmann, Baz
Baila conmigo (Flavia de la Fuente), 19/13

Lumet, Sidney
Tan culpable como el pecado (Guillermo Ravaschino), 22/12
Un extraño entre nosotros (Alejandro Ricagno), 20/13

Luna, Bigas
Angustia (Alejandro Ricagno), 13/56

Lynch, Jennifer
Amores que matan (Gustavo J. Castagna), 21/16

Lyne, Adrian
Propuesta indecente (Gustavo Noriega), 16/3

Macartney, Syd
El puente (Flavia de la Fuente), 12/62

Mandoki, Luis
Nacida ayer (Flavia de la Fuente), 18/10

Mankiewicz, Joseph Leo
filmografía, 13/27
—, (Rodrigo Tarruella), 13/26

Mann, Anthony
Winchester 73 (Horacio Bernades), 22/60

Mann, Michael
El último de los mohicanos (Quintín), 13/9

Marshall, Frank
¡Viven! (Gustavo Noriega), 14/15

Martínez Suárez, José A.
Noches sin lunas ni soles (Gustavo J. Castagna), 12/32

Masterson, Peter
Tierra de sangre (Gustavo J. Castagna), 12/61

McCarey, Leo
Algo para recordar (José Luis Garci), 22/7

McLaren, Norman
The World of Norman McLaren (David Oubiña), 17/61

McLeod Wilcox, Fred
El planeta prohibido (Eduardo A. Russo), 19/29

McLeod, Norman Z.
El orgullo de la familia (Gustavo J. Castagna), 22/60

McNaughton, John
Henry, retrato de un asesino (Roberto Pagés), 12/34
Una mujer para dos (Quintín), 19/17

McTiernan, John
El último gran héroe (Quintín), 19/15

Medak, Peter
El clan de los Krays (Quintín), 11/8

Melford, George
Drácula en español (Gustavo Noriega), 12/54

Melville, Jean-Pierre
El samurai (Horacio Bernades), 12/32
El soplón (Horacio Bernades), 12/57
filmografía, 13/51
—, (Gustavo J. Castagna), 13/49

Metz, Christian
—, (Eduardo A. Russo), 22/31

Meyer, Nicholas
Viaje a las estrellas VI (Gustavo Noriega), 12/62

Miller, George
Mad Max (Gustavo J. Castagna), 19/31
Un milagro para Lorenzo (Quintín), 13/12

Mizoguchi, Kenji
Ugetsu monogatari (Gustavo J. Castagna), 21/54

Monger, Christopher
Igual que una mujer (Julian Cooper), 20/57

Monicelli, Mario
Los compañeros (Emilio Bellon), 11/60

Monroe, Marilyn
—, (José Luis Garci), 16/27

Montgomery, P. y Page, P.
La revolución del rock (Bobby Flores), 12/52

Moore, Simon
Bajo sospecha (Quintín), 11/8

Mulcahy, Russell
Arma letal (Quintín), 20/60

Nair, Mira
Mississippi masala (Gustavo Noriega), 18/9

Nazca, Sergio
Pecados de amor (Emilio Bellon), 13/58

Newell, Mike
Abril encantado (Flavia de la Fuente), 18/5

Nicholson, Jack
filmografía, 12/10
—, (Gustavo Noriega), 12/9

Noyce, Phillip
Juego de patriotas (Santiago García), 14/58
Sliver (Roberto Pagés), 18/15

Olivera, Héctor
El caso María Soledad (Quintín), 14/3

Ozu, Yasujiro
—, (Quintín), 22/17
—, (Quintín), 22/22

Pal, George
La máquina del tiempo (Quintín), 19/30

Passer, Ivan
Stalin (Gustavo J. Castagna), 18/62

Penn, Sean
Bajo la misma sangre (Gustavo Noriega), 11/53

Peoples, David
El saludo del gladiador (Quintín), 14/61

Perrone, Raúl
Angeles (Roberto Pagés), 15/13

Peters, Charlie
¿Qué hacemos con el muerto? (Quintín), 12/62

Petersen, Wolfgang
En la línea de fuego (Horacio Bernades), 21/14

Pillsbury, Sam
Mujer, esposa y amante (Flavia de la Fuente y Quintín), 20/12

Piñeyro, Marcelo
Tango feroz (Gustavo J. Castagna), 15/11
Tango feroz (Quintín), 17/36

Polaco, Jorge
—, (Luigi Volta), 13/22

Polanski, Roman
Barrio Chino (Gustavo Noriega), 12/33
Perversa luna de hiel (Flavia de la Fuente), 19/2
Perversa luna de hiel (Roberto Pagés), 19/4
Perversa luna de hiel (Gustavo J. Castagna), 19/4

Poliak, Anita
entrevista, 19/44

Pollack, Sidney
The Firm (Fachada) (Flavia de la Fuente), 20/11

Pontecorvo, Gillo
La batalla de Argelia (Horacio Bernades), 19/62

Potter, Sally
Orlando (Gustavo J. Castagna), 19/18
Orlando (Alejandro Ricagno), 19/19
Orlando (Julian Cooper), 20/57

Preminger, Otto
Laura (Roberto Pagés), 12/30

Price, Richard
entrevista, 17/21

Puenzo, Luis
La peste (Quintín), 19/8

Raimi, Sam
El ejército de las tinieblas (Gustavo Noriega), 22/10

Ramis, Harold
Hechizo del tiempo (Guillermo Ravaschino), 16/4

Rash, Steve
¿Quién dijo que todo está perdido? (Alejandro Ricagno), 12/4

Ray, Nicholas y Wenders, Wim
Lightning Over Water (Horacio Bernades), 20/37
Lightning Over Water (Tom Farrell), 20/39

Redford, Robert
Nada es para siempre (Guillermo Saccomanno), 13/8

Reiner, Jeffrey
Sangre y cemento (Gustavo J. Castagna), 13/59

Reiner, Rob
Cuestión de honor (Gustavo Noriega), 12/6

Reitman, Ivan
Presidente por un día (Quintín), 20/7

Rejtman, Martín
Rapado (Alejandro Ricagno), 15/14

Renoir, Jean
Las reglas del juego (Eduardo A. Russo), 14/60

Resnais, Alain
Muriel (Alejandro Ricagno), 22/61

Richards, Dick
Adiós muñeca (Quintín), 12/33

Riefenstahl, Leni
Olympia (Rodrigo Tarruella), 13/53

Rilla, Wolf
El pueblo de los malditos (Alejandro Ricagno), 19/30

Robbins, Tim
El ciudadano Bob Roberts (Gustavo Noriega), 14/12
El ciudadano Bob Roberts (Jorge García), 14/12

Roddam, Franc
Desafío supremo (Gustavo Noriega), 12/61

Rodríguez, Robert
El mariachi (Gustavo J. Castagna), 18/8

Romero, George A.
La mitad siniestra (Gustavo Noriega), 21/16

Rose, Bernard
Candyman (Alejandro Ricagno), 15/7
Sueños alterados (Gustavo Noriega), 12/62

Ross, Herbert
La plata viene del cielo (Jorge García), 12/34

Rossellini, Roberto
—, (Eduardo A. Russo), 18/51

Rotaeta, Félix
Chatarra (Guillermo Ravaschino), 18/6

Ruane, John
Nada que perder (Gustavo J. Castagna), 20/60

Salles Jr., Walter
Retrato criminal (Gustavo J. Castagna), 13/59

Salvatores, Gabriele
Puerto escondido (David Oubiña), 20/13

Sammaritano, Salvador
entrevista, 14/33

Sautet, Claude
Un corazón en invierno (Roberto Pagés), 21/3

Schrader, Paul
Traficantes (Roberto Pagés), 19/61
Una relación indecente (Gustavo J. Castagna), 21/61

Schumacher, Joel
Un día de furia (Flavia de la Fuente), 16/8

Schwarzenegger, Arnold
Cuentos de la cripta 3 (Gustavo J. Castagna), 16/61

Scott, Ridley
Blade Runner (Gustavo Noriega), 12/34
Blade Runner (Gustavo Noriega), 19/31
Blade Runner 1993 (Roberto Pagés), 13/4
Blade Runner 1993 (Silvia Schwarzböck), 13/5

Sellers, Peter
—, (Alejandro Ricagno), 21/21

Serling, Rod
Dimensión desconocida (Gustavo Noriega), 19/38

Shelton, Ron
Los blancos no la saben meter (Quintín), 16/56

Siegel, Don
Harry el sucio (Horacio Bernades), 12/34

Sluizer, George
El rapto (Guillermo Ravaschino), 21/17

Smithee, Alan
Camino de retorno (Flavia de la Fuente), 12/56
filmografía, 12/19

Spielberg, Steven
1941 (Gustavo Noriega), 17/18
El color púrpura (Gustavo J. Castagna), 17/12
El imperio del sol (Gustavo J. Castagna), 17/12
El tren fantasma (Flavia de la Fuente), 17/15
Encuentros cercanos del tercer tipo (Flavia de la Fuente), 17/15
Encuentros cercanos del tercer tipo (Gustavo Noriega), 19/31
ET (Flavia de la Fuente), 17/15
filmografía, 17/16
Hook (Flavia de la Fuente), 17/15
Indiana Jones y el templo de la perdición (Rodrigo Tarruella), 17/13
Indiana Jones y la última cruzada (Rodrigo Tarruella), 17/13
Jurassic Park (Gustavo Noriega), 17/3
La misión (Flavia de la Fuente), 17/15
Loca evasión (Gustavo Noriega), 17/18
Los cazadores del Arca perdida (Rodrigo Tarruella), 17/13
Reto a muerte (Roberto Pagés), 17/17
Siempre (Flavia de la Fuente), 17/15
Tiburón (Roberto Pagés), 17/17
—, (Gustavo Noriega), 17/4
—, (Quintín), 17/11

Stanley, Richard
Demonio del polvo (Julian Cooper), 20/57

Stantic, Lita
Un muro de silencio (Quintín), 15/16
Un muro de silencio (Alejandro Ricagno), 16/5
entrevista, 15/18

Suárez, Gonzalo
La reina anónima (Horacio Bernades), 18/12

Sun, Shirley
Seda y acero (Rodrigo Tarruella), 16/61

Taicher, Horacio
—, (Fernando Brenner), 21/38

Tarantino, Quentin
Perros de la noche (Gustavo Noriega), 20/4
entrevista, 20/6

Tarkovski, Andrei
Solaris (Eduardo A. Russo), 19/31
—, (Eduardo A. Russo), 13/28

Tashlin, Frank
La bomba del rock'n roll (Quintín), 12/53

Tati, Jacques
Día de fiesta (David Oubiña), 19/57

Teague, Lewis
Pareja mortal (Roberto Pagés), 21/16

Téchiné, André
Mi estación preferida (Roberto Pagés), 17/8

Thorpe, Richard
Prisionero del rock (Gustavo J. Castagna), 12/61

Tinayre, Daniel
La vendedora de fantasías (Gustavo J. Castagna), 14/59
Pasaporte a Río (Gustavo J. Castagna), 14/59

Torre Nilson, Leopoldo
La casa del ángel (Ana Laura Lusnich), 13/60

Torre, Javier
El camino de los sueños (Horacio Bernades), 18/6

Tourneur, Jacques
Retorno al pasado (Alejandro Ricagno), 12/30

Townsend, Robert
The Five Heartbeats (Gustavo J. Castagna), 21/61

Trent, Barbara
—, (Alejandro Ricagno), 19/40
entrevista, 19/40

Trueba, Fernando
Belle époque (Roberto Pagés), 15/4
—, (Quintín), 15/5
entrevista, 15/30

Truffaut, François
Confidencialmente tuya (Roberto Pagés), 12/32
Farhenheit 451 (Guillermo Ravaschino), 11/55
Fahrenheit 451 (Eduardo A. Russo), 19/30

Ullmann, Liv
Sofie (Quintín), 20/10
entrevista, 21/34

Varda, Agnès
Sin techo ni ley (Horacio Bernades), 19/14

Vigo, Jean
—, (François Truffaut), 15/5
Cero en conducta (David Oubiña), 18/58
L'Atalante (Rodrigo Tarruella), 14/62

Visconti, Luchino
Muerte en Venecia (Alejandro Ricagno), 11/57

von Trier, Lars
Europa (Roberto Pagés), 19/10
Europa (Gustavo J. Castagna), 19/11

von Trotta, Margaret
El reencuentro (Emilio Bellon), 13/58

Walsh, Raoul
Alma negra (Quintín), 12/30

Walsh, Raoul / Windust, B.
Sin conciencia (Eduardo A. Russo), 12/31

Wargnier, Régis
Indochina (Roberto Pagés), 15/6

Wayne, John
—, (Gustavo Noriega), 17/31

Welles, Orson
Mr. Arkadin (David Oubiña), 16/59
Sed de mal (Gustavo J. Castagna), 12/31
entrevista, 12/18

Wenders, Wim
Hammett (Quintín), 12/32
videografía, 17/58
—, (Eduardo A. Russo), 17/55

Whale, James
El hombre invisible (Flavia de la Fuente), 19/29
Frankenstein (Flavia de la Fuente), 19/29

Wiene, Robert
El gabinete del Dr. Caligari (Eduardo A. Russo), 12/60

Wilder, Billy
Pacto de sangre (Gustavo Noriega), 12/30

Winkler, Irwin
Noche en la ciudad (Gustavo J. Castagna), 19/20

Wise, Robert
El día que paralizaron la Tierra (Alejandro Ricagno), 19/29

Woo, John
El killer (Horacio Bernades), 11/63
filmografía, 21/11
Hard Target/Operación cacería (Horacio Bernades), 21/8

—, (Quintín), 21/9
entrevista, 21/11

Zanuck, Lili Fini
Rush/Viaje al infierno (Gustavo J. Castagna), 12/51

Zemeckis, Robert
La muerte le sienta bien (Alejandro Ricagno), 11/7
¿Quién engañó a Roger Rabbit? (Alejandro Ricagno), 12/34

Zhang Yimou
Qiu Ju (Gustavo J. Castagna), 21/4
Qiu Ju (Quintín), 21/5
—, (Eduardo A. Russo), 21/6

Zwerin, Charlotte
Thelonious Monk: Straight No Chaser (Horacio Bernades), 17/46

3. Otras notas

Bellon, Emilio
Cine italiano 92, 11/14
El afiche del mes, 15/39

Bernades, Horacio
Las sobrevaloradas del 92, 11/38
Nuevo cine americano, 14/56
Contra Pagés, 17/25

Briano, Marcelo
Memorias de un boletero, 17/43

Castagna, Gustavo J.
Cine argentino 92, 11/12
Cine español 92, 11/15
Cine policial negro en Argentina, 12/28
Cine argentino 93, 15/10
Festival Uncipar 93, 15/44
Sobre el porno, 17/41
Los 30 en el cine argentino, 22/50

Cattani, Roberto
Festival de San Pablo, 22/25

Cooper, Julian
26 observaciones inducidas por Serge Daney, 14/28
Cine popular y buen cine, 16/37

de la Fuente, Flavia
Luces de Broadway, 21/48

Flores, Bobby
Rolling Stones en video, 15/53

Friedlander, Fredy
Cannes 93, 17/33

García, Carlos O.
Al revisar antiguos films, 18/39

García, Jorge
En contra de los Oscars, 13/17

González, Fernando
Revistas: *Casablanca, papeles de cine*, 14/24
Contra el cine americano de hoy, 16/41

Grilli, Daniel y Campodónico, Horacio
Cine negro clásico, 12/21
Réplica por cine negro, 13/20

Hirsch, Narcisa
El cine experimental, 19/49

La Ferla, Jorge
Muerte en un shopping inglés, 13/44
Hacia el nuevo catecismo de la imagen electrónica, 14/46
Fiesta en abril, 15/46
Ar Detroy, 16/44
Seduçao: Sandra Kogut en Bs. As., 17/48
Diario de Valdez, 18/44
La pasión del 16, 19/48
Diario de Valdez II, 20/34
Diario de Valdez IV, 22/46
Diario de Valdez III, 21/46

Langlois, Henri
Sobre Jean Vigo, 14/41

Link, Daniel
Festival de Berlín 93, 14/42

Muoyo, C. Adrián
CF: los viajes temporales, 19/33
Biografías del jazz, 19/55

Noriega, Gustavo
Sexo 92, 11/36
A favor de los Oscars, 13/17
Oscars 93, 14/27
La comedia americana en los 80, tomo I, 20/31

Oubiña, David
El guión cinematográfico, 12/40
Reflexiones sobre la crítica, 21/18

Pagés, Roberto
Sobre la crítica cinematográfica, 12/45
Erotismo y pornografía en el cine, 13/31
Fotocopia, 13/39
Oscars 93, 14/27
Contra Bernades, 17/27
Satori, 22/48
Satori II, 21/27
Heterofobia, 21/45

Quintín
Cine americano 92, 11/16

Ravaschino, Guillermo
Sobre el porno, 17/37

Ray, Nicholas
Sobre los cinéfilos, 14/40

Ricagno, Alejandro
Chinos y japoneses 92, 11/37
Relaciones femeninas 92, 11/41
Videos recomendados, 12/49
Droga en el cine, 14/36
Investigación sobre *Tango feroz*, 17/34
1er. Festival Internacional de Escuelas de Cine, 22/42

Russo, Eduardo A.
Psicópatas modelo 92, 11/40
La teoría del autor en 1993, 12/11
Cine negro, 12/23
Los dinosaurios en el cine, 17/19
Ciencia ficción: una introducción, 19/27
Reflexiones sobre la crítica II, 22/53

Schwarzböck, Silvia
La ciencia ficción y el diseño, 19/35

Tarruella, Rodrigo
Ultimo balance malo, 11/18
Apuntes sobre vejez y novedad en el cine, 12/38
Oscars 93, 14/26

VV.AA.
70 directores en el 92, 11/19

4. Reseñas de libros

Adolfo Aristarain
de Fernando Brenner, por Eduardo A. Russo, 21/51

Antes que en el cine
de Varios autores, por Eduardo A. Russo, 22/28

Antología marxista
de Richard J. Anobile, por David Oubiña, 22/30

Así se mira el cine hoy
de Jorge Carnevale, por Roberto Pagés, 20/52

Babilonia gaucha
de Diego Curubeto, por Quintín, 16/40

Buñuel por Buñuel
de Pérez Turrent y de la Colina, por Eduardo A. Russo, 21/50

Cine argentino: la otra historia
de Varios autores, por Eduardo A. Russo, 16/38

Conversaciones con M. Scorsese
de Varios autores, por Roberto Pagés, 21/52

El cine de ciencia ficción. Una aproximación
de Bassa y Freixas, por Eduardo A. Russo, 20/52

El cine de Leonardo Favio
de David Oubiña y Gonzalo Aguilar (anticipo), 15/28
reseña por Alejandro Ricagno, 16/39

Eliseo Subiela
de Paraná Sendrós, por Eduardo A. Russo, 21/51

Fernando Solanas
de Luciano Monteagudo, por Eduardo A. Russo, 21/51

La audiovisión
de Michel Chion, por Eduardo A. Russo, 20/49

La práctica del montaje
de Jurgenson y Brunet, por Eduardo A. Russo, 12/44

Las aventuras de un guionista en Hollywood
de William Goldman, por Gustavo Noriega, 20/51

Las películas de los 80
de Douglas Brode, por Eduardo A. Russo, 22/29

Luchino Visconti, el fuego de la pasión
de Lawrence Schifano, por Lucio Schwarzberg, 13/46

Memorias
de Leni Riefenstahl, por Quintín, 13/55

Morir de cine
de José Luis Garci, por Gustavo J. Castagna, 20/50

Sam Fuller
de Varios autores, por Eduardo A. Russo, 22/28

Una passione latinoamericana. Le confessioni cinematografiche di un autor argentino
de Fernando Solanas, por Eduardo A. Russo, 20/52

5. Discos *

Corazones en conflicto
Rachel Portman

El último gran héroe
Intérpretes varios

Mississippi masala
Intérpretes varios

El demoledor
Intérpretes varios

La edad de la inocencia
Bernstein, Elmer

Como agua para chocolate
Brower, Leo

Lean by Jarre
The Royal Philarmonic Orchestra

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

De eso no se habla
Nicola Piovani

Fuego gris
Luis Alberto Spinetta

*** Todas las reseñas son de Guillermo Pintos**