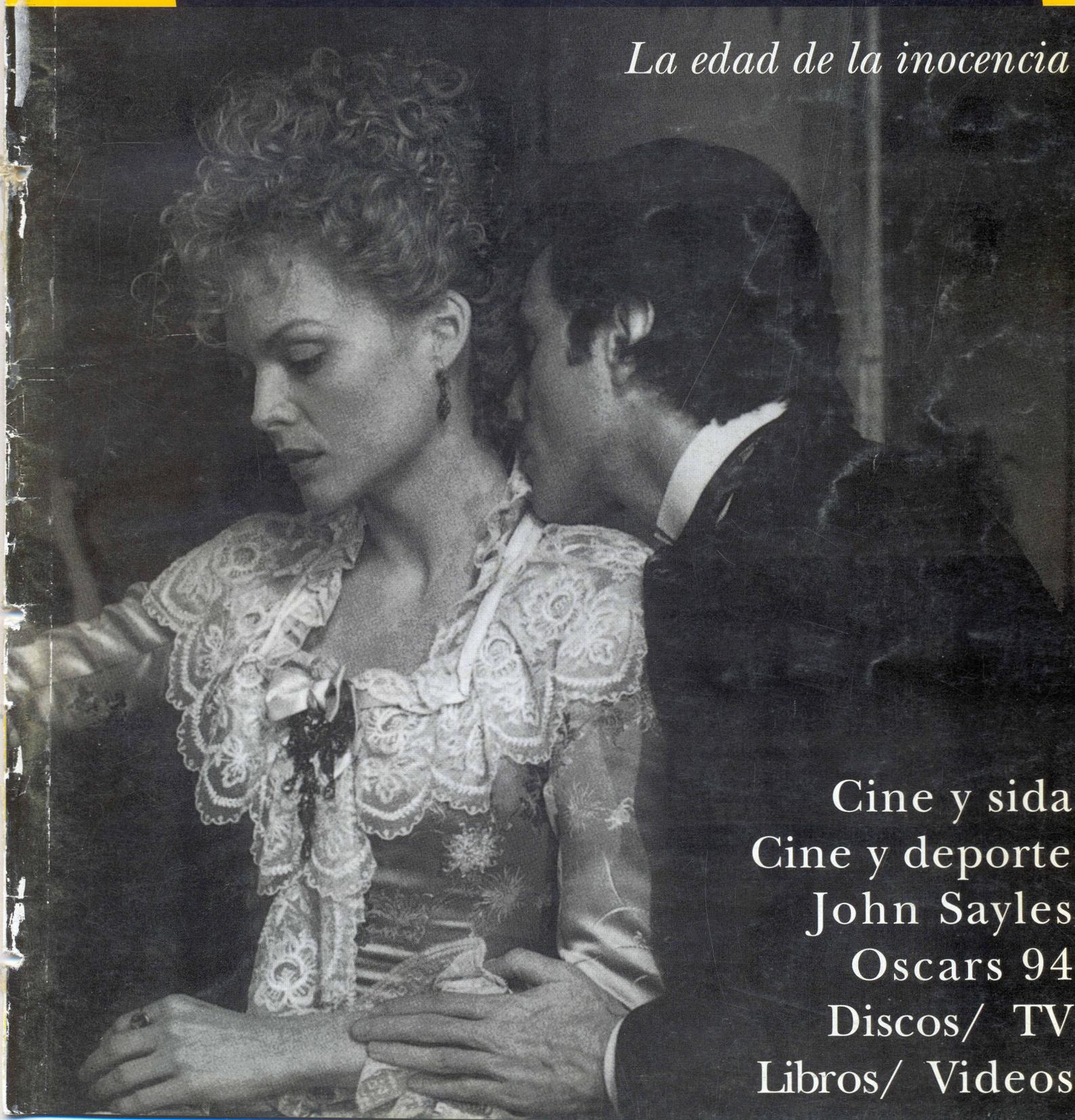


Año 3 N° 24 Febrero de 1994 \$ 7,50.-  
Uruguay: \$ 20.-

# EL AMANTE

## C I N E

*La edad de la inocencia*



Cine y sida  
Cine y deporte  
John Sayles  
Oscars 94  
Discos/ TV  
Libros/ Videos



Jean Renoir

# La grande illusion and reality



Erich von Stroheim and Pierre Fresnay  
in *La grande illusion*.

On alternate days a hectoring producer would shout at his director "I want more reality" and "I want more fantasy." However irritating, the producer was right on both counts. The cinema needs them both, *and at the same time*.

Jean Renoir understood this. In his autobiography he wrote: "*In La grande illusion I was still very much concerned with realism — to the point, indeed, that I asked Gabin to wear my old pilot's tunic, which I had kept after being demobilized. At the same time I did not hesitate to add fanciful touches to certain details in order to heighten the effect — for example in von Stroheim's uniform... which was out of keeping with my realistic principles at that time. His uniform is authentic, but quite unsuited to the commander of a POW camp in the First War... There are instances of stylization in La grande illusion, despite its strictly realistic appearance, which takes us into the realm of fantasy, and these breaks into illusion I owe greatly to Stroheim. I am profoundly grateful to him. I am incapable of doing good work unless it contains an element of fairy tale.*"



Jean Gabin and Pierre Fresnay in *La grande illusion*.

To illustrate his approach to interior as opposed to exterior truth, Renoir used to compare two acting approaches to playing the role of a fisherman. In one, the actor's concern for realism leads him to abandon makeup, acquire a real suntan, live in a small Breton port and make fishing expeditions. The director films him on a real fishing boat in a real storm. As a result, unless he is a genius, the actor looks like a ham.

But let us suppose Chaplin plays the fisherman. The sequence will be shot in a studio, against a painted backcloth. Chaplin will not even trouble to wear a genuine sailor's get-up. We see him in his usual tailcoat, complete with bowler hat, enormous boots and cane. But after a few minutes we believe we are watching a real sailor.

It's a matter of conviction: to what extent can the actor and the director persuade us to believe?

# Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

**Estrenos**

*La edad de la inocencia* / 6  
*Escrito en el agua* + Sayles / 10  
*Mucho ruido y pocas nueces* / 13  
*Equinox* + Rudolph / 14  
*Inmoralmente joven* / 16  
*Nafta, comida y alojamiento* / 17  
*La tienda de los deseos malignos* / *Entre el cielo y la tierra* / *Blanco perfecto* / *Mr. Jones* / *El jardín secreto* / 18

**And the Oscar 94 goes to**  
 Quintín / 21

**Cuentos de la cinefilia** por  
 Gustavo Frank Zappa / 22

**Entrevista a Ricardo**  
 Aronovich II / 24

**Mi viaje por San Francisco**  
 + **Cine y sida** por la  
 hormiguita viajera de la  
 Fuente / 26

**Dossier deportivo**

**Cine argentino y fútbol** por  
 el centrojás Gustavo J.  
 Castagna / 36

**Pelota de trapo** y yo por el volante de  
 marca Pablo Alabarces / 38

**El resto de los deportes** por el tuerca  
 Raúl Manrupe / 41

**Correo** por los queridos lectores / 45

**Lee revistas** el curioso Quintín / 46

**Visto y leído** / 48

**Libros** / 50

**Festival de Punta del Este** por el  
 infiltrado entre los ricos y famosos Rubén  
 Katzowicz / 52

**Música de películas**  
 por Guillermo  
 Pintos / 54

**Cine en TV** por  
 Jorge Pantuflas  
 García / 56

**Estrenos en video** /  
 59

**Bruce Lee en video**  
 por Gustavo Kas-Ta-  
 Na / 61

**King Video en**  
**Vidor** por Eduardo  
 Don King Russo / 62

**Tabla video** / 64



**Directores**

Eduardo Antin (Quintín)  
 Flavia de la Fuente  
 Gustavo Noriega

**Consejo de redacción**

Los arriba citados +  
 Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número**

Eduardo A. Russo  
 Alejandro Ricagno  
 David Oubiña  
 Jorge La Ferla  
 Horacio Bernades  
 Jorge García  
 Guillermo Ravaschino  
 Guillermo Pintos  
 Fernando Santamarina  
 Gustavo Zappa  
 Pablo Alabarces  
 Alejandro Bonvecchi  
 Rubén Katzowicz

Raúl Manrupe  
 Marcelo Mosenson  
 Tino y Norma

**Publicidad:** Roberto Juan Ferro

**Ensalada y vinos**  
 Haydée Thompson

**Corresponsal extranjero en Oz:** El  
 Avispón Castagna

**Corresponsal en París**  
 Marcelo Mosenson

**Cadete espectacular**  
 Gustavo Requena Johnson

**Corrección:** la muy correcta Gabriela  
 Ventureira

**Diagramación y composición**  
 Carlos Diego Armando Almar

**Tipo:** Gustavo Zappa (¡un aplauso para  
 el asador!)

**Asesor diseño**  
 Quique Nguai Maya y Fernando  
 Santamarina

**Imprenta:** Impresora Americana.  
 Lavardén 163

**Fotomecánica (son bárbaros y  
 además escuchan *El Amante* y leen  
*La posada maldita*):** *Proyección.*  
 Rivadavia 2134 5° G

**Impresión linotronic:** los Crosta  
 Worksheet. Tel. 312-5553

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

# 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 neutras, negros ricos y verdaderos.



# Como las estrellas.

Hay medicinas prepagas que  
se destacan entre las demás.



**MEDIPLAN**  
PROTECCION MEDICA PRIVADA

Av. Corrientes 2811 - Capital - Telefax: 961-1734/1735/8288 - Ag. **Belgrano**: C. de La Paz 2476 "A" Tel: 781-5882 - Ag. **Caballito**: Av. Rivadavia 5429 Tel: 99-5996 / 2136  
Ag. **S. Martín**: Calle 91 N° 1912 San Martín Tel: 754-1297 - Ag. **Castelar**: Av. Santa Rosa 1105 Castelar Tel: 661-1477 - **Rosario**: Maipú 926 - Rosario - Santa Fe Tel: 246666

*En Marzo  
es tu turno.*

AMANTE  
LINE

# PLANES

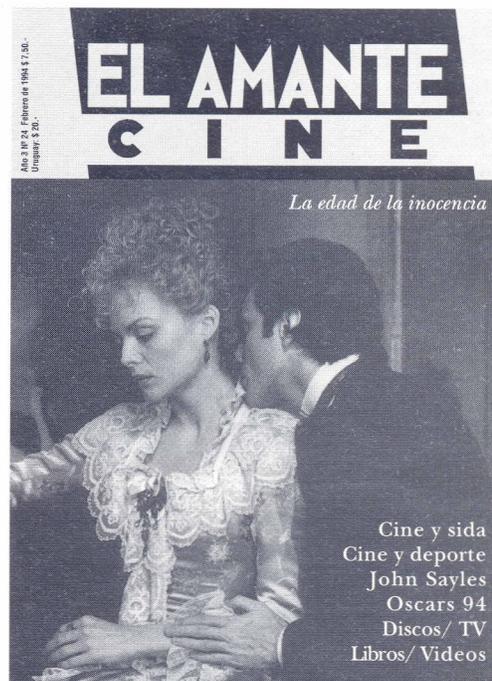
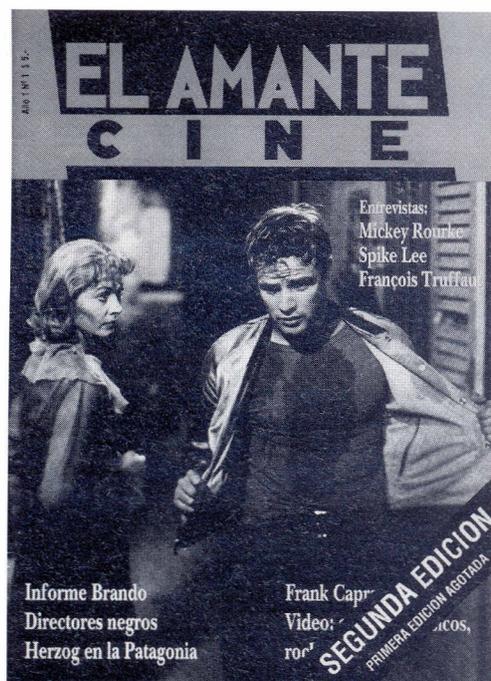
A REVISTA

E CINE

ANTASTICO

BIZARRO

¿Puede una revista de crítica de cine independiente permanecer durante más de 23 números en la Argentina?



Sí.

# América blanca y ajena

por Horacio Bernades

¿Scorsese filmando una historia de época?

¿Basada en una novela "prestigiosa" escrita en los años 20? ¿Siglo pasado, aristócratas neoyorquinos, muchos trajes y puntillas, vajilla y carpintería? ¿Actores ingleses? Antes, durante y después del rodaje, cuantos más datos trascendían sobre *La edad de la inocencia*, más se multiplicaban las preguntas y los temores.

Hubo que aceptar, no sin cierto escozor, que el más "tano" de los neoyorquinos contemporáneos y el más contemporáneo de los "tanos" neoyorquinos, aquel que alguna vez confesó no haber traspasado prácticamente los límites de Little Italy hasta el momento de ingresar en la universidad, ese mismo para quien "la América de Robert

Redford, esa América blanca y triunfadora" era como otro planeta, el Scorsese que había hecho del barrio, los amigos y los rostros familiares una obra cinematográfica poderosa, entrañable y amada como pocas, ese Marty o Martino tan cercano como un amigo de la propia barra, había decidido hacer las valijas y partir en excursión (¿temporaria? ¿definitiva?) hacia esa otra América, ese planeta WASP tan lejos de casa. Quedaba por ver cómo resolvía Scorsese esa condición de extranjero en tierra extraña. Al fin y al cabo, ¿de qué otra cosa hablan sus películas sino justamente de eso? De un radical extrañamiento entre el héroe y el mundo, y del ansia de violentarlo, nacen esas batallas feroces, viscerales, que han venido tiñendo de tinta fuerte el mejor cine de las dos últimas décadas.

**Amores locos.** "Es una historia de amor. Lo que importa es el sentimiento, no la puesta." Veamos. Una historia de amor: la de Newland Archer (Daniel Day-Lewis) y la condesa Olenska (Michelle Pfeiffer). Más precisamente, la de Newland *por* la condesa, ya que todo lo que vemos lo



vemos a través de sus ojos. Sabemos tanto (o tan poco) como él, y en este aspecto *La edad de la inocencia* entronca perfectamente con el cine anterior de Scorsese, donde el punto de vista es siempre el del protagonista. Más precisamente aun, la historia de *amour fou* de Newland por la condesa. En Scorsese, *todos* los amores son amores locos, imposibles ("el cine es un modo de vida perfectamente imposible", Marty dixit). Amadas, odiadas, o amadas y odiadas al mismo tiempo, las mujeres scorsesianas son, sobre todo, soñadas. Nada ve el héroe en ellas que no sea lo que *desea* ver. Nada vemos en Ellen más allá de su radiante, luminosa superficie, y nada vemos en May Welland (Winona Ryder, en un

papel totalmente ingrato) detrás de su traje de bodas y su sonrisa no precisamente inteligente. Cuando Newland comprende, finalmente, la conspiración de que ha sido víctima, May se acerca a él y la cámara la recibe como a una aparición pesadillesca. La mujer soñada es más sueño que mujer: por eso —más que por la represión de clase— el amor de Newland y Ellen no puede consumarse.

**Carne y mundo.** Pero si las heroínas nunca son más que una superficie evanescente (en *La edad de la inocencia*, más precisamente *opaca*), los héroes scorsesianos deben sufrir la persecución de un ojo obsesivo, implacable, que ilumina hasta sus rincones más oscuros, más ocultos. Primer gran problema: esto jamás ocurre en *La edad de la inocencia*, donde la máscara de Day-Lewis permanece (salvo alguna mínima turbación, una momentánea palidez, escasas gotas de transpiración) tan opaca como las de las heroínas. Problema grave tratándose de Scorsese, ya que el interior del héroe es nada menos que el corazón, el núcleo de sentido a partir del cual todo lo demás se ordena. Si no

podemos penetrar en él, no podemos penetrar en el mundo. El mundo, en Scorsese, no preexiste: son la mirada y los deseos del protagonista los que le dan forma. En *La edad de la inocencia* la ecuación, sin embargo, se invierte, y esto queda establecido en una escena que en el cine de Scorsese es crucial: la del ingreso del héroe al campo de batalla, a través de un largo, inconfundible travelling en subjetiva. Newland entra, en la segunda secuencia de la película, a la mansión de los Beaufort, y Scorsese lo acompaña, atravesando largos pasillos, escaleras y amplias estancias, a bordo de la steady-cam. Pero... no descubrimos junto a él ese espacio, sino que éste nos ha sido presentado antes, a través del relato-off que preside una sucesión de fundidos encadenados sobre el salón de baile. De tal modo, el posterior ingreso del protagonista queda privado del carácter iniciático que asumían, por ejemplo, la llegada al ring de Jake La Motta al comienzo de *El toro salvaje*, el viaje en taxi de Paul Hackett en *Después de hora*, o la entrada de Ray Liotta y Lorraine Bracco al club nocturno en *Buenos muchachos*. Dijimos antes que es el relato-off el que presenta —desde una omnisciente, “perfecta” distancia— el mundo en el que Newland saldrá a escena, y de aquí en más el relato-off se adueñará de la narración, un ojo que todo lo ve. Un ojo que no es el del protagonista, y aquí conviene abrir un paréntesis.

**Filmar un libro.** Scorsese ha apelado con frecuencia a la utilización de un relato-off en primera persona, potenciando al máximo, desde la banda sonora, esa intensa, desgarrada voz interior que marca a fuego su cine. Esta vez, sin embargo, el “off” pasa a la tercera persona, perdiendo el protagonista, en consecuencia, la voz narradora. El efecto de distanciamiento que esto provoca se ve aumentado incluso por el hecho de que esa tercera persona que narra no corresponde siquiera a algún otro personaje, sino que es exterior a los hechos narrados. ¿A quién podría corresponder esa voz femenina y omnisciente, de tono al mismo tiempo evocativo y tenuemente irónico, a la que nunca se identifica, sino a la propia autora de la novela? “Lo que más deseaba era transmitir a los espectadores del film la experiencia que yo mismo viví al leer la novela”: ¿qué mejor entonces que reproducir, literalmente, el *objeto* mismo que provocó esa experiencia? Reproducir el libro, en otras palabras. Llevando a un extremo casi inaudito la idea misma de fidelidad al original, Scorsese parece haberse propuesto *filmar* ese original, *filmar el libro*. Asumiendo esta lógica con fanatismo (“en política, como en todo lo demás, la moderación me da náuseas”, dijo alguna vez), se termina por filmar la propia voz de la autora de la novela, y hasta su caligrafía, como muestran los títulos de crédito. Llegados a este punto, el film ha dejado de ser una mera versión, para funcionar más bien como una única, inmensa *cita* de la novela original, una cita que se abre con los créditos (el “paso a la cita”, el “Había una vez”, quedaría emblemático por el paso del color al blanco y negro sobre el propio “logo” de la Columbia), para cerrarse en la última imagen de la película. Una película que es, toda ella, un gran entrecomillado, una gigantesca cita literaria: extremista, tal vez Scorsese haya concretado el sueño imposible de Godard, quien proclamó reiteradamente su deseo-boutade de filmar *El capital*, así como estaba, página por página.

**Volvé, Marty, dale.** Libro filmado, efecto-cita, entrecomillado: todo muy interesante en los papeles. Pero completamente inadecuado, en los hechos, a la sensibilidad de Scorsese: mientras el enfoque elegido tiende al distanciamiento, la mediatización, el relato en

segundo grado, su cine necesita acortar tiempos y distancia, tiende a pegarse a las pasiones de los personajes. En él, las audacias formales siempre han estado al servicio de la narración, sus figuras de estilo han sido siempre las más adecuadas para potenciar esa intensidad emocional, esa sed de vivir y de filmar. ¡Cómo se extraña todo eso en *La edad de la inocencia*! Un film en el que la forma parece haberse independizado, cortando lazos con las emociones que deberían darle sustento. La profusión de fundidos a color, efectos ópticos y lumínicos y sobreimpresiones resulta tan sobreabundante como esos reiterados planos-detalle sobre objetos, manjares y accesorios, que se supone deberían transmitirnos el agobio de un ambiente hecho de férreos ritos y convenciones, y que Visconti (a cuyo cine *La edad de la inocencia* supuestamente remitiría) jamás se hubiera permitido. El problema es que esos efectos visuales no sólo no ayudan a expresar las emociones de los personajes, sino que más bien nos distraen de ellas, mientras que ese agobio-ambiente no es padecido por el protagonista, al que la puesta ha privado de punto de vista, convirtiéndolo en un fantasma más, otra superficie opaca. Mala señal, cuando Scorsese se refugia en el virtuosismo. Señal de que se ha perdido en tierra extranjera. ¿Habrá decidido Scorsese convertirse de aquí en más en un virtuoso de buen tono, un artista para la gente “respetable”? Más asediado que nunca por la tentación, parece hallarse en una encrucijada parecida a la de sus personajes. Nuestro corazoncito nos grita que no se dejará vencer por la tentación, que éste ha sido sólo un berretín pasajero, un rápido *tour* por una América blanca y ajena. ■



**The Age of Innocence** (*La edad de la inocencia*). EE.UU., 1993.  
**Producción:** Barbara De Fina. **Guión:** Jay Cocks y Martin Scorsese basado en la novela de Edith Wharton. **Fotografía:** Michael Ballhaus.  
**Diseño de producción:** Dante Ferretti. **Montaje:** Thelma Schoonmaker.  
**Diseño de vestuario:** Gabriela Pescucci. **Música:** Elmer Bernstein.  
**Temas musicales:** “Faust” (ópera) de Gounod. “Sonata para piano Nro. 8 en Do menor”, op. 13 (“Patética”) de Beethoven. “Marcha Radetzky” de Johann Strauss I interpretada por la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín. “Vals del Emperador op. 437” de Johann Strauss II interpretada por la Filarmónica de Londres. “Artist’s Life” de Johann Strauss II interpretada por L. Bernstein y la Filarmónica de Nueva York. “Cuentos de los Bosques de Viena” de Johann Strauss II interpretada por la Filarmónica de Londres. “Quinteto en Si bemol Op. 87”, 3er. movimiento, de Felix Mendelssohn Bartholdy interpretada por la Academy Chamber Ensemble. “Marble Halls” arreglo de Enya, Roma Ryan y Nicky Ryan, interpretada por Enya. **Secuencia de los títulos:** Elaine & Saul Bass. **Intérpretes:** Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen Olenska), Winona Ryder (May Welland), Geraldine Chaplin (Mrs. Welland), Michael Gough (Henry van der Luyden), Richard E. Grant (Larry Lefferts), Mary Beth Hurt (Regina Beaufort), Robert Sean Leonard (Ted Archer), Norman Lloyd (Mr. Letterblair), Miriam Margolyes (Mrs. Mingott), Alec McCowen (Sillerton Jackson), Siân Phillips (Mrs. Archer), Jonathan Pryce (Riviere), Alexis Smith (Louise van der Luyden) y Stuart Wilson (Julius Beaufort). ■

# Retrato del artista serenamente apasionado

por Eduardo A. Russo

*La edad de la inocencia* es exigente; para los scorsesianos lo es doblemente. En su secuencia inicial nuestra mirada se encarna en aquella ávida de Newland Archer, que en la platea busca el rostro de su amada para descubrir ese otro que cambiará el sentido de su vida. Uno puede elegir entre compartir su vértigo o marearse. Antes aun, los títulos (de Saul & Elaine Bass, quienes con la pequeña ayuda de Elmer Bernstein bordan un prodigio que, trascendiendo el *kitsch*, habría hecho las delicias de Douglas Sirk) convocan a la aceptación inmediata o al desconcierto: hay aquí algo

nuevo en Scorsese. Optamos por lo primero, apuntando en lo que sigue algunas razones para escamotear algunos tópicos instalados en torno de *La edad de la inocencia*: “es un film excelente, pero es un Scorsese menor”, o bien “Scorsese se ha trasladado a un mundo que no le pertenece”. Arriesguemos una apuesta fuerte: *La edad de la inocencia* no solamente es congruente con su obra, sino que acaso inaugura en ella nuevos caminos. No es un “film de época”, un ejercicio exhaustivo de reconstrucción histórica, una entrada al túnel del tiempo.

A Scorsese no le importa la vajilla ni revivir una época, sino el poder de la ficción que con ella puede armar, el retrato de una pasión.

Es ajeno también a los extremos y a la atmósfera del melodrama (apreciar cómo se distingue poniendo en escena el *Fausto* de Gounod y un drama victoriano); el suyo es un registro distinto: como si Visconti fuera revisado por la forma de escrutar de Rossellini. Se le objeta a Scorsese el sumergirse en la aristocracia neoyorquina del fin de siglo pasado, terreno que no le es propio. Que uno sepa, no le pertenece a ningún director vivo. Por otra parte, es curioso este reclamo por la cuna.

Deberíamos reprobarnos, en ese sentido, toda incursión de Hitchcock en la construcción de ficciones fuera del mercado de frutas y verduras del East End londinense donde creció.

## Un maestro de las formas

En *La edad de la inocencia* Scorsese se asienta en esta condición con la magistral explotación del fundido encadenado y de la sobreimpresión; los desajustes del *raccord* en cada encuentro de los novios Archer y May, para indicar subrepticamente al espectador que algo allí *no funciona*, o el recurso de la narración en *off*. La voz de Joanne Woodward no reduce la imagen a mera ilustración de lo dicho sino que da el impulso inicial a un relato del cual opera como comentario. Funciona como las frases de Ray Liotta en *Buenos muchachos*, que acompañaban a cada



congelación de la imagen.

Mediante ángulos inusitados o el zoom, alterando la percepción de los espacios y los objetos que lo pueblan, Scorsese los *hace hablar*. Indicio tras indicio se acumula un verdadero lenguaje de los objetos, de los cuales se privilegia uno: la mirada. Deseada, temida, reveladora o intrigante. Más que un film de miradas, *La edad de la inocencia* es, también, un film sobre la mirada.

### La pasión de Scorsese

Hay en *La edad de la inocencia* una sensualidad perceptiva que, no obstante, es trascendida por lo que realmente le interesa, ese conjunto de reglas, de ritos y leyes en el que sus criaturas se arman, aquel contra el cual luchan sin saber que están constituidos por él. Luchan por un amor que se produce en esa maquinaria, y que se ilusiona con poder subsistir fuera de ella, como la paloma de Kant que imaginaba poder volar mejor sin la resistencia que el aire les imponía a sus alas. Archer y Ellen ejercen su pasión en el único ámbito en que puede crecer: el aire que los asfixia es el mismo que les permite respirar. Así como Edith Wharton no era Ibsen, Scorsese no es Alan Pakula. No hay un dilema planteado en términos de bien o mal social, de mentira o verdad, a no ser por el sonsonete que repite la heroína sobre la hipocresía de la alta sociedad neoyorquina. Sabiamente Scorsese elude cualquier sentencia, limitándose a dar vida a la *forma de una pasión* que, a poco que nos percatemos, no es nada lejana a la que J. R. sentía por su chica, la que Travis Bickle, Jake La Motta o Lionel Dobie mantenían por sus propias amadas distantes. Amores desafortunados, extemporáneos, que rehúyen el contacto físico en el anhelo de una unión perfecta. En ese sentido Scorsese ahonda la brecha entre el amor y el sexo.

### Scorsese, el platónico

*La edad de la inocencia* arriba a través de lo romántico a un declarado platonismo. No por la índole de la relación entre sus amantes sino por postular una relación indisoluble entre Belleza y Verdad. Pocas veces en los últimos años la belleza es perseguida y alcanzada como en esta película de Scorsese: el final, con un Archer ya maduro, la contacta con alguna forma de iluminación. Tanta presunta mentira y disfraz le permiten entrever algo de verdadero que a cada espectador le será dado —o no— compartir. La película es un compendio de matices. “Lo terrible es que cada uno tiene



sus razones” (J. Renoir, en *La regla del juego*), de modo que aquí no hay crítica social, un fallo, una resolución final. Su verdad está más allá de la moraleja, incluso en sus variedades más sofisticadas.

### Adiós a la inocencia

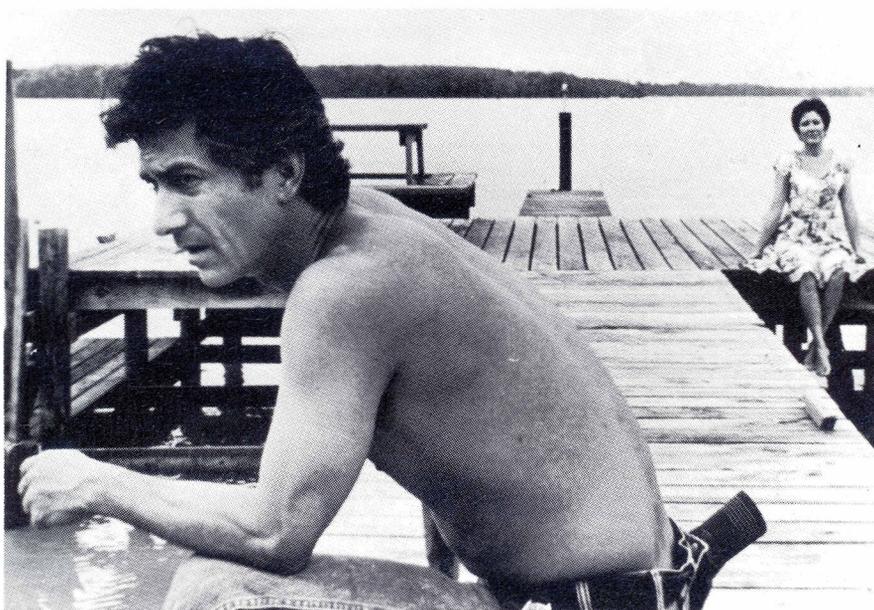
*La edad de la inocencia* puede ser vista como la traición al torturado universo del joven Marty o la primera obra de un joven veterano, que logra imponer serenidad a la paranoia que lo signara por décadas. Si en su universo se mantiene presente una matrona, no es casual que en este caso sea una abuela cuyo matriarcado se ejerce más a distancia, socializado, mediado. Y en cuanto al consejero habitual en sus películas, no se lo ve en pantalla. Pero no es que esté ausente. Acaso él como narrador haya procurado alcanzar esa posición. La atávica figura meridional del *uomo di pazienza* se mantiene: aquí él se propone como tal. El punto final de la película —con su dedicatoria a Luciano Charles Scorsese— permite advertir, por otra parte, que *La edad de la inocencia* es, además, uno de los más bellos tributos que desde el cine un artista brindase a su padre. ■



# Nacida en el Bayou

por Quintín

En 1980, después del estreno de su primera película —*Return of the Secaucus Seven*, un antecedente de *Reencuentro* (Kasdan, 1983)—, John Sayles declaraba en la revista *Cineaste*: “Mi principal objetivo es hacer películas sobre la gente. No estoy interesado en el arte cinematográfico”. Cuando se estrenó la segunda, *Lianna* (1983), Rex Reed escribió: “Debe ser la visión más sensible,



balanceada y sobria que el cine haya dado sobre el lesbianismo. Pero... ¿las lesbianas nunca se divierten?”. Gustavo Noriega afirma que *The Brother from Another Planet* (1984), cuarta película de Sayles, es un film de ciencia ficción con demasiada moraleja y demasiada charla. La sexta (*Eight Men Out*, 1988) trata sobre el escándalo beisbolístico de 1919 conocido como “Los medias negras”, un tema emotivo que contribuiría al éxito de *El campo de los sueños* en 1989. Leonard Maltin dice que la película toca todas las bases salvo la de la emoción. En 1993, Andrew Sarris sorprendió a los lectores de *Film Comment* describiendo a Sayles como un director sobrevalorado y votando, al mismo tiempo, a *Escrito en el agua* como la mejor película del año anterior. Para justificarse, Sarris escribió un artículo que se titula: “Un hombre honesto se convierte en un verdadero cineasta”. Con estos antecedentes, encontrarse por primera vez con el cine de Sayles en *Escrito en el agua* (un título en castellano que suena muy bien) era motivo de desconfiada curiosidad. Siguiendo a Sarris, uno podía imaginarse que Sayles producía uno de sus habituales discursos pero se había interesado por fin en el “arte cinematográfico”, en alguno de los sentidos posibles de esta expresión harto ambigua. El resultado fue muy superior a los pronósticos. *Escrito en el agua* parte de dos ideas independientes que se entrecruzan. Una es que no hay fronteras entre la actuación y la vida real. La otra es que la gente sólo vive si logra enfrentarse con el miedo que le provoca su origen. May Alice (Mary McDonnell), una actriz de telenovela, se despierta en el hospital después de un accidente. Se

escucha una voz en off que podría ser la de sus pensamientos. Pero la cámara se mueve y descubre que esa voz proviene de un televisor y es el personaje que interpreta May Alice el que está recitando las líneas de un folletín. “Estoy en un corredor oscuro”, dirá en algún momento, “pero veo al final una luz maravillosa”. La película cuenta la historia de May Alice alejándose

progresivamente del mundo de mentira que ha sido su profesión para convertir, paradójicamente, esa frase de ficción en profecía. May Alice ha quedado lisiada para siempre. Se ocultará en su casa natal de Louisiana, a la orilla del pantano, entregada a la bebida, a mirar televisión y a tenerse lástima. Allí se encontrará con su pasado, del que huyó porque era diferente de los demás, se sentía extraña a su destino de burguesa de provincia. Chantelle (Alfre Woodard) es una enfermera negra de Chicago que termina cuidando a una enferma insoportable porque también debe deshacerse de su vida anterior. Sus antepasados huyeron del Sur de la esclavitud y ahora le toca también volver a él. Pero así como May Alice ha logrado perder su despreciado acento, las tres generaciones anteriores de su familia han luchado por olvidarse de las tareas rurales y hasta de la habilidad de cocinar. Hay un profundo paralelismo entre la vida de las dos mujeres y es un gran mérito de Sayles que no se lo note a primera vista. Pero es un mérito mucho mayor que una película que podría describirse con ideas trilladas (la enferma que debe convivir con su nueva condición, las mujeres de ciudad que descubren un mundo menos artificial, la vuelta a la naturaleza, la mutua aceptación de una mujer blanca y una negra) tenga tantos matices y despliegue tanta inteligencia que se convierta en lo contrario de lo que esas líneas parecen sugerir.

May Alice se niega a hacer gimnasia, a mejorar su estado. Ante ella desfilan todas las variantes de autoayuda y voluntarismo imaginables. Ninguna de ellas la apartará de la furia y el sarcasmo. No habrá una razón para que May

Alice cambie de parecer. La película desarrolla una narración progresiva, sin golpes de efecto ni cambios espectaculares. Tiene el tiempo de los sentidos y le da al espectador la oportunidad de que los suyos se despierten con los de las protagonistas.

No hay, tampoco, una oposición entre el mundo de las apariencias representado por la televisión y un mundo real sino un intercambio constante entre ambos mundos. Las viejas compañeras de colegio de May Alice son más artificiales que sus compañeras de la televisión. Estas son tratadas con respeto, como trabajadoras, y el diálogo entre las cuatro en el que las circunstancias de sus vidas se confunden con las alternativas del folletín resulta desopilante sin ser una caricatura. No es porque ese mundo sea falso que May Alice decide abandonarlo. No hay diferencia entre lo que ocurre en la telenovela y las enfermeras contándole sus problemas personales a May Alice o May Alice contándole los suyos a la kinesióloga. Ella no dejará de actuar: actuará de manera diferente, reinventando su acento local y su papel de ama de casa sureña para las visitas de Chicago. Sugar, el pretendiente de Chantelle o el tío de May Alice son actores consumados, mucho más que las profesionales neoyorquinas. Los actores de Sayles gozan de un espacio habitable que evita el lucimiento teatral para reforzar la presencia.

El Sur en el que May Alice y Chantelle vienen a resolver sus conflictos nada tiene de reivindicación de la aristocracia provinciana a la que May Alice perteneció. No hay ninguna mística asociada con los placeres de la música cajun o la comida del pantano. Son sólo sensaciones guardadas, apetitos descubiertos, pequeñas claves comunitarias que no extrañan ningún nacionalismo que las

englobe. Cuando una de las actrices dice solemnemente que la atmósfera está cargada, la respuesta (“¿Cargada de qué?”) la sumerge en el ridículo de un poema que evoca una grandiosidad inexistente. El paseo por el pantano, con May Alice disfrutando de la presencia de Rennie y Chantelle asustada de los insectos, es una mirada estimulante sobre el paisaje que no se pretende lírica ni explicativa. Más aun, toma en cuenta que lo arcaico del ambiente se mezcla con una mirada contemporánea. La relación entre las dos mujeres elude las convenciones del buddy-buddy, la asimilación entre opuestos de tantas películas. No parte del prejuicio sino del egoísmo y no llega a la celebración sino al reconocimiento. Sarris dice en el citado artículo que Sayles “ha aprendido las delicias de la puesta en escena”. Es posible, pero esas delicias no justifican el cine ni son esenciales para disfrutar de la mirada, la emoción, el humor y el brillo de la película. Después de ver *Escrito en el agua*, la afirmación de Sayles sobre el arte cinematográfico no debería entenderse como una renuncia a la belleza por la verdad sino como un desprecio por el *estilo*, por los recursos que producen una marca reconocible, una identificación inmediata del director. Sayles debe ser la antítesis de Hartley. Mientras tantos directores se esfuerzan hasta el amaneramiento por construir un mundo cinematográfico que parezca propio, Sayles parece pensar que el mundo a secas es lo suficientemente interesante como para que el cine no haga otra cosa que tratarlo con inteligencia. Pero se necesita del cine para recordarnos que el territorio agreste del Bayou transmite deseos que la televisión no capta y que el lenguaje no puede reproducir. ■

#### Filmografía

## Películas con gente

*Lo que más me interesa es hacer películas sobre la gente (JS)*

### 1980 - *Return of the Secaucus Seven*

“Debido a las limitaciones presupuestarias decidí rodar en un hospedaje turístico, que fuera de temporada resultaba barato. Lo usamos al mismo tiempo como decorado de la película y como alojamiento de los actores y miembros del equipo técnico. No nos alcanzaba el dinero para ninguna clase de ‘dirección de arte’, así que tuvimos que aprovechar al máximo las locaciones, así como estaban. Ese es el motivo de que tantas escenas tengan lugar en el hospedaje y en un bar de las cercanías.” (JS)

### 1982 - *Lianna*

Una mujer de más de treinta, que abandonó sus estudios para casarse, se siente atraída por otra mujer, para asumirse finalmente como lesbiana. “*Lianna* trabaja el sobreentendido a la manera de un docudrama, apoyándose en una línea narrativa construida a base de escenas episódicas, con frecuentes elipsis, y un enfoque impresionista sobre los detalles.” (Sheila Johnston, *British Film Bulletin*)

### 1983 - *Baby It's You*

Romance juvenil, durante los años 60, entre una chica judía de clase media (Rosanna Arquette) y un chico italo-americano de clase baja (Vincent Spano), que se hace llamar “El sheik” y aspira a convertirse en “el nuevo Sinatra”. “La exacta combinación de mundanidad y calidez, el tono agrídulce e inspiración romántica son los principales méritos de la película.” (Chris Auty, *British Film Bulletin*)

### 1984 - *The Brother from Another Planet\**

Tras un aterrizaje forzoso, un alienígena negro, de aspecto humano aunque privado de la palabra, queda varado en el Harlem neoyorquino. Perseguido por dos policías de su planeta que han venido a llevárselo (uno de ellos animado por el propio Sayles), intentará sobrevivir en una tierra hostil, gracias a ciertos poderes paranormales. “Fábula voltaireana sobre la vida urbana, observada por el ojo cándido de un extraterrestre negro.” (Vincent Ostria, *Cahiers du cinéma*)

\* El canal de cable HBO suele exhibirla dentro de su programación.

### 1987 - *Matewan*

Crónica de una huelga minera en West Virginia, durante los años 20, que terminará en un sangriento enfrentamiento entre los trabajadores y la empresa, con apoyo del ejército. Con Mary McDonnell, James Earl Jones y David Strathairn (el barquero de *Escrito en el agua*, actor-fetiche de Sayles). “Como de costumbre, Sayles (que aparece brevemente en el papel de un predicador) logra que cada nota suene verdadera en esta minuciosa pieza de época; ¡el mismo compuso canciones de trabajo ficticias!” (Leonard Maltin, *Movie and Video Guide*)

### 1988 - *Eight Men Out*

Reconstrucción de un caso real ocurrido en 1919, cuando los integrantes de los White Sox de Chicago aceptaron un soborno para “ir a menos” en la final del campeonato de béisbol norteamericano. Con John Cusack, Christopher Lloyd y Charlie Sheen, entre otros.

“Una historia a medida de John Sayles, perfecta ilustración de las relaciones entre una institución americana casi mítica (el béisbol) y los poderes reales (económicos, criminales y legales) que pueden determinarla. Sayles ha declarado su interés en ‘obras corales sobre comunidades humanas’ y ‘el tipo de dinámica social que se plantea en los grupos.’” (Steve Jenkins, *British Film Bulletin*)

### 1991 - *City of Hope*

Con Vincent Spano, Tony Lo Bianco, Angela Bassett y David Strathairn, entre otros.

“Ambicioso drama coral sobre una ciudad contemporánea en la que los diferentes sectores sociales tienden al enfrentamiento, y sobre las vidas de quienes participan en esos conflictos.” (Leonard Maltin, *Movie and Video Guide*) “Mientras que la mayoría de las películas pueden compararse a relatos breves, esta milagrosa obra cinematográfica se parece a una novela. No hay aquí tipos buenos y malos, sino gente tratando de sobrevivir. Con un *cast* superior que insufla de vitalidad hasta a los roles más episódicos, el resultado es una película de resonancia poco común.” (Mick Martin & Marsha Porter, *Video Movie Guide*)

### 1992 - *Passion Fish (Escrito en el agua)*

Ver nota central.

### 1994 - *The Secret of Roan Inish* (a estrenarse próximamente)

“Una aventura con chicos y animales en Irlanda.” (*Sight & Sound*, septiembre 1993)

“En este preciso momento estoy quebrado: las dos películas anteriores no anduvieron del todo bien en boletería. ¿Cómo saber si voy a poder recuperar algún día el dinero que invertí en ésta?” (JS) ■

Selección y traducción: HB

# El “toque Sayles”

por Horacio Bernades

Aunque *Escrito en el agua* sea la primera de sus películas que se estrena en Argentina, John Sayles no es precisamente un recién llegado a Cinelandia. A los 42 años y con ocho películas de su autoría, este hombre, al que las fotos —y los frecuentes cameos en películas propias y ajenas— muestran como un Gary Cooper algo desgarrado, es una de las firmas más reconocibles dentro de ese conglomerado difuso que es el cine independiente norteamericano. Nacido un 28 de septiembre de 1950 en Schenectady (Estado de Nueva York), libriano para más datos, don Sayles viene desplegando, desde mediados de los años 70, una múltiple energía creativa, que no se limita al cine. Luego de recibir el legendario premio O. Henry por su cuento “I-80 Nebraska” dio inicio a una reconocida carrera literaria, que incluye una nominación para el National Book Award, algo así como el Oscar de papel. Muchos premios pero ni un maldito dólar: emprendedor, Johnny tomó su fusil y rumbeó allí donde está el dinero. Hollywood, por supuesto. Para quien quiere dirigir películas, qué mejor que empezar escribiendo guiones. El primero de ellos fue... ¡Piraña! Sí señor, la de Joe Dante, esa misma que pasaron hace poquito por la tele. Algunos osados creen adivinar, detrás del encantador disparate de “pirañas-entrenadas-como-arma-biológica-para-masticar-enemigos-en-los-pantanos-de-Vietnam-terminan-masticando-yanquis-en-los-pantanos-de-casa”, los tardíos coletazos —atemperados por la distancia— de cierto “sesentismo” acunado por don Sayles en mil y una movilizaciones ante la Casa Blanca durante aquella década de flores y barricadas. En 1980 completa el guión de *Aullidos* (fetivamente, ésta también) y decide que ha llegado el tiempo de pasar a la verdadera acción. A contar las moneditas ganadas con la media docena de guiones vendidos, entre otros a —¡adivinaron!— Roger Corman: 60.000 de los verdes. Saca cuentas, afina el lápiz y llega a la conclusión de que con eso le alcanza para pagar a técnicos, actores, refrigerios y alquiler de equipos e instalaciones, dejando para más adelante los gastos de posproducción, laboratorio y distribución. El resultado es *Return of the Secaucus Seven*, en la que un grupo de amigos, ex activistas durante los años 60 (¿autobiográfico yo?), confronta durante un fin de semana aquel pasado “heroico” con el presente no precisamente heroico de la América de Reagan. Realizada en 16 mm durante cuatro semanas, con un costo total de 125.000 dólares, *Secaucus* (considerada superior a *Reencuentro*, de Kasdan, su sucedánea de unos añitos más tarde) recaudó arriba de 2 millones, se puso a la crítica en el bolsillo y fue nominada al Oscar al Mejor Guión Original, convirtiéndose a partir de ese momento en tótem y bandera del cine independiente yanqui, prueba viviente de que *se puede hacer cine con dos mangos, y encima ganar plata*.

De allí en más, Sayles se mantuvo fiel al “modelo *Secaucus*”, filmando con invidiable continuidad (un título

cada dos años) películas baratas de autor, al margen de la industria. A veces distribuidas por alguna compañía de las grandes, en algunos casos con actores conocidos, pero siempre proyectos personales autofinanciados. La mayoría de ellas escritas —e incluso muchas veces editadas, como ocurre con *Escrito en el agua*— por él mismo, suelen explorar (ver filmografía aparte) ciertas cuestiones sociales y políticas con las que el cine yanqui prefiere no meterse, dando a veces como resultado films corales de largo aliento. Pero sin perder jamás de vista —según destacan las reseñas— el “factor humano”. En esta agrídulce combinación de comentario social e inocultable simpatía por sus personajes residiría —*Escrito en el agua* no lo desmiente— el “toque Sayles”, quien declara interesarse menos por el estilo que por la historia. El “toque” parece extenderse también a los actores; nadie deja de señalar —y ahí están como prueba McDonnell y Woodard, que parecen haber nacido para sus papeles de *Escrito en el agua*— su maestría en este terreno. “Trato de contar una historia lo mejor que puedo, utilizando todas las armas a mi disposición —confesaba recientemente a la revista *Sight & Sound*—. Intento apuntar a lo que sea más importante en cada escena. A veces es la cámara, otras veces los actores. Cuando lo importante es la actuación tiendo a la simpleza, y no corto mucho la escena.” Para explicitar en seguida lo que parece ser el credo saylesiano, ya que no salesiano: “Yo no hago películas para probar una determinada técnica; pruebo una técnica para poder contar una historia de la mejor manera posible”.

Dijimos antes que la actividad de Sayles es múltiple, y no estábamos exagerando: además de realizador, guionista, montajista e incluso actor de sus propias películas, además de cuentista y novelista, don John suele escribir guiones para TV, alguna obra de teatro y hasta canciones, como las que forman parte de la notable banda sonora de *Escrito en el agua*, dedicada íntegramente a la música cajun. Que el hombre no es duro de oído lo corroboran sus tres incursiones en el resbaloso terreno del “video musical”, todas ellas al servicio del Jefe. De Bruce Springsteen, quiero decir, ese otro nativo del signo de la balancita —y ya somos tres en esta nota—. John Sayles: *Born in the USA*. ■

**Passion Fish** (*Escrito en el agua*). EE.UU., 1992. **Dirección:** John Sayles. **Producción:** Sarah Green y Maggie Renzi. **Guión:** J. Sayles. **Fotografía:** Roger Deakins. **Música:** Mason Daring. **Montaje:** J. Sayles. **Intérpretes:** Mary McDonnell, Alfre Woodard, Vondie Curtis-Hall, David Strathairn, William Mahoney, Tom Wright. ■

# Un sano esparcimiento

por Quintín

*Quiero que la gente sienta que Enrique V es del mismo mundo que Batman.*  
Kenneth Branagh

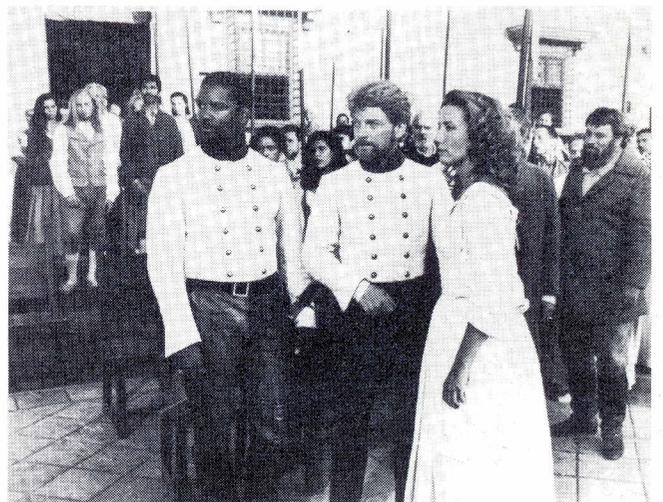
El teatro isabelino se ha prestado para que el cine haga las peores barbaridades (Greenaway), las peores solemnidades (Olivier), las peores puerilidades (Zeffirelli) y las peores iniquidades (Jarman). Frente a tantas calamidades (y después de un ensayo bastante fallido con *Enrique V*) Kenneth Branagh ha logrado una película capaz de aliviarlo a uno de sus contrariedades.

Entre la televisión y la divulgación, *Mucho ruido y pocas nueces* tiene toda la ligereza, el descuido y el buen humor con los que pocos se animan a encarar a un autor tan prestigioso. Branagh ubicó la obra en un escenario campestre, podó el texto, contrató gente como Denzel Washington, Keanu Reeves o Michael Keaton (este último para que la gente recordara realmente a Batman) y a otros actores que nunca pisaron un teatro ni para ver a Darío Vittori. Le dio a la obra un ritmo cinematográfico de comedia musical y una textura dramática de vodevil. Lo curioso es que, con estos ingredientes, el texto siga poblado de luces y sombras y resplandezca de inteligencia. Hay momentos de felicidad bucólica, como la coreografiada escena del baño colectivo, de bufonada irreverente, como las escenas en las que un desatado Keaton galopa un caballo inexistente al estilo Monty Python, de payasada televisiva, como la de los ocultamientos en el jardín. Pero también, en el momento en que la trama gira hacia la gravedad de un *Romeo y Julieta*, quedan expuestas las fascinantes estructuras que usaba Shakespeare, se comprueba que una comedia es una tragedia encubierta, se insinúan costados oscuros de los personajes y se desnudan aspectos ambiguos de los lances románticos y las relaciones sociales. (¿Por qué Claudio acepta con tanta facilidad que Hero lo engaña? ¿Por qué Beatrice puede pasar en un instante del amor al odio? ¿Por qué Leonato se siente inclinado a despreciar a su hija frente al poderoso Don Pedro?)

Gran parte del placer que proporciona la película está asociado con el hecho de que nadie sobreactúa ni declama. Es curioso que así sea, pero es. No sólo Washington exhibe una sobriedad ejemplar, sino que la pareja protagónica está brillante. Branagh y Thompson constituyen el clásico matrimonio de actores británicos. Ni él es muy masculino ni ella muy femenina (parecen la sota de oros y una directora de escuela). Pero éste es un buen trabajo de ambos. Branagh parece un actor italiano y la Thompson abandona su molesto rictus. Se los nota cómodos y relajados aunque no lograron convencerme de que entre ellos haya sexo.

*Mucho ruido* no es una adaptación culta ni moderna. Pero tampoco es una simplificación bastarda. El teatro, desde que el cine usurpara su lugar de diversión masiva, tiende a

perderse entre lo experimental y lo chabacano. Pero Shakespeare no era ni lo uno ni lo otro. Hacia ese territorio del entretenimiento popular superior al promedio apunta la película de Branagh, que intenta acercar un texto clásico a un público para el que el cine constituye el entretenimiento más sofisticado. Una apuesta que corre el riesgo de desbarrancarse en una tercera vía muerta: el plomífero producto de "calidad" a lo *Cyrano*. Nada más alejado de la agilidad y la alegría que despliega Branagh. La película vuela sin esfuerzo, con destreza y sabiduría. Ayudado por Willie (el guionista de Stratford), Branagh, que escribió su autobiografía a los 30 años, está empezando a justificarla. ■



**Much Ado About Nothing** (*Mucho ruido y pocas nueces*). EE.UU., 1993.  
**Dirección:** Kenneth Branagh. **Producción:** K. Branagh, David Parfitt y Stephen Evans. **Guión:** K. Branagh sobre la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Roger Lanser. **Música:** Patrick Doyle.  
**Montaje:** Andrew Marcus. **Intérpretes:** Kenneth Branagh, Emma Thompson, Robert Sean Leonard, Keanu Reeves, Denzel Washington, Michael Keaton, Kate Beckinsale. ■

*La Escuela del C.I.C.*

## Estudiantes de verdad

por el Centro de Investigación Cinematográfica

### Carrera de Dirección de Cine y Video.

26 materias. 3 años de intensa práctica. Filmación de 8 cortos por alumno. Realización por grupos de Videoclips, Documentales y programas de TV. Prácticas en Video y material fílmico. Abierta la inscripción al ciclo 1994. Las vacantes son limitadas. Informes: Zapata 366 (Altura Cabildo al 300) Tel: 553-3473 477-9552 ■

# O sole mio

por Quintín

De vez en cuando, como en *Quédate conmigo* o en *Sorpresas de amor*, los personajes de Alan Rudolph se deslizan hacia el disparate, la irresponsabilidad o el absurdo. Cuando esto ocurre, el medio tono y la ironía que el director heredó de Robert Altman chocan con la desproporción de la historia y la chispa resultante se traduce en placer. Aparece una sensación de libertad: los personajes se hacen cargo de la situación y conducen al espectador por caminos imprevistos que no excluyen la alegría y destilan un romanticismo desenfadado.

Nada de esto ocurre en *Equinox*. Basta que un personaje aparezca unos segundos en la pantalla para que queden establecidos definitivamente su carácter, sus conflictos y sus limitaciones. Esto nos traslada al habitual universo de imbéciles y desventurados que Altman y Rudolph gustan describir. *Equinox* se ubica ligeramente en el futuro, mediante la exageración de los rasgos de incomodidad o de violencia de una ciudad actual. Pero la pintura coincide con otros panoramas localizados en el pasado (*Los modernos*, el guión de *Buffalo Bill y los indios*) o en el presente (*Bienvenidos a Los Angeles*). Arrinconados en el patetismo y la neurosis, los personajes de *Equinox* deambularán por la historia sin otra tarea que la de convalidar la alegoría insípida contenida en el título de la película: el equinoccio es el día en el que las horas de luz son idénticas a las horas de sombra. Para ilustrar esta idea de origen estadístico y consecuencias irrelevantes, Matthew Modine encarna a dos hermanos gemelos cuyas características se complementan: el gangster reflexivo y el mecánico torpe. Rudolph expondrá meticulosamente las diferencias: uno es un criminal y el otro un buen ciudadano, uno es hábil y el otro torpe, uno es un reprimido sexual y el otro un gran amante, uno es valiente y cobarde el otro y así hasta el infinito. Pero la angustia que

padecen tiene que ver con la mitad que les falta: entre los dos, reproducen la doble vida de su padre, un noble europeo y automovilista que tuvo un affaire clandestino con una bailarina. Por las dudas de que el mensaje no haya quedado claro, los flashbacks que evocan esa relación incluyen nuevamente a Modine encarnando al padre (si la historia se hubiera extendido a otras generaciones, la multiplicación de Modines recordaría a un célebre chiste de Quino).

Pero esos flashbacks tienen otra particularidad. Están filmados como si se tratara de un sueño, una caricatura, o mejor, como un cuento de hadas. Y efectivamente, el cuento de hadas está en el origen del argumento. La madre de los gemelos, convertida en mendiga, guarda una carta del padre sin abrir que a su muerte va a parar a una empleada del hospital con pretensiones de escritora (Tyra Ferrell, el único personaje que no molesta en cada aparición). Esta carta puede liberar a los hermanos de su situación y hasta reunirlos.

Pero —y aquí aparece la astucia altmaniana que suele asesinar el cine de Rudolph— el guión hace que los hechos se encadenen para impedir el desenlace del cuento de hadas. *Equinox* está construida sobre el principio de la mala suerte, una leyenda como cualquier otra. Y, al hacerlo, crea su propio cuento de hadas sustituyendo la ingenuidad hollywoodense por la psicología barata o la sociología de bolsillo y manteniendo la puerilidad constante.

Para colmo, el film termina siendo su propia metáfora. Entre creer en el cuento de hadas tradicional y negarlo obsesivamente para fabricar otro, se reproduce la relación complementaria entre los gemelos: son idénticos y también iguales a su padre. Las dos ideas presuponen un lugar, el del sol, que el director de cine está siempre tentado a encarnar, con la pretensión de iluminar el sentido y encandilar con su brillo. Un brillo al que el talento de Rudolph no habilita. Para probarlo, ahí está el final de *Equinox*, con uno de los Modine asomado al Gran Cañón del Colorado, que recuerda a *El corazón de la ciudad* y a *Thelma y Louise*. Pero el filmarlo a través de una toma circular recuerda a otra en la que el otro Modine hace el amor con su mujer. Y a otra —increíblemente gratuita— en la que la cámara recorre las paredes de una biblioteca. Circulares como la imagen del sol, esas tomas se pretenden hábiles como un hermano y son torpes como el otro. Porque pensar que es un signo de buen cine que haya analogías entre la técnica y el argumento es creer en otro cuento de hadas. Esas analogías resultan siempre un poco forzadas, como les ocurre a las del último párrafo de esta nota. ■



**Equinox.** EE.UU., 1992. **Dirección:** Alan Rudolph. **Producción:** David Blocker. **Guión:** A. Rudolph. **Fotografía:** Elliot Davis. **Música:** William Schimmel, Michael Sahl y Stan Kurtis. **Montaje:** Michael Ruscio. **Intérpretes:** Matthew Modine, Lara Flynn Boyle, Fred Ward, Tyra Ferrell, Lori Singer, Marisa Tomei, M. Emmet Walsh. ■

## Ciudad, opresión y maldad

por Alejandro Bonvecchi

Un tema y un clima ligan el cine de Alan Rudolph con el de David Lynch: ambos ensayan una teoría sobre la ciudad a partir de la mirada sobre ciertas formas de marginalidad social. Delito y corrupción en *Twin Peaks*, exclusión e incompreensión en *Equinox*, apuntan a demostrar el modo en que

—respectivamente— la maldad y la opresión constituyen desde lo íntimo el vínculo entre la ciudad y sus ocupantes.

En *Twin Peaks*, los personajes son causa de la maldad que impregna la ciudad. Esta, en rigor, no existe más que como decorado sobre el que transcurre —como en toda película de Lynch— el eterno enfrentamiento entre Dios y el Diablo. La maldad está en cada uno de los habitantes del pueblo y es el motor de los acontecimientos. Nadie en *Twin Peaks* es inocente: todos viven de dañarse unos a otros. Tal vez de ahí la arbitrariedad, la muchas veces cuestionable lógica argumental del film. En el reino de la maldad la voluntad dañosa es la soberana. Los personajes de Rudolph, en cambio, son efectos de la ciudad. No la habitan; la padecen, están psíquica y materialmente perdidos en ella. Una doble escisión trama su relación con el espacio urbano: por un lado, no logran aclimatarse ni elaborar una sensación de pertenencia respecto de su suelo (fantasean, a la inversa, con viajes y fugas); por el otro, son marginados de la economía corriente (sus trabajos son insalubres, inexistentes o clandestinos). La ciudad de *Equinox* no es teatro, sino personaje. Sus múltiples escenarios son lugares de imposición de comportamiento: un subte (donde el tímido Henry es agredido por una multitud hostil), un restaurante (donde sólo el acoso de la mafia logra desbaratar la compostura de los comensales), un taller, la calle de la prostituta Rosie (que no puede sino morir en su ley), el encierro esquizoide de Beverly, son todos sitios que exigen de quienes los ocupan una conducta determinada. Luego, no hay maldad intrínseca en estos personajes, sino coacción por parte de una ciudad opresora.

Casi toda la filmografía de Rudolph está marcada por la presencia de una ciudad que es siempre más fuerte que sus ocupantes. También en *Quédate conmigo* y en *El callejón de los sueños* la ciudad hace sufrir, persigue, tortura y excluye a sus habitantes. Quizás el rasgo distintivo de *Equinox* sea la inexorabilidad de esa opresión urbana: aquí la ciudad atrapa, sujeta y conduce a los personajes a su destino de miseria sin que su lucha por evadirse —que constituye el núcleo de la intriga— tenga chance alguna de éxito.

Esa inexorabilidad de la opresión se opone a la arbitrariedad de la voluntad malvada que impera en las películas de David Lynch. Pues en efecto: la lucha entre el Bien y el Mal les reconoce a los personajes de *Twin Peaks* un cierto poder de construcción de su propio destino. Laura Palmer elige resistir al Demonio, y es así que se convierte en Jesucristo. El Bien y el Mal no son determinaciones externas, sino elecciones voluntarias.

Maldad autónoma, entonces, en Lynch, y opresión inexorable en Alan Rudolph. Tan radical oposición permite explicar la ausencia, tanto en *Equinox* como en *Twin Peaks*, de todo vestigio del Estado. La ciudad de Lynch es una sociedad sin ley, donde la única autoridad es la magnitud del daño que se inflige a los demás. En el reverso exacto, la disciplina de los hábitos y la exclusión económica que tejen a los personajes de *Equinox* son la ley de una ciudad para la cual el aparato represivo del Estado, como instrumento de alienación de la gente, es ya del todo innecesario.

Al cine teológico y voluntarista de David Lynch, Rudolph opone un cine casi testimonial, quizás estructuralista. Mientras *Twin Peaks* enseña el Via Crucis de Laura Palmer, que se sacrifica para purgar los pecados ajenos y hacer posible el advenimiento de la Ley (el agente Cooper que llega a investigar el caso), *Equinox* muestra el desgarramiento sin escapatoria de aquellos que se ilusionan con sustraerse de la función que les ha sido asignada. Los corruptos y delincuentes de Lynch son marginales por elección; los incomprendidos y excluidos de Rudolph lo son por imposición. Y es precisamente de imposición, de sojuzgamiento y de opresión de lo que está hecho el destino de los incomprendidos y excluidos en las ciudades de hoy. ■

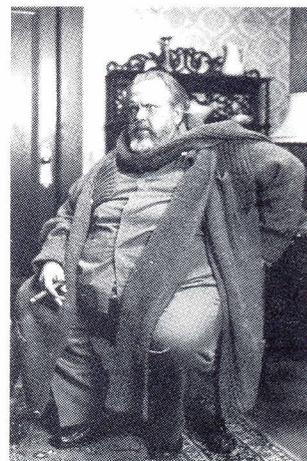
# Video del Angel

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

Vídeo 1980 (casi esquina Güemes)  
Reservas y consultas al 821-6077

## 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**

# Trabajando duro

por Gustavo J. Castagna

Téchiné es el clásico director francés por la prolijidad de la puesta, la tendencia a intelectualizar las historias y la interpretación de los conflictos de los personajes. Ubicado entre la producción industrial (Berri, Wargnier, Granier Deferre, Deray) y la categoría de autor (Sautet, Leconte, Carax, el invisible Philippe Garrel), el cine de Téchiné, inmediatamente reconocible, comprende los vicios y las virtudes de un director experimentado, inteligente (a veces demasiado) y de seguro rédito comercial. Aun cuando en sus primeras películas impidiera comunicar los afectos y los sentimientos de sus robots (*Las hermanas Brontë*, *El engaño*, *Apasionados*), incitando al espectador a reflexionar con los personajes y no desde la emoción hacia los personajes, el cine de Téchiné, bajo ningún concepto, merece pasar inadvertido. El año pasado conocimos *Mi estación preferida* y descubrimos ciertas alteraciones emotivas desde la misma historia a pesar de exponer los traumas infantiles de los hermanos que jugaban Catherine Deneuve y Daniel Auteuil. Parecería que ahora Téchiné se interesa en diluir la teoría y la razón de sus personajes para transformarlos en seres humanos de carne y hueso. *Inmoralmente joven* —su film anterior a *Mi estación preferida*— es la travesía de un joven provinciano que busca trabajo en París y termina siendo taxi-boy para sobrevivir. Decíamos que Téchiné es un puestista cerebral y esto aparece en *Inmoralmente joven* en escenas donde Pierrot (Manuel Blanc) es descifrado por la cámara a solas en medio de una naturaleza poderosa y al mismo tiempo opresiva. Los momentos en que el personaje decide los pasos a seguir son los mejores de la película y representan al mejor Téchiné: la confianza en los silencios y el recorrido interior de Pierrot dilucidando su destino. *Inmoralmente joven* agrega tres personajes fundamentales en el viaje iniciático de Pierrot: Romain (Noiret), la prostituta Ingrid (Béart) y Evelyn (Hélène Vincent). Necesarios los tres para el destino de Pierrot, sus intervenciones resumen, nuevamente, los desajustes y los valores del cine de Téchiné. Romain sirve como equilibrio y consejo para Pierrot pero las recomendaciones llegan por la lectura de Nietzsche. Ingrid es útil como vía de acceso a un mundo que Pierrot desconoce y, además, como posible relación amorosa, pero los comentarios sobre su pasado y las razones de su trabajo se reducen a una charla en una mesa de café. Desde la máscara de su actriz, el maravilloso personaje de Evelyn transmite una increíble soledad y juega entre penumbras una gran escena con Pierrot, pidiendo un poco de comprensión y un cuerpo cerca suyo aunque sea por una noche. Sin embargo, un diálogo refuta la belleza del personaje y Téchiné mete su cola de psicoanalista fracasado al subrayar la edad de Evelyn como extensión de la ausencia materna. *Inmoralmente joven* es una historia de taxi-boys que



parecería acercarse a *Mi mundo privado*. Sin embargo, Téchiné filma la mitad de su película en un parque, oponiéndose a las viajes espaciales de los jóvenes de Van Sant. Mientras River Phoenix sufría el dolor de su condición y buscaba sus orígenes en la marginalidad, Pierrot nunca se detiene e impone su trabajo como una necesidad cotidiana, económica y de status social. Pierrot es un típico personaje de Téchiné desde la oposición al entorno donde vive hasta el burdo final, cuando termina el viaje y entra al mar en una clave simbólica usada hasta el hartazgo. La ruta y el camino en Van Sant y el mar de Téchiné constituyen dos miradas distintas sobre un mismo tema.

**Corte y confección.** ¿Se puede comentar la fluidez del relato de *Inmoralmente joven*? ¿Podemos adivinar por qué el homosexual personificado por Ivan Desny —quinto en el casting— dice veinte palabras en una reunión y no vuelve a aparecer más? ¿Podemos saber por qué dura tan poco la relación entre Ingrid y Pierrot al escuchar a ella proponer la separación luego de dos puntuales encuentros? ¿Qué pasó con el ingreso de Pierrot en el ejército? ¿Qué ocurrió en el cuartel? ¿Quién es Said, al que se lo nombra una vez y nunca vemos? ¿Por qué intuimos que algo falta del viaje a Sevilla de Romain y Pierrot? Mal chiste: el que se fue a Sevilla perdió su silla. Mejor dicho, en el camino se perdió media hora de la película, un método que creíamos desaparecido en nuestro país. El año pasado se habían robado unos minutos de *Perversa luna de hiel* y el anteaño conocimos una versión mutilada de *Hasta el fin del mundo* de Wenders. Decir que se trata de una vergüenza y una falta de respeto al espectador sería un lugar común. Decir que esto es una canallada es un acierto. Esperar que nunca más vuelva a pasar es un deseo urgente aunque, según están las cosas en el negocio del cine y de acuerdo a versiones y trascendidos, esta insólita práctica democrática de la distribución tendería a repetirse en el futuro. Lamentable. ■

**J'embrasse pas** (*Inmoralmente joven*), Francia, 1991. **Dirección:** André Téchiné. **Guión:** Jacques Nolot, Michel Grisolia y A. Téchiné, sobre la obra del primero. **Fotografía:** Thierry Arbogast. **Música:** Philippe Sarde. **Intérpretes:** Manuel Blanc, Emmanuelle Béart, Philippe Noiret, Hélène Vincent, Ivan Desny. ■

*Nafta, comida y alojamiento*

# Mujeres de hierro

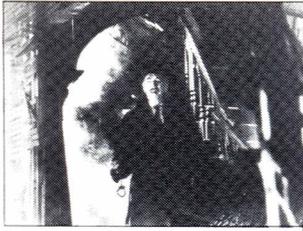
por Gustavo J. Castagna

En estos tiempos de exageraciones desmedidas y alabanzas apresuradas a un director debutante, una película como *Nafta, comida y alojamiento* no aparece todos los días. En estos años donde la supuesta posición independiente de un realizador norteamericano incita al elogio inmediato, el film de Alison Anders encuentra un calificativo único: obra maestra. *Nafta, comida y alojamiento* es una historia de mujeres contada por una mujer, con marcadas señales autobiográficas y con sutiles influencias del mejor Wenders. La ubicación en un lugar cercano a Méjico, los planos de bares, restaurantes, los camiones de paso y las estaciones de servicio, las filmaciones en super 8, las fotografías que denotan el paso del tiempo y, tal como hiciera Eastwood en *Un mundo perfecto*, la ausencia del padre como carga dramática de la historia, acercan a *Nafta, comida y alojamiento* al recorrido de Travis en *París, Texas*. Sin embargo, las deudas terminan ahí porque Anders narra un relato con los cortes adecuados —a su película no le sobra un segundo—, desmenuzando las vidas de las tres mujeres con breves detalles que actúan como futuras alteraciones y modificaciones de los personajes. La madre Nora y sus hijas Trudi y Shade, cada una por su lado, tienen sus problemas. El fracaso de pareja de Nora, las salidas nocturnas de Trudi y el paso de la adolescencia a la etapa adulta de Shade están contados por Anders de manera ejemplar. Al principio, cada una tiene un pretendiente que no será el definitivo. Al final, cada una habrá crecido sin influencias externas y en forma separada. Las historias se cruzan entre sí, como las relaciones internas de la familia, más de una vez al borde del estallido, pero siempre controladas por el cariño con que Anders se acerca a sus personajes. La voz en off —una elección fallida en muchas películas de estos días— pertenece a Shade, como interrogante sobre su futuro y el de su propia familia. Shade observa pero no juzga desde su mirada adolescente y, como su hermana Trudi, sale a la búsqueda de su hombre. Primero en el cine, refugiada en las películas de Elvia Rivero, y luego en su habitación junto a la foto de David Bowie, que se parece al amigo que trabaja en la tienda. A la búsqueda de sí misma, Shade también se viste y peina como su hermana mayor. Pero esto nunca se explica sino que se observa en cada uno de los momentos de la película. El fin de la adolescencia —de ahí la pericia por el detalle en Anders— llega cuando Shade arranca el afiche de Bowie y vuelve al cine pero ya no ve la película. El cruce definitivo se producirá al conocer a Javier, un muchacho mesero —la profesión del lugar— que le servirá de acceso a una nueva cultura mostrada en la escena del increíble baile junto a la sorda madre del mejicano. Al enamorarse de un inglés, el futuro de Trudi será oscuro pero feliz y culminará con el nacimiento de un hijo en una escena filmada desde las tres mujeres tomadas en primeros planos en el momento del parto. Nora, en

cambio, volverá a su lugar de origen, ahora con la compañía del simpático Hamlet Humphrey, después de varios fracasos y enfrentamientos con sus hijas. Justamente, éste es otro de los temas que toca *Nafta, comida y alojamiento*: la vida continua y sin riesgos en el lugar de origen. En ese sentido, la película descrece de una mirada conservadora y evita la elección de un final reconciliador. Una lograda decisión que toma Alison Anders para terminar una historia de afectos que se reencuentran en el transcurso del relato. *Nafta, comida y alojamiento* disuelve el peligro del psicodrama por la sujeción a una estructura dramática que nunca pierde a sus personajes, descartando los alardeos de la cámara y confiando en la potencia de las imágenes. La fugaz aparición del padre que encarna James Brolin (un tronco de actor, pero acá, más que soberbio) sirve como síntesis. Mientras Nora y Shade esperan en un negocio, un hombre canoso paga con unos billetes la cuenta de la joven. Ese personaje volverá en otra escena y Shade, ahora sí, conocerá a su padre. Así ocurre con todos los personajes de la película, primero mostrados en un breve pantallazo visual y después desarrollados durante la trama. A los aciertos señalados deberían sumarse los del trío actoral y la forma en que Alison Anders toma una postura feminista sin caer en maniqueísmos y en frases declamatorias. Por eso, *Nafta, comida y alojamiento*, una rareza en el cine de hoy, plena de belleza, desde el lenguaje del cine y desde la emoción, nos anuncia la presencia de una directora a quien le rogamos que no nos falle en *Mi vida loca*, su siguiente film. Te esperamos ansiosos, Alison. ■



**Gas, Food & Lodging** (*Nafta, comida y alojamiento*). EE.UU., 1991. **Dirección:** Alison Anders. **Producción:** Christopher Henkel. **Guión:** A. Anders, sobre la novela *Don't Look and It Won't Hurt* de Richard Peck. **Fotografía:** Dean Lent y Michael Kevin Millikan. **Música:** J. Mascis y Barry Adamson. **Montaje:** Tracy S. Granger. **Intérpretes:** Brooke Adams, Ione Skye, Fairuza Balk, James Brolin, Robert Knepper, David Lansbury, Jacob Vargas. ■



**LA TIENDA DE LOS DESEOS MALIGNOS** (*Needful Things*). EE.UU., 1993, dirigida por C. Fraser Heston, con Max von Sydow, Ed Harris y Bonnie Bedelia.

Una o dos veces por año se lleva a la pantalla una novela o cuento o guión original o una pesadilla o algo de Stephen King. Para un tipo con el nivel de producción de este escritor no debe ser fácil mantener la calidad; de hecho no lo logra, alternando grandes obras con libros sólo entretenidos, resueltos a los apurones. La novela *La tienda de los deseos malignos* es de lo mejor de la última época: tomando una historia parecida al capítulo de *Dimensión desconocida* llamado "The Monsters Are Due On Maple Street" y —haciendo un esfuerzo de imaginación— a un capítulo memorable de *Asterix*, "La cizaña", desnuda las hipocresías y las grandezas de Castle Rock. A ese pueblo, imaginado desde *Cujo* por King, llega una visita inesperada: el Diablo. Utiliza para reinar las mismas artimañas que los extraterrestres en la serie mencionada o el cizañero de *Asterix*: enfrenta a la gente acentuando conflictos que se tenían sofocados. Nada es provocado por el Diablo, sólo aprovecha la carroña preexistente. Las debilidades de esta película de C. Fraser Heston (el hijo del viejo Charlton) están relacionadas con su alejamiento de la novela. Llegado a un punto, la película se asusta, se echa para atrás y niega lo que venía anunciando. Con una sola monserga del sheriff Pangborn los opuestos se reconcilian y el Inmabrable —a quien se indica como responsable de que Hitler haya conquistado Europa y buena parte de Rusia— es rápidamente derrotado. Hasta el peor hijo de puta es redimido y el pastor protestante y el cura católico, que habían sido presentados como dos imbéciles sin vueltas, se ayudan a levantarse del piso como comprendiendo la lección. En King no hay redención: comparte la mirada de un calvinista que admite personajes buenos y personajes malos. Las novelas no hacen más que desarrollar una historia que los agrupe en los bandos correspondientes. La mirada no es cínica y despectiva: el comisario Pangborn —que la película presenta como un hombre de ciudad que huye de su pasado— es un alma pura, pero es tan hija del pueblo como el peor estafador. Por eso cuando la conclusión es negra es más negra todavía; King pone al final de la novela la siguiente frase en boca de Pangborn: "Mi pueblo. Ese era mi pueblo. Pero ya no lo es. Nunca más". Todo esto queda fuera de la película y eso la resiente. No es un problema de toma de examen con respecto al libro —que con 640 páginas tiene más personajes de lo que cualquier film podría manejar— sino de respetar una premisa y llevarla hasta el final. De todas maneras, hasta donde llega, la historia está bien contada y la participación

de Max von Sydow como el Diablo la convierte en un acontecimiento. Escucharlo en un par de frases memorables (como: "¿Jesús? Lo recuerdo, era un muchacho que prometía. Tuvo una muerte horrible", o refiriéndose al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo: "Ellos son tres. Yo sólo soy un muchacho solitario") justifica su visión. Encomiable también es haber renunciado expresamente a los efectos especiales. GN

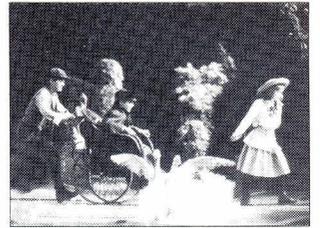
**ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA** (*Heaven and Earth*). EE.UU., 1993, dirigida por Oliver Stone, con Tommy Lee Jones, Joan Chen, Haing S. Ngor y Hiep Thi Le.

Contra todos los cálculos, hay en *Entre el cielo y la tierra* —lejos lo peor de Oliver Stone— una idea novedosa sobre Vietnam. El problema no radica en una supuesta reiteración y agotamiento de ese tema sino en la forma en que Stone maneja ese material nuevo. La idea es que el cielo vietnamita, el lugar paradisiaco del cual descendió a partir de la década del 50, no está asociado con el Vietcong ni con su liberación luego de echar chinos, franceses y norteamericanos. El paraíso, descrito en forma casi kitsch en la primera parte de la película, es el Vietnam agrario, ignorante de identidades nacionales, luchas o industrializaciones. La sabiduría no es la de Ho Chi Minh sino la del budismo; el respeto y la veneración son enfocados hacia los ancestros y la naturaleza. Oliver Stone pinta un cuadro idílico de una aldea campesina —que, revisando la historia de la zona, probablemente nunca haya existido— y hace que resulten ajenos y pasibles de ser interpretados como violadores tanto los invasores franceses y norteamericanos como el ejército del Vietcong. Otra novedad es que el director eligió poner a una mujer como protagonista de esta mirada. Nunca antes el cine de Stone utilizó un personaje femenino como centro de narración. Inexistentes en *Pelotón*, marginales en *Nacido el 4 de julio*, *Salvador* o *Wall Street*, decorativas como en *JFK*, las mujeres no aparecían en su cine ni como protagonistas ni como motivación: sus hombres son movidos por el dinero o por el patriotismo e iluminados por la invalidez o las revelaciones políticas. Hoy vemos que esta autolimitación era sabia. Le Ly, personaje que aparece los ciento cincuenta minutos de película, termina siendo un no deliberado misterio. La mayor parte de las veces la hermosa actriz Hiep Thi Le debe mirar absorta los consejos, directivos o indicaciones que su padre, esposo o sacerdote le imparten; fuera de cierta simpática picardía, su personalidad es de espesor nulo. Para compensar, Tommy Lee Jones —el soldado americano que la lleva a EE.UU.— tiene dos: una, dulce y cariñosa en Vietnam; la otra, la de un torturador y traficante de armas en EE.UU. El pasaje de una

personalidad a otra no tiene etapas ni explicaciones. Stone nunca fue un director sutil ni pretendió serlo. Lo bueno y lo malo de sus películas viene de allí, de esa furia enloquecida, de esa necesidad sanguínea de contar una historia. En sus mundos de hombres, de guerra y política esto a veces podía funcionar. Para descifrar el enigma de una mujer, para contar un melodrama, para explicar la melancólica resignación del budismo, no. GN

**BLANCO PERFECTO** (*Sniper*). EE.UU., 1993, dirigida por Luis Llosa, con Tom Berenger, Billy Zane y J. T. Walsh.

Sobre el follaje de la introducción, plantáronse fatídicas las mayúsculas del primer subtítulo bilingüe: PANAMA, decían, sin fijar la fecha. Recordé enseguida a Babenco, cuando definía a su dirigido Tom Berenger como un militarista inapelable. Después aparecía Tom, otra vez sargento pero ya sin pelotón, porque es un *sniper* taciturno y solitario. Su función es descargar el arma sobre blancos puntuales, se destaca por su precisión y hace rato que deambula por la selva que conoce como nadie. Más temprano que tarde, el peruano Luis Llosa confirma la premisa ruin que lo llevó a ambientar el relato en los confines panameños. Lo hace por medio de Berenger, que demora largamente su primer disparo a la espera de que la mira se despeje. "Hay que proteger a los civiles", enfatiza ante su camarada de ocasión. Los yanquis han llegado allí para asegurar la democracia contra la milicada discola. Los atuendos de los uniformados se asemejan más a los de la guerrilla que a los de cualquier ejército regular. ¿Error del vestuarista? No, si los detalles que importaban se cuidaron bien, como que a Berenger lo mandaron a la base de South Carolina a entrenarse para el rol con su amigo de la *real life*, el capitán Dale Dye. La indeterminación temporal tampoco es azarosa. Se trata de justificar la invasión reciente, pero también dejar en claro que, en cualquier momento, la intervención de los padres de la democracia puede tornarse necesaria y efectiva. En esta ocasión, los medios estuvieron a la altura de los fines. Berenger, de puro facho, es el único que aporta cierta convicción. El mercenario Llosa, en cambio, sólo por el vil metal arma un pastiche que picotea aquí y allá penosamente. El cimientito conceptual es el contrapunto entre los dos roles centrales: Berenger, el duro, y su camarada lechuguino que abraza escrúpulos de *civilucho*. Es una suerte de Lorenzo Lamas, carilindo y torpe, que subraya con su ineptitud la dimensión del héroe. El sargento y la espesura —que también es larga y dura— le abrirán los ojos a su tiempo. Formalmente, el peruca abusa de unos cuantos *tricks* baratos, como las subjetivas de la bala en cámara lenta, que son usadas como efecto, ritmo y puntuación



separadora de secuencias (el *primo* las mamó por triple vía: del sombrero rodante de los Coen, del platillo que utilizaba Clint en su celebrado mamotreto jazzístico y de las flechitas que lanzaba *Robin Costner*). No faltan las truculencias bélicas, siempre eficaces, ni los rezongos contra la superioridad que siempre enaltecieron a los pistoleros imperiales. Entre un fragor y otro, aparecen las lecciones de la guerra y de la vida, fundidas invariablemente en las escuetas parrafadas del sargento, que —créalo o reviente— sueña con jubilarse en plazo breve para instalar un cándido ranchito en la campiña y dedicarse a la pesca de la trucha. Si no fuera porque la precedió, se diría que la secuela de esta infamia fue la pieza que rodó don Robert Redford. **GR**

**MR. JONES. EE.UU., 1993, dirigida por Mike Figgis, con Richard Gere y Lena Olin.**

Richard Gere es Mr. Jones. Un tipo que se nos revela, en el comienzo, como un carpintero muy feliz de desempeñarse como tal. Lo vemos martillar un clavo atrás de otro, bajo un sol abrasador, mientras sonrío imperturbable e identifica a esa faena con el éxtasis alegre. Cuando me disponía a abandonar la sala, el film informa que Mr. Jones es loco. Vuelvo a la butaca mientras llega él al hospital. Afortunado él, que se topa a Lena Olin (a mi lado había un viejo choto), la psiquiatra que lo atenderá. Lo peor de la película es la mirada anonadada, firme, penetrante, que se cruzan allí, cuando se ven por vez primera. El romance venidero puede leerse claramente en esos ojos: si llega habrá sido tristemente previsible; si no llega, una tramposa decepción.

Otras deslealtades: la doctora, en sus sesiones, asiste abrumada a los descargos de sus ridículos pacientes. Más que psicóticos parecen espásticos, y ella una aprendiz de corte y confección. Agil preámbulo, en sucesión veloz, para que ingrese Gere, un loco seductor e inteligente. Ciertas dotes para la adivinación lo emparentan peligrosamente con aquel autista en jefe que compuso Hoffman en *Rain Man*, pero después se aleja saludablemente.

La *fase clínica* arranca con las discusiones entre Olin y la veterana Gena Rowlands, directora del establecimiento.

¿Esquizofrénico, psicótico, budista? Al final resulta “maníaco-depresivo-bipolar”, es decir que alterna euforia y depresión en ciclos invariables. Cuando se lo comunican, Mr. Jones —que hasta entonces sólo había derrochado euforia— lo rechaza y ofrece al mismo tiempo una veta interesante para el desarrollo dramático: “Yo soy así —dice emperrado—, no es una enfermedad.

¿Alguna vez me vieron triste?”. Semejante euforia, se sabe, sólo puede ser hija de las drogas o de un trastorno como el que le diagnostican. Sostenerla indefinidamente —del mismo modo que la naturaleza

ambigua de aquel Rantés de nuestras pampas— hubiera aportado buena intriga, además de una palanca para el conflicto y la evolución de los personajes circundantes. Por cierto que no sucede así. El “verismo” sepulta a la emoción, por el contrario, y lo hace sin ningún apuro. Veremos a Gere sufrir, y mucho, lo que resulta doblemente triste (no hay que callar que el hombre había logrado un par de morisquetas celebrables en la etapa previa). Veremos a la Olin lagrimear, más aun que a su paciente. Seguiremos los pormenores de un asunto clínico que por fuerza de la vulgarización carece de cualquier valor científico, y que merced a tanta referencia médica se divorcia irreversiblemente del cinematógrafo. En los tramos más flagrantes, cine y medicina vuelan por los aires, como cuando Gere, en medio del bosque y bajo la tormenta, pasa del *delirium* a la sobriedad y acto seguido ejecuta un beso galantísimo que ni el más pintado Gable hubiera podido perpetrar. Desbocado director, el Figgis éste, que sin embargo se muestra cauteloso en el tratamiento argumental. Así, el romance entre Jones y la doctora tarda mucho en imponerse: no era cuestión de malquistarse con tanto adocenado engullidor de *popcorn* planteando de buenas a primeras tamaña transgresión a la ética psiquiátrica. **GR**

**EL JARDIN SECRETO (*The Secret Garden*). EE.UU., 1993, dirigida por Agnieszka Holland, con Kate Maberly, Heydon Prowse y Maggie Smith.**

*El jardín secreto* parece un film inexpugnable. Viene dirigido por Agnieszka Holland, multicelebrada por *Europa, Europa* —que no vi—, y producido ejecutivamente por el mismísimo Coppola, que se ocupó de asegurar una factura técnica impecable, amén de algunas otras cosas. Cuenta una historia de los sentimientos, habla del candor, centrado en personajes infantiles que son animados por niños-prodigio del oficio interpretativo. Exalta las bondades naturales, exhibe una magnífica fotografía y, si faltaba algo, está doblada al español para solaz de los pequeños y para que los mayores no distraigan en incómodas minucias su total entrega a la deleitante digestión. Tildarlo de cursilería insoportable, de movida, suena aventurado. Vamos de a poco.

Huraña y caprichosa, la pequeña Mary Lennox (Kate Maberly) es sacada de la India colonial —estamos en 1906— luego de la muerte prematura de sus padres. Una vez en Liverpool, la entregan al cuidado de lord Craven, un tío jorobado y rancio que purga luto por la vivez en un solitario cuarto de su palacete. Pasa mucho tiempo antes de que Mary pueda verlo. Mientras tanto, soporta los rigores de Miss Medlock (Maggie Smith), un ama de llaves alcahueta y cascarrabias. Conoce al plebeyito Deacon y al destartado niño Colin, el paliducho vástago de Craven que —por capricho de la vejestoria— guarda cama en una habitación oscura desde que

nació, presumido de padecer una enfermedad inexistente. Lo demás es el jardín, por cierto. Pájaro cursi si los hay, un petirrojo de vela a nuestra niña el camino hacia el secreto páramo florido. Allí, aislados del contexto victoriano por una “magia” que nadie pierde el tiempo en aclarar, se procesan mil y un milagros bellos. Todos son el mismo, en realidad, que comienza por ablandar las histerias de la criaturita y concluye arrojándola al terreno de la virtud ilimitada. Mary se salva, abriéndose hacia el prójimo, y con ella se salvan los demás. Colin, por ejemplo, consigue caminar merced al fervoroso aliento de la niña, que desdeña el ademán amenazante de la Medlock. Ocurre en el jardín, claro (no va a ser bajo la carpa de Giménez), poblado de infinitas hermosuras vegetales y animales. Ovejitas, cabras, patos, bambis, entre otros bichos tiernos y flores incontables.

¿Qué maldita cosa dispara semejante redención espiritual? Eso habrá de responderlo Francis (en polaco es más difícil entenderse), quien, además de incorporar unos acelerados nubarrones como los que engalanaban a su extraordinaria *Rumble Fish*, dejó pasar unas raíces y tallos florecientes —también en cámara ultrarrápida— que remedan demasiado al ZOO del innumerable. Lo que consta hasta el hartazgo es que la “magia” del jardín reproduce puntillosamente la de las propagandas de shampoo infantil y aquellas de la vaca pintada de violeta. Se trata de una lamentable confusión: llora y se emociona la pantalla, desbordante de lujos actorales y carnaval escenográfico; está todo ahí, es una magia externa y fósil. El preciosismo de las especies vegetales —ordenadas minuciosamente en ese paisaje *ultraproducido*— como sinónimo de la plenitud de los sentidos es un “símbolo” que se agotó hace mucho rato. Lo que queda es un pobre, cursi signo de asimilación instantánea, que se lleva de patadas con la imaginación. Es exactamente igual, pero al revés, que la obra maestra *Stalker*, que instauraba la zozobra permanente (ése era el color de su emoción) a partir de las potencialidades de un paisaje (que no era lo que parecía ser, y etcétera).

Más bajo, todavía, cae la ronda —esa inaudita institución de *bar-mitzvas* y fábulas— que corona el clímax emotivo principal, con el jorobado lord danzando a la pata coja junto a los purretes. El diseño de producción y decorados, en cambio, abreva en otro malentendido milenar. Las habitaciones lúgubres, esos atuendos, hasta la misma época, configuran una alegría deprimente, mórbida, llorosa. Una tristísima felicidad, especialmente para la platea parvularia. Recuerdo todavía lo mucho que me acongojaban en mis años mozos los relatos de esta índole. Para *edificarme*, me quedaba mil veces con cualquier capítulo de *Los autos locos*. ¿Y usted? **GR**

**GR:** Guillermo Ravaschino; **GN:** G. Noriega

## ROBERTO PAGES

### CURSOS

*"Cómo mirar un film"*

El cine desde su lenguaje específico.

Puesta. Montaje

COMIENZA EN ABRIL

Informes: 862-9346

### SATORI

*Una aventura de la vida sexual*  
Cine, literatura y erotismo en un  
viaje entre Bs. As., Brasil y Europa  
AHORA EN VERSIÓN COMPLETA

## TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

*Word Perfect 5.1 - Word 5.5*

*Monografías - Conferencias  
Reportajes*

Gustavo: 67-9948

## GUIA DE CINE Y VIDEO 1994

Todos aquellos que quieran figurar en ella deben inscribirse antes del 10 de marzo de 1994 enviando sus datos (nombre, dirección, teléfono, rubro/s) a Av. de Mayo 1209 4º G (1085) Capital Federal - Te. 383-5656/7602 - Fax: 381-9525

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)

*¡Cumplimos cuatro años y seguimos siendo una realidad!*

- Más de 30 puntos de rating en todo el país marcan el esfuerzo de tres años.
- Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

## VIDEO PRIVADO



CONDUCCION: **Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Kliz**

EN TEATRO: **Mario Ceretti**

COLABORA: **Eduardo Graillat**

Ahora sí que nos damos el gusto de cubrir íntegro todo el país. Porque desde febrero estamos en la onda del canal 12x24 S.A. Satelital, incluyendo Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil, a través del satélite Nahuel I

Este es otro programa de:

**Asociados en medios de comunicación**  
Ayacucho 467 - 6º P. Of. 4 (1026) Bs. As.  
República Argentina - Tel. 953-8501 - Fax: 372-5657

**40**  
AÑOS

**1954-1994**

- Pre-estrenos y clásicos
- Documentación filmográfica
- Cinemateca propia

Este año, por nuestro 40º aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657). Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.

**CINECLUB NUCLEO**  
Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs  
(Adherida a la F.I.C.C.)

Temporada Nº 41 - 1994

Secretaría e Informes:  
Sarmiento 1574 piso 1º "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

# Allá lejos y hace tiempo

por Quintín

La exclusión de *Filadelfia* como candidata a mejor película del año no sólo es una vergüenza para la Academia sino la promesa de que la ceremonia de este año va a ser más aburrida que de costumbre. No es que la película de Jonathan Demme sea una obra maestra (en ese caso, su inclusión hubiera sido improbable) sino el ejemplo más claro de película premiable. Tiene un gran guión, es medianamente cara, entretenida, emocionante, incluye actuaciones vistosas de actores conocidos, no es una comedia, su director ya ganó, es *mainstream* en todo sentido. Pero tiene el defecto de tratar honestamente un tema de actualidad. Hollywood, donde todos los días muere alguien de sida, no quiere oír hablar del tema en público. En cambio, ha decidido nominar cuatro películas que ocurren en el pasado y en el extranjero (el tiempo de *El fugitivo* está asociado con la época de la serie y su espacio es más bien imaginario).

Así que no habrá demasiado suspenso y Steven Spielberg se llevará seguramente su tan ansiado Oscar a la mejor película y al mejor director. Si no lo ganó hasta ahora es porque las películas destinadas al premio mayor deben ser caras pero no demasiado, recaudar mucho pero no tanto, ser superficiales pero intentar disimularlo. Hay una cierta moral de medio pelo en todo el asunto. Spielberg es demasiado independiente y demasiado rico para representar al medio, pero esta vez hizo los deberes. Scorsese hizo lo mismo, pero no le tocó. Nadie le cree que lo suyo sea lo mismo que hace Ivory.

*La lista de Schindler* es una película interesante, aunque su nominación se debe a un malentendido que el director ha explotado a su favor. El film es, superficialmente, una narración épica (el gusto por lo épico explica en parte el inesperado triunfo de *Danza con lobos* y hasta la victoria imposible de *Los imperdonables*) aunque, en el fondo, sea todo lo contrario: es una película negra, autobiográfica y contradictoria. Más que una denuncia del genocidio es una continuación de *Jurassic Park*, una reflexión o una alegoría sobre la libre empresa y el carácter fáustico del negocio cinematográfico. Pero está camuflada para parecer otra cosa. ¿Puede perder Spielberg? De acuerdo a la experiencia, puede. Pero es muy poco probable. *La lección de piano* tiene las mejores posibilidades para dar la sorpresa. Es el producto "artístico y moderno" y con su calculado morbo *chic* reúne las condiciones que despiertan la envidia de Hollywood, que fabrica películas pero siente nostalgia de otras artes y venera imaginarios talentos ajenos. Por eso el pictorialismo publicitario de *La lección de piano*, la literatura de *Lo que resta del día* o el teatro de *En el nombre del padre* tienen más chances que *El fugitivo*, la película mejor narrada y más cinematográfica de las cinco. Su director —obviamente— no está nominado y, por segundo año consecutivo, Robert Altman lo está sin que su película sea candidata. Otro caso de "envidia del arte"

hollywoodense, o sea, de respetuosa inclinación ante la mediocridad que viene de afuera.

*Lo que resta del día* es el Ivory de rigor, nominado para perder, junto con la habitual adaptación brillante de Ruth Praver Jhabvala. Las películas de Ivory son mejores de lo que creen muchos cinéfilos, pero son sus prestigios literarios y decorativos los que lo llevan a ser nominado año tras año. Esta no es la mejor de su producción, pero el binomio Hopkins-Thompson despierta adhesiones tan fervientes como innmerecidas.

*En el nombre del padre* empieza bien, con el contraste de los sesenta entre Belfast ocupado por los ingleses y Londres copado por los hippies, y se diluye en una película convencional y aburrida sobre inocentes condenados, cárceles y juicios bajo la inepta dirección de Jim Sheridan para lucimiento de Daniel Day-Lewis (que lo logra) y Emma Thompson (que nunca lo logrará). Hay que notar que ciertos actores y actrices se ponen de moda para la Academia durante un par de años y reciben hasta dobles nominaciones para después desaparecer (¿recuerdan a Meryl Streep, por ejemplo?).

Que Emma Thompson haya sido nominada como actriz de reparto por *En el nombre del padre* después de una actuación superficial en un papel irrelevante, muestra lo confundidos que siguen en la Academia sobre la cuestión de los actores. El criterio para premiar actuaciones en el cine continúa siendo una rara mezcla de circo con teatro, que se rinde ante los papeles de enfermo o discapacitado. Este año, Tom Hanks y Holly Hunter pueden hacer doblete en la materia (un enfermo de sida y una muda) recordando a Hoffman en *Rain Man*, a Pacino en *Perfume de mujer* o a Day-Lewis en *Mi pie izquierdo*. A Hanks no lo van a premiar por *Sintonía de amor* (su verdadera especialidad, las comedias) ni a Pacino por *Carlito's Way*. La sobreactuación de estilo británico es el otro parámetro y las morisquetas y caras de sufrimiento interior son entendidas como sinónimos de grandes trabajos. Harrison Ford, el último gran actor hierático, no califica en este concurso, como tampoco lo hizo Eastwood el año en el que le hubiera podido tocar.

*Adiós, mi concubina* le va a ganar innerecidamente a *Belle époque* como candidata a mejor película en lengua extranjera, sumando otra victoria para la producción for export de los países periféricos. *Gatica* nunca tuvo chance y Favio lo sabía a la hora del gesto inútil.

Con este panorama, el 21 de marzo, cuando la voz de Whoopi Goldberg traducida quién sabe por quién nos llegue por el satélite, sólo me queda luchar contra el sueño e hinchar para que Bruce Springsteen o Neil Young se lleven el premio a la mejor canción (ambas de *Filadelfia*) y ganen para el rock un reconocimiento que Hollywood le viene negando en favor de las basuras edulcoradas que suele premiar habitualmente en el rubro. Después de todo, el rock ya es lo suficientemente viejo como para que la Academia lo encuentre aceptable. ■

# TAKE YOUR GIRLIE TO THE MOVIES

( IF YOU CAN'T MAKE LOVE AT HOME )



WORDS BY  
**EDGAR LESLIE  
& BERT KALMAR**



MUSIC BY  
**PETE  
WENDLING**

# Pasión por el cine

por Gustavo Zappa

En los años de la dictadura, mi amigo Enrique Parodi se refugiaba en los cines. Bastaba entrar a una sala, sentarse y esperar a que la inmensa y blanca pantalla cobrara vida para que lo invadiera un bienestar físico que lo hacía sentir más leve, uno y todos a la vez, sin pasado ni futuro, en un puro presente, como él siempre decía. A menudo charlábamos a propósito de tal o cual película. Es más, en los últimos tiempos me enseñó algunas nociones: qué es un primer plano o un primerísimo primer plano, qué es un plano general y qué puede significar. Cuando viajábamos en colectivo comentaba: “¿Ves? Esto es un travelling”, mientras miraba la ventanilla. Si el colectivo se detenía, observaba la calle y si descubría a una mujer que le gustaba, me obligaba a un esfuerzo. “Hacé un primer plano en esa morocha”, ordenaba risueño.

Un día me dijo que ése era su sistema para aprender cine. —No necesito cámara, no necesito asistentes ni luces ni nada. Me basta la imaginación y la mirada.

—¿Y cómo hacés? —pregunté.

—Simple. Trato de hacer como si viviera una película. Está claro que puedo ver como todo el mundo, pero si me lo propongo miro como si tuviera una cámara. Por ejemplo, ahora hablo con vos y puedo hacer un primerísimo primer plano de tu ojo izquierdo, puedo seguir el ritmo de cómo pestañeás, o cómo se humedece el globo ocular. Si quiero abro el campo, tomo tu cara en primer plano, me alejo unos pasos y hago un plano general de la calle. Luego hago un zoom y mirá, allá, la cara del verdulero papando moscas. De ese modo Enrique vivía su propia película. Si estaba triste se quedaba quieto y se sumergía en un plano general. Un plano general estático que podía durar una eternidad. Si andaba con prisa, su mente filmaba un video clip con los rostros de la gente, con fragmentos de edificios, de comercios, una mano extendida, la oreja de una chica, una bolsa de basura, el cambio de luz de un semáforo. Normalmente le gustaba hacer primeros planos, uno podía estar hablándole medio desnudo que no se daba cuenta. Lo más curioso era que se enamoraba de chicas bastante bonitas pero con cuerpos indeseables. Sin embargo, no llegaba a nada con ninguna, porque apenas hablaba dejaba entrever su pasión por el cine y ninguna mujer quería estar con un tipo que vivía haciéndole primeros planos, primerísimos primeros planos, planos americanos, etc.

Más fascinado que nunca con su costumbre, un día me describió una secuencia francamente impresionante o espantosa, según se mire. Transcurría en un prostíbulo de Flores. Los dueños no habían tenido mejor idea que instalarlo en el primer piso encima de una funeraria y habían designado como portero por algunas horas al actor enano que trabajaba en una discoteca del barrio.

—Imagináte. Primer plano de pareja hablando en medio de un ambiente a media luz. Están desnudos. Corto travelling sobre sus cuerpos. La cámara se aleja lentamente. Sale de esa habitación. Se ve una barra. Luces rojas y azules, tres mujeres sentadas observan a dos jóvenes que juegan al pool. Es un movimiento continuo, un plano secuencia con travelling. Ahora la cámara baja atravesando todos los obstáculos como si fuera un espíritu. Se ve a un hombre canoso leyendo el diario en una oficina. La cámara se introduce en una habitación donde otros dos empleados juegan al truco. Sigue y en otra dependencia una mujer lava el cadáver de una persona, el cadáver de una mujer mayor, que despide una luz de color amarillo pálido. Luego la cámara entra al garage, pasa cerca de una ambulancia, sale a la calle. Una pareja fuma en la puerta de la funeraria. En la entrada del prostíbulo está el enano. Primer plano del enano, primerísimo plano de su boca, hace una mueca parecida a una sonrisa. La cámara sube hasta los ojos, luego se desliza por su mejilla curtida. ¿Qué te parece?

—Divertido —dije, y traté de cambiar de tema.

Finalmente, llegó el día en que hablar con Enrique era insoportable. Entonces los amigos empezamos a decir que estaba loco. Dejé de buscarlo y él tampoco hizo un gran esfuerzo por encontrarse conmigo. Sé que anduvo por los cines de Corrientes y de Lavalle y que con el tiempo se hizo amigo de muchos boleteros y acomodadores. Una vez le ofrecieron un trabajo de inspector. Pero duró apenas cuarenta días. Después me enteré de que prefirió quedarse por el barrio y que se largó a conquistar a la gente del Gran Rivadavia, un cine que en sus tiempos no tuvo nada que envidiarles a los del centro. Demoró unas seis semanas para que lo dejaran entrar gratis. Se instala en su platea cuando comienza la matiné y no se va del cine hasta que lo cierran. Hace poco me encontré con él y me dijo que por fin logró lo que quería. ■

# Ricardo Aronovich y la nouvelle vague

*Durante ciertos viajes en auto, Marcelo Mosenson continúa registrando en París algunas ideas de Ricardo Aronovich. Esta charla retoma una pregunta formulada en la primera entrega para explicar el fundamento de algunos virulentos comentarios.*

## ¿Responsabilizás a la nouvelle vague del deterioro del actual cine francés?

Sí, creo que estamos sufriendo el coletazo final del huracán de la nouvelle vague. Hace tiempo Polanski fue invitado a una emisión de la televisión francesa y, refiriéndose a la nouvelle vague, Truffaut y compañía, decía que eran, pobres, cineastas con mucha "buena voluntad", pero que lamentablemente no sabían hacer cine.

A mí no me gusta particularmente el cine de Polanski pero hay que reconocer que es un cineasta muy formado.

## ¿Pero qué quiere decir que no sabían hacer cine, hablando en términos cinematográficos?

Para que puedas tener una idea, voy a contarte una anécdota personal que me ocurrió hace más de veinte años. En una entrevista que tuve con Truffaut en el Sur de Francia, me apalabró para hacer un film con él, llamado *Une belle fille comme moi*. Tiempo después recibí una carta (que aún conservo) diciéndome que no quería hacer más ese film conmigo, aduciendo que mis películas eran muy suntuosas, muy "artísticas". Mientras que esta película en particular necesitaba una imagen *sale*, sucia (odio esa expresión), o algo así. Pero pedir una fotografía sucia es un disparate total, ¿a quién le interesa tener una fotografía de ese tipo? Y en todo caso, si así fuera, ser un buen fotógrafo implicaría ser versátil. En consecuencia, hacer lo que corresponda a cada trabajo. Pero pedir una fotografía sucia... ahí se me derrumbó un ídolo (¿de barro?).

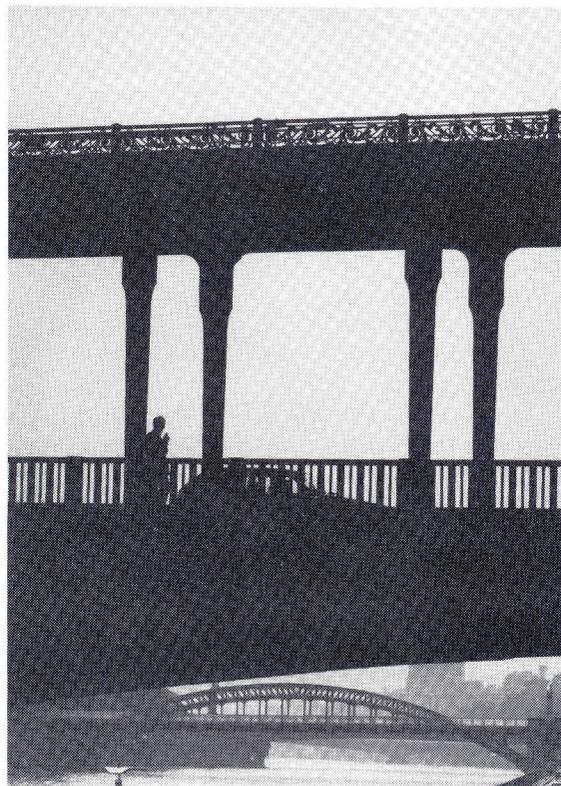
Por supuesto que puede haber descuidos en la fotografía, como por ejemplo el caso particular de John Cassavetes, a quien por otra parte admiro mucho. A Cassavetes no le gustaban las cosas bien compuestas, muy equilibradas, pero era un tipo genial... y no Truffaut como la

gente cree. ¿Cómo yo, director de cine, voy a pedir que me hagan una foto sucia? En fin... eso me parece ser típicamente francés, seguramente habrá querido decir que no quería una foto "linda". Bueno, "linda" tampoco es una buena palabra, pero de todas formas una foto linda es una foto que es buena, buena estando de acuerdo con el contenido de un guión. Y si yo creo tener una calidad como director de fotografía es que trato de hacer una fotografía que corresponda a cada película. Por lo menos, trato.

Quince años después fui a visitar a Truffaut mientras filmaba lo que iba a ser su última película, *Vivement dimanche*, junto a Almendros, su director de fotografía y un querido amigo mío. Durante una interrupción, Almendros me explica que estaban filmando en blanco y negro como los policiales del cine americano de los años 50. Para lo cual habían desenterrado unos viejos proyectores de la época y de esta manera, entonces, imitaban la luz de esos films. Lo que en sí me parece una gansada. Uno no hace una película para imitar una luz, una

fotografía, sino, en todo caso, para crear una cosa nueva. ¿Cuál es el chiste? Cuando Gordon Willis (director de fotografía de Woody Allen y F. F. Coppola, entre otros) hizo *Manhattan* o *Pennie from Heaven*, la primera realizada en blanco y negro y la segunda en color pero con secuencias en blanco y negro, de ninguna manera intentó imitar la luz de la época, salvo en *Pennie from Heaven*, pero no por eso utilizó viejos proyectores. De la misma manera que cuando hice *Invasión*, de Hugo Santiago, intenté hacer un blanco y negro moderno, como así también lo hice en la película de E. Scola, *El baile*, donde hay un episodio en blanco y negro que recuerda al cine francés de los años 30.

**Bueno, pero Truffaut, aunque representativo, no era el único cineasta de la nouvelle vague.** Es cierto, pero lo que me molesta es que hayan querido romper con un supuesto "academicismo" que



en sí mismo no tenía nada de malo y que incluso supo hacer cosas muy valiosas. Pongo a Grémillon como ejemplo. Y creo que estas rupturas, a mi entender arbitrarias en la mayoría de los casos, tocan también a la pintura y al dibujo como a cierta música y literatura contemporánea. Porque hoy en día hay gente que no sabe pintar ni escribir dado que no les sale nada de adentro. Pienso en alguna música llamada contemporánea, por ejemplo.

En lo que respecta a la nouvelle vague, siento que le falta una estricta base del lenguaje cinematográfico, en todos sus aspectos. Porque el cine es también una gramática... Es como si se intentara aprender un nuevo idioma pasando por alto las reglas gramaticales. Y los nouvelle-vaguistas intentaron hacer cine sin estudiar gramática, y se ve en sus faltas de ortografía.

Algunos pueden, gracias al talento o habilidad, cometer a propósito faltas de ortografía, en función de cierta estética. Como es el caso de Godard.

### ¿Y qué opinás de alguien como él?

Hace un tiempo, me esforcé en rever un ciclo de sus primeras películas, que pasaban por la televisión, pero jamás conseguí mantener la atención más de 10 o 15 minutos. Me parece un cine vacuo, que supo estar de moda en un tiempo, como por ejemplo Jim Jarmusch lo es hoy en día. Pero que, a mi modo de ver, no son más que pompas de jabón que explotan rápidamente. Y Godard es una pompa que tiene la habilidad de hacerse durar. Hace poco vi su película *Nouvelle Vague*, que lleva un título engañoso, dado que nada tiene que ver con la nouvelle vague. Y en lo que respecta a la película en sí, no es más que una sucesión interminable de planos en donde se dicen vacuidades y que a su vez son interrumpidos por una serie de cartones negros al estilo del cine mudo, escritos... ¡en latín! En mi opinión esta película es un desfalco, un engaño. De haberla visto en un cine habría exigido que me devuelvan la plata.

Considero que el cine es el arte de contar historias. Y aquella historia no está bien contada, puesto que... no hay historia. Con esto no quiero decir que esté en contra de que se prueben nuevas formas. Es por eso que tengo mucho respeto por alguien como Alain Resnais, un cineasta que siempre intentó cosas nuevas, pero dentro de un ámbito determinado. Mientras que Godard ha destruido el idioma propio del cine.

### ¿Pero acaso Godard no intenta legitimar su cine, justamente, a partir de esa deconstrucción que implica develar los dispositivos del lenguaje cinematográfico?

Bueno, de la misma manera que él dice estar contento cuando sus películas no tienen éxito, ya que esto implica ¡que su película es buena...! Afirmar esto es perverso. Claro que lo opuesto tampoco es cierto, como cuando los americanos defienden una película por la cantidad de entradas vendidas. ¡Es difícil...!

### ¿Qué ocurrió aquella vez en que rechazaste trabajar con Godard, cuáles fueron tus razones?

Bueno, la película se llamaba *Pasión*. Me encuentro con él en el café de un hotel con la intención de conversar acerca de su proyecto; aunque, a decir verdad, fue más bien un monólogo que una conversación que duró cerca de dos horas. Y en donde sólo dijo estupideces que no tenían otra intención que provocar. Por otra parte, no había un guión, lo que había en realidad era un conjunto de unas ocho páginas en donde había, ocupando dos tercios de cada una, la reproducción de un cuadro famoso. Y en los cinco renglones restantes había anotaciones del supuesto guión. A todo esto me dice luego que en Suiza, donde transcurriría parte de la película, no íbamos a usar luz. Arbitrariamente él ya lo había decidido así, ignoro la profunda razón cinematográfica que lo lleva a tomar semejante decisión. Por otra parte, dado que la película transcurriría una parte en Suiza y el resto sería filmado en un estudio de París, habría otro fotógrafo que se ocuparía de Suiza. Lo que en sí, a pesar de todo, puede ser legítimo. Pero lo más grave es cuando me comunica que yo tendría que ir a presenciar el trabajo del otro fotógrafo durante equis semanas, pero sin tener derecho a opinar. Y a la inversa, una vez en los estudios de París, yo habría de ocuparme de la fotografía mientras que el otro vendría a observar sin opinar. ¡Me pareció una tal gansada y tan desprovisto de sentido...!

### Es más bien cínico.

Y provocador... Pero volviendo al tema de la nouvelle vague, la gran vanguardia de ellos pasaba por que en todas sus películas los personajes caminen, hablen, coman y se acuesten entre sí. Realmente, pienso que hay muy pocas cosas que sean rescatables. Tal vez sea injusto...

### Ahora bien, ¿cómo entendés entonces el fenómeno Godard?

Es un tipo de una habilidad diabólica para engañar a la gente. Y la gente como los críticos no se atreven a decir nada. Es un misterio. Tanto es así que acerca de su última película, *Hélàs pour moi*, protagonizada por ese ubicuo Depardieu, nadie la fue a ver, mientras que ningún crítico se atrevió a decir nada. Yo me siento frente a este personaje como el chico en aquel famoso cuento en donde dice que "el rey está desnudo".

Está muy bien innovar, pero no comparto para nada todas esas teorías abstrusas, esos cortes desprolijos, esas bandas de sonido que nada tienen que ver con la imagen que se muestra, etc. ¡Ni Bresson ni Tarkovski hicieron cosas parecidas y no se les puede negar rigor y genialidad! No olvidemos que estamos haciendo cine y que el cine implica fundamentalmente, aun hoy en día, saber cortar. ■

Entrevista de Marcelo Mosenson, París, enero de 1994.

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre

## EL CINE Y nunca se atrevió a preguntarle a HITCHCOCK

Un curso de Eduardo A. Russo

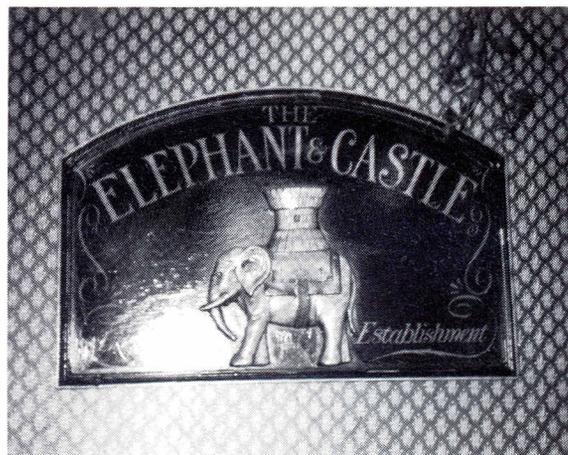
Comienza en marzo

Informes al 824-2480



# Camino a Filadelfia

por Flavia de la Fuente



## 1. El futuro

El futuro ya llegó. Las utopías que hasta ahora nos ha mostrado el cine hoy son realidad. Basta ver el moderno y gigantesco aeropuerto de San Francisco con su cubículo de vidrio de dos por dos, reservado para humillar a los decadentes fumadores que apenas se distinguen entre la bruma espesa del humo de sus hediondos cigarrillos. El futuro de *El demolidor*, *Blade Runner* y otras ya está aquí. La mezcla infinita de razas, la obsesión por la dieta rigurosa y el ejercicio físico, el silencio institucionalizado y, por lo tanto, la falta de comunicación (los únicos comunicativos parecen ser los *homeless* o los locos), la combinación de arquitectura hipermoderna y de edificios reciclados, la policía en bicicleta. Parece que no es fácil imaginar un futuro muy distinto del presente. Se necesitan nuevas utopías.

## 2. Silencio

El tema del silencio, del miedo a hablar por cuestiones de seguridad, fue una de las cosas que más nos impactó en San Francisco. Este tema está en la película de Altman, *Shortcuts*, en la que un chico muere por obedecer literalmente a su mamá y no hablar con extraños. Es cierto: dejando de lado la crueldad de Altman, se hace realmente difícil no ser literal. Todo está lleno de carteles que asustan. Y, por las dudas, por si uno no sabe leer, la gente da continuamente consejos paralizantes. Los americanos viven en estado de pánico y no hacen nada por ocultarlo. Reina el terror. Parecen no conocer la estadística. De cada horror particular crean un temor universal.

El silencio se quebró pocas veces. Una vez un *homeless* nos dijo por la calle a eso de las doce de la noche: "¿Uds. se aman? ¿Tienen un lugarcito en su cama para mí?". Otra vez se nos pegó una vieja loca en el museo de arte moderno de San Francisco. Todos excéntricos. Hablar es para los locos o para los habitantes del Castro.

## 3. El Castro, Trevor Hailey y el sida

El Castro es el barrio gay de San Francisco. Leímos en una guía de turismo que había una caminata guiada por ese barrio y decidimos hacerla, como siempre, con cierta desconfianza. Había que hablar por teléfono para reservar turno. Ya el primer contacto telefónico con Trevor Hailey fue algo distinto de todo lo que habíamos vivido hasta el momento. Me preguntó de dónde éramos, qué hacíamos. Le llamó la atención que viniéramos de la Argentina, que

hiciéramos una revista de cine. Al fin un ser humano que habla y hace preguntas.

Llegamos a la esquina de Castro y Market a las 10 am. No había nadie que pareciera ser un guía. Encontramos a otras tres personas que esperaban para hacer lo mismo que nosotros, dos jóvenes australianos y una americana de más o menos 30 años de Idaho. Trevor no llegaba. "Se habrá suspendido por algo", me decía Quintín, como siempre, inquieto. Allá la impuntualidad no existe. A las 10.10 aparece Trevor y, sin pedir las rutinarias disculpas, se presenta. Trevor es una señora lesbiana de unos sesenta años. Lucía un buzo con la bandera gay que tiene los colores del arco iris. Llevaba prendido en su buzo el triángulo negro que debían usar las lesbianas en los campos de concentración nazis y el triángulo lila que les tocaba con los mismos fines a los homosexuales de sexo masculino. Trevor tiene una mirada clara, de color azul grisáceo. Habla pausadamente y con voz ronca. Es inteligente y franca. Es un personaje del barrio: casi todos los que pasan por la esquina en la que estábamos parados la saludan y ella les responde con alguna pregunta sobre su vida. Todo muy raro para San Francisco. La propuesta del tour es muy interesante: una visión histórica de San Francisco y del Castro. "¿Qué sexo tiene San Francisco?", nos pregunta Trevor. Nadie responde. Ella nos dice que es mujer. Luego nos cuenta cómo en sus orígenes, durante la fiebre del oro, sólo fue habitada por hombres, lo que explicaría la enorme cantidad de gays que siempre la poblaron pese a los distintos castigos *divinos* como, por ejemplo, el terremoto de 1906. Nada —salvo algunas coyunturas— logró impedir que los homosexuales allí se expresaran, se sintieran bien. Algunas veces tuvieron que ocultarse pero fueron conquistando cada vez más derechos y hasta se construyeron su propio barrio: el Castro. En todo esto tuvo mucho que ver Harvey Milk, ex hippie de Haight Ashbury, el primer funcionario electo abiertamente gay de los Estados Unidos que murió asesinado en 1978. Empezaron a poblar el Castro en la década del 70. Compraron por precios bajísimos hermosas casas victorianas que fueron remodelando y que hoy valen fortunas. Instalaron su propio banco. Tienen su centro de inseminación artificial y su cine, al que cuidan como si fuera una catedral. En el cine proyectan en general películas que tienen que ver con el tema de la homosexualidad; por ejemplo, *Edward II* o *El juego de las lágrimas* y, a su vez, ciclos de las estrellas más queridas, por ejemplo, Greta Garbo o Marlene Dietrich. Tienen

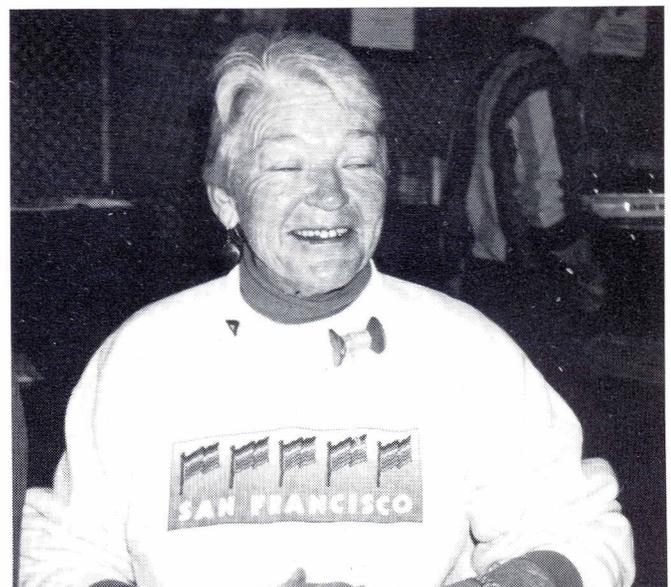
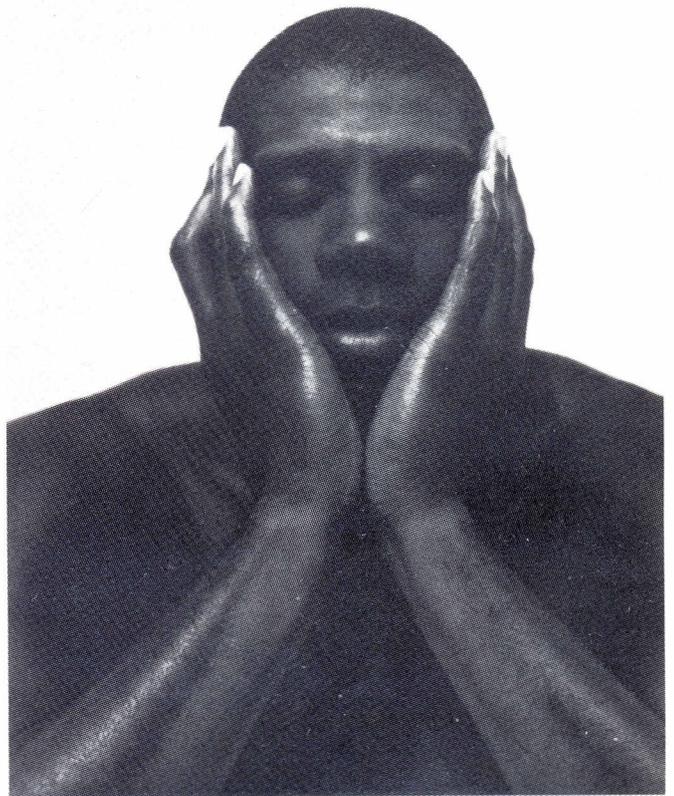
negocios de cosas lindísimas que suelen apreciar: negocios de ropas exóticas, de preservativos (Condomania, que se transformó en una gran cadena), de artesanías, librerías sobre todo de material gay y videos. La bandera del arco iris flamea por todos lados. Hoy el Castro es el barrio con menos violencia y crímenes de San Francisco y está habitado sólo por homosexuales de ambos sexos y gente de la tercera edad. El espíritu comunitario del Castro, inusual en estos días, recuerda —extraña imagen— al de las películas de John Ford.

Desayunamos en The Elephant & Castle, el primer bar gay que tuvo ventanas de vidrio, en donde fuimos muy bien atendidos por una moza lesbiana. Trevor empezó a hablar de la última batalla que estaban luchando: el sida. Una pareja de lesbianas embarazadas saluda a Trevor y ella les pregunta cuándo nacerá el bebé. Nos cuenta que, a raíz de convivir con tanta muerte debido al sida, tanto los gays como las lesbianas están adoptando niños o inseminándose artificialmente. También nos enteramos del papel fundamental de las lesbianas en la lucha contra el sida. Como en la Segunda Guerra (“¿Vieron *Un equipo muy especial?*”, nos pregunta), en esta lucha contra el sida las mujeres tenemos otra vez un papel muy importante. En la Segunda Guerra, los hombres se tuvieron que ir y las mujeres ocuparon lugares que hasta entonces nunca habían alcanzado. Con el sida, las lesbianas, el grupo de menor riesgo de todos (“¿Vieron que el sida no era un castigo divino?”, dice riéndose), tuvieron que ayudar nuevamente al hombre: los gays empezaron a morir de a miles y las lesbianas se ocuparon de asistirlos. En este momento, las mujeres son las líderes de la militancia. El tema del sida se apoderó de la conversación. Visitamos el Names Project, un lugar en el que están expuestos los *quilts* (especie de tapices) con forma y medida exacta de una lápida estándar, que se hacen para recordar a cada muerto de sida. Lo hacen los amigos o los familiares. El diseño de cada tapiz tiene que ver con la personalidad del homenajeado. Era imposible no acongojarse, no llorar. Nos contó Trevor que todos los años se hace una marcha en Washington en la que se extienden todos los quilts unidos en el piso formando un inmenso cementerio.

Dos semanas después, en Los Angeles, vimos *Filadelfia*, la última película de Jonathan Demme. Una ventana más, tal vez la más grande hasta el momento, al mundo gay y al horror del sida. Tom Hanks haciendo de un abogado homosexual a punto de morir de sida que no cesa de luchar por sus derechos y por los de sus semejantes. Una película sobre la tolerancia que parece que no es tan fácil de digerir. Por algo no la nominaron para ningún Oscar. Por algo la prohibieron para 16 años acá en la Argentina. Luego, ya en casa, ver a Magic Johnson jugando al básquet en la Argentina con sus All Stars porque sus compañeros no lo querían en la NBA por temor al contagio. Magic no necesita de juicios, es demasiado poderoso. Su sonrisa y su talento recorriendo el mundo es la mejor campaña contra la discriminación que se pueda imaginar.

El Castro, *Filadelfia* y Magic me llevaron a interesarme por las películas que se habían hecho antes de *Filadelfia*. Ver seis películas sobre el sida fue una experiencia penosa pero interesante. Con las manos todavía congeladas y con el corazón reducido al tamaño de una aceituna voy a intentar reseñar la prehistoria de *Filadelfia*.

**Nota:** Si alguna vez van a San Francisco no dejen de visitar el Castro y de hacer el tour de Trevor Hailey. Esta es su dirección: 375 Lexington Street. San Francisco, CA 94110. Tel: 415 550-8110. ■



**C**asi todos los films sobre el sida se parecen bastante a las películas “enfermedad de la semana” o tienen muchos elementos de este género. Sin embargo, pese a ocuparse de la misma enfermedad, son muy distintos entre sí. Están centrados en temas diferentes: la intolerancia familiar o social, la falta de presupuesto para el estudio de la enfermedad, el terror a contagiar, el horror a la muerte, la actitud de la medicina frente al sida, la descripción del pánico sembrado por la muerte en la comunidad homosexual en la década del 80. Lo del sida es tan espantoso, desde tantos puntos de vista a la vez, que da pie a infinidad de alegatos de lo más variados. Todas estas películas, buenas o malas, son escalofrantes y también todas, en algún punto, interesan y sorprenden.

**Y LA BANDA SIGUIÓ TOCANDO** (*And the Band Played On*), de Roger Spottiswoode, 1993. Telefilm.

**Enfermo:** El mundo entero.

**Tema:** La historia del descubrimiento del sida y del aislamiento del virus HIV.

La denuncia de la falta de presupuesto para la investigación durante el gobierno de Reagan por tratarse de una enfermedad que atacaba en un principio a la comunidad homosexual. Mostrar cómo cualquiera, no sólo los homosexuales, se puede enfermar.

**Síntesis crítica:** La película narra la historia de la enfermedad, desde su antecedente más remoto en 1976 (una fiebre virósica en África) hasta 1986, año en que se logró aislar el virus. Cuenta cómo el sida comenzó atacando exclusivamente a la comunidad gay, luego a los hemofílicos, a los que recibieron transfusiones, etc. La competencia y las violaciones a la ética del Dr. Gallo frente a los franceses recuerda a *La doble hélice* (Mick Jackson, 1987),

maravillosa película inglesa que hace del descubrimiento de la estructura del ADN un thriller espectacular. No es éste el caso. De thriller espectacular no tiene nada.

El tema del presupuesto y del avance de la investigación tampoco están bien contados y, además, tocan sólo la superficie. Muchos temas, pocas nueces.

Una buena película sobre el tema de la medicina y la política de la salud es *Un milagro para Lorenzo*. De todas maneras, *Y la banda siguió tocando* informa de muchas cosas y es una pena que la narración de la historia de la investigación del sida se detenga en 1986.

El final, situado en 1993, es de terror. Un cartel advierte: “Hacia el final de la década habrá 40 millones de infectados”.

El cierre de la película es sumamente emotivo: muestra imágenes de todos los muertos queridos famosos y de algunos infectados por el HIV. Desfilan por la pantalla, entre muchos otros, Rock Hudson, Arthur Ashe, Freddy Mercury, Magic Johnson.

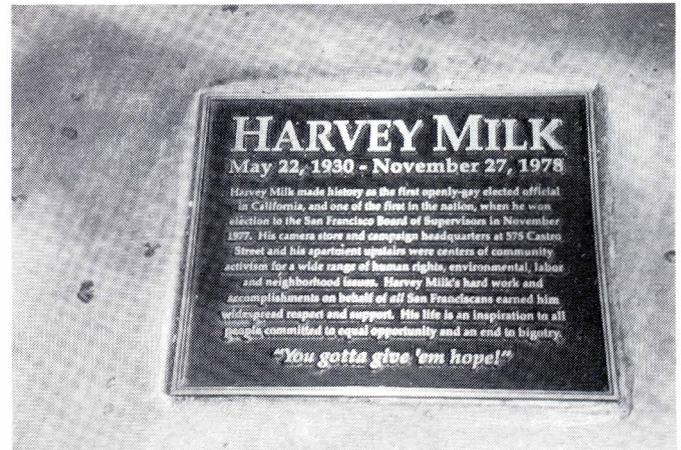
**JUNTOS PARA SIEMPRE** (*Longtime Companions*), de Norman René, 1990.

**Enfermo:** Un grupo de la comunidad homosexual de Nueva York en la década del 80.

**Tema:** Descripción de una época feliz interrumpida por la irrupción del sida y de las distintas reacciones ante la enfermedad. Expresión del deseo y de la esperanza de recuperar aquel paraíso perdido.

**Síntesis crítica:** La película está dividida en capítulos. Comienza en el 81, cuando aparece por primera vez en el diario la noticia de la existencia del llamado cáncer gay. Año a año, se muestra cómo van muriendo muchos de los miembros de un grupo y cómo éstos acompañan horrorizados a los suyos en la agonía sabiendo que luego, probablemente, les tocará a ellos. Está muy bien mostrado el rechazo que causa el contagio. La película, aunque casi documental, no ahorra nada. Se ve, por ejemplo, a un tipo agonizar durante aproximadamente diez minutos que parecen dos horas. *Juntos para siempre* es uno de los films más interesantes y desgarradores que se han hecho sobre el tema.

Además, es definitivamente gay: está contada desde la perspectiva de un grupo homosexual casi monógamo y que insinúa un cierto desprecio por los tipos que van a los baños públicos. Se ven hombres besándose en la boca, parejas conviviendo como cualquier matrimonio burgués heterosexual.



**CONTACTO FATAL** (*Fatal Love*), de Tom McLouglin, 1992. Telefilm.

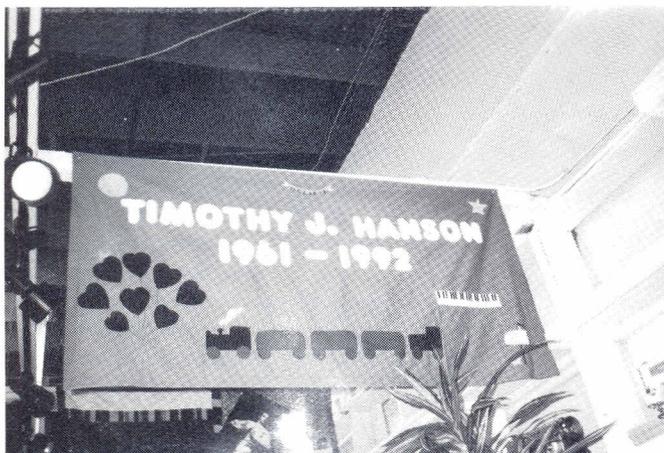
**Enfermo:** Una joven heterosexual de clase alta, norteamericana.

**Tema:** Cómo el sida le puede tocar a cualquiera y las dificultades de vivir con la enfermedad.

Cómo la tolerancia ante el rechazo de los otros y la militancia pueden ser una posible salida.

**Síntesis crítica:** Una joven de 22 años, blanca, de clase alta, heterosexual y neoyorquina da una conferencia en un colegio. Tiene sida y mediante varios flashbacks cuenta su historia. Su primer síntoma fue una neumonía muy rara. No le encuentran fácilmente la causa de su enfermedad. Sólo luego de varias semanas de penosos análisis en un hospital le hacen el análisis del sida y le da positivo. ¿Cómo una chica así iba a tener sida? La vida de la bella joven se convierte en una pesadilla. El novio la abandona porque está aterrizado. Nadie se quiere acostar con ella. La obra social no quiere cubrirle los gastos. Vive pensando en qué nueva enfermedad la atacará: toxoplasmosis, otra neumonía, algún tipo de demencia. “Todos dicen que el miedo a la enfermedad es peor que el mal en sí mismo. No saben cuán equivocados están”, dice la protagonista.

Las escenas de hospital son tremendas y demasiadas. Es interesante y horroroso ver el maltrato a los enfermos de sida en los hospitales, el temor de los enfermeros y de los médicos al contagio. Reconforta, en parte, ver la existencia de salas de sida, en las que muchos de los que asisten a los enfermos son voluntarios.



**EN UNA NOCHE DE CLARO DE LUNA** (*In una notte di chiaro di luna*), de Lina Wertmuller, 1989.

**Enfermo:** Un periodista heterosexual.

**Tema:** El horror del mundo ante el sida y el terror de los enfermos a contagiarse.

La convivencia con los enfermos de sida o, siendo un enfermo, la convivencia con los sanos.

**Sinopsis crítica:** Un periodista heterosexual, Rutger Hauer, realiza una investigación sobre el sida haciéndose pasar por seropositivo. La única respuesta que obtiene del mundo es el rechazo, el pánico. Luego, se entera de que él mismo es seropositivo. Decide aislarse y abandonar a la mujer que ama y a su hija. La película de la Wertmuller pasea por Roma, Venecia, París, Londres y Nueva York. Está bastante bien. La sangre está muy presente: es un arma letal.

No hay escenas de hospital ya que no hay enfermos. Peter O'Toole hace de un médico especialista en sida que advierte sobre la inexistencia del sexo seguro. También afirma que los enfermos, si son héroes, se aíslan pero, si son seres humanos, aprenden a convivir con la enfermedad y con los seres queridos. Esto es lo que finalmente va a poder hacer Rutger Hauer, además de encontrar la forma de ganar mucho dinero para donar a la investigación del sida.



**DIAGNOSTICO FATAL: SIDA** (*An Early Frost*), de John Erman, 1985. TV film.

**Enfermo:** Un joven abogado homosexual, norteamericano, que podría ser el personaje de Tom Hanks en *Filadelfia* unos años antes.

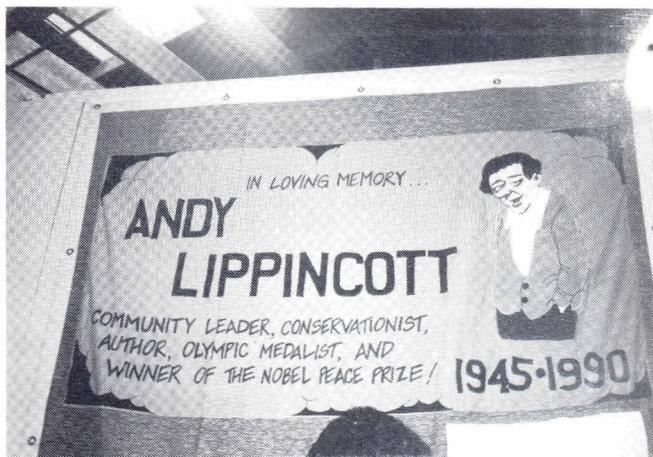
**Tema:** La intolerancia a nivel familiar no sólo de la enfermedad sino de la homosexualidad del ser querido. Explicación de cómo se contagia el sida.

La necesidad de aprender a convivir con los enfermos superando el temor al contagio.

**Sinopsis crítica:** Es la verdadera prehistoria de *Filadelfia*. En este caso, el abogado enfermo ni siquiera es aceptado por su familia. También es la prehistoria en un sentido artístico. Todas las virtudes cinematográficas de *Filadelfia* están ausentes de este telefilm que se caracteriza por los golpes bajos continuos. La elegancia, la inteligencia y el humor del guión de *Filadelfia* contrastan con el de este primitivo telefilm. Es la historia de cómo, uno a uno, desde la madre, la abuela, el padre y finalmente la hermana, van aceptando la enfermedad y la homosexualidad del protagonista. Demasiadas escenas de hospital que ayudan más a molestar al espectador que a esclarecer el tema.

**Otras películas sobre sida:** 1) *Sida, paroles de l'un à l'autre*, de Paule Muxel y B.de Solliers, documental, Francia, 1993; 2) *Filadelfia*, de Jonathan Demme, EE.UU., 1993; 3) *Tal como es (As Is)*, de Michael Lindsay Hogg, EE.UU., 1986; 4) *Contacto íntimo (Intimate Contact)*, de Waris Hussein, Gran Bretaña, 1987; 5) *Pequeñas víctimas (Littlest Victims)*, de Peter Levin, EE.UU., 1988.

Fotos: Placa en homenaje a Harvey Milk en el Castro y distintos quilts, especie de tapices hechos con la forma de una lápida standard en homenaje a cada muerto de sida.



**NOCHES SALVAJES** (*Les nuits fauves*), de Cyril Collard, 1992.

**Enfermo:** Un joven bisexual francés.

**Tema:** La muerte.

Describir el mundo homosexual de París.

**Sinopsis crítica:** Es la historia de la muerte de Cyril Collard a causa del sida. Está basada en su autobiografía. *Noches salvajes* es una descripción de la angustia ante la inminencia de la muerte. Es una película egoísta, egocéntrica, desesperada.

Hay una mística de la muerte. Los amantes de Cyril quieren morir contagiados una vez que ya saben que él está enfermo. Quieren hacer el amor sin preservativo sabiendo el riesgo que corren. El film, en este sentido, es de un romanticismo al estilo *Drácula*. Cyril no es *Drácula* ya que no acepta contagiar a la gente que ama. Eso lo deja para las multitudes anónimas de los muelles del Sena.

No existe el miedo a contagiarse como tema central, casi no existe el afecto por los otros. Sólo está Cyril frente a su muerte.



# Los viejos *Amantes* aún están disponibles...



Número 5

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



Número 6

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



Número 7

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



Número 8

- Especial: Cronenberg
- *Alien<sup>2</sup> / Hasta el fin del mundo*
- Entrevista: Sergio Leone



Número 9

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



Número 10

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



Número 11

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



Número 12

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



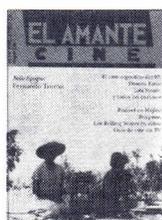
Número 13

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



Número 14

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



Número 15

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



Número 16

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



Número 17

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



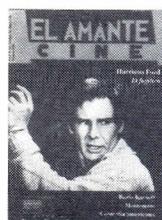
Número 18

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



Número 19

- Dossier: Ciencia ficción
- Hitchcock mudo
- Rossellini / Lean
- *La peste*



Número 20

- Dossier: Fassbinder
- Boris Karloff
- Comedia americana
- *Montoneros / Nick's Movie*



Número 21

- Peter Sellers
- Zhang Yimou
- Liv Ullmann
- Woo / Mizoguchi

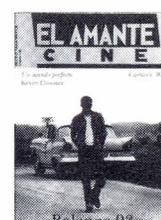


Número 22

- Ozu
- *Qué bello es vivir*
- Woody Allen / Sam Raimi / Carl Franklin
- Aronovich

Complete su  
colección de

**EL AMANTE**  
**CINE**



Número 23

- Balance 93
- Encuesta
- Kevin Costner
- *Un mundo perfecto / Carlito's Way*

Adquíralos en Esmeralda 779 6º "A", o llamándonos al 322-7518

# Cine argentino y deporte

*Varios de los responsables de El Amante haríamos una revista de fútbol, si nos diera el cuero. Como no es el caso, nos contentamos con revisar la intersección de nuestras pasiones: cómo el cine argentino ha tratado al fútbol. Gustavo J. Castagna (sufrido hincha de la Academia) revisa el pasado, analiza el presente y pronostica el futuro de esa relación. Pablo Alabarces (no menos sufrido hincha de Vélez) vincula Pelota de trapo con casos reales. Para completar, La Cabalgata Deportiva Manrupe. Los directores somos gallinas aunque a Flavia le tira más la NBA.*



# Pelota, sudor y lágrimas

por Gustavo J. Castagna

Imágenes ejemplares del fútbol en el cine argentino de hace sesenta años y de poco tiempo atrás. Sandrini con el pañuelo en la cabeza pateando la de cuero en *El cañonero de Giles*. El increíble Toscanito, nuestro Joselito, pidiéndole permiso a la viejita para jugar en la calle con los *Pantalones cortos*. Angel Magaña cumpliendo el mandato divino con la sotana y la bendición azulgrana de *El cura Lorenzo*. Armando Bo antes de la Coca y la guita loca encarnando al Comeúñas, el frustrado goleador de *Pelota de trapo*. Discépolo gritando hasta la afonía y dejando la vida con cada gol del ariete Suárez en *El hincha*. El ferretero Luis Arata, refugiado en el trabajo cotidiano, intentando comprender el fenómeno del balompié en *Los tres berretines*. Jorge Salcedo prometiendo un futuro venturoso al goleador de barrio en *El crack*. Los festejos del Mundial 78, la felicidad en las calles y el macabro oportunismo de *La fiesta de todos*. La historia del deporte entendida como vehículo político en la simplista visión de Osvaldo Bayer de *Fútbol argentino*. Federico Luppi y Juan Carlos Gené, dos gangsters de pacotilla, mezclados con Marzolini, Armando y el peruano Meléndez en el delirio farsesco de *Paula contra la mitad más uno*. Mercedes Carreras rogando por la justicia policial ante los desmanes de *Las barras bravas*. Pepe Arias convenciendo a Emilio De Grey para que deje el fútbol y cante tangos en *El fabricante de estrellas*.

Cine argentino y fútbol, una extraña química. Más de veinte películas donde alguien patea una pelota. Un tema de nuestro cine como cualquier otro, presente en su mayoría durante la década peronista en que el fervor se transmitía en las canchas y en la calle. El fútbol y su necesidad social simbolizados desde un cuerpo sano y una mente sana, siempre con el barrio como refugio y la vieja esperando después del partido con el mate en la puerta de casa. La novia humilde escuchando la radio mientras el goleador hacía vibrar a las tribunas. La rubia vestida de negro con la boquilla y el acento francés, la vamp de nuestro cine, incitando al goleador en un bailongo entre penumbras. Los

tranvías repletos de hinchas saludando a cámara: la realidad y la ficción, el viaje dominguero luego del trabajo a la casa y de la casa al trabajo. La esperanza de la venta al exterior por miles de pesos. El fracaso, el triunfo, la alegría, el dolor, la barra de la esquina, los goles, la tribuna, el soborno, las banderas, Fioravanti, el gordo Muñoz, Tucho Méndez, el atómico Boyé, Maradona, Alonso, Bochini, el Loco Gatti, los goles, la pasión. ¿La pasión?

**Ayer.** El cine nació con el fútbol en *Los tres berretines* y de ahí en más desarrolló esquemas argumentales similares a los de otras películas. El fútbol fue otra excusa narrativa para reflejar la vida y las costumbres tal como las mostraban los primeros años de nuestro cine. ¿Qué diferencias sustanciales existen entre la historia de un cantor de tangos que se aleja del barrio para triunfar en Europa y el inolvidable Suárez de *El hincha*? ¿Cuántos puntos en común tienen los personajes de *El cañonero de Giles* y *El más infeliz del pueblo*, ambas con Sandrini de protagonista? ¿Cuántas similitudes encontramos entre el benefactor Enrique Muiño de *El cura gaucho* y el fundador Magaña de *El cura Lorenzo*? El cine argentino clásico tomó el fútbol como si fuera un resorte más de su mirada conservadora, altruista, escasamente transgresora. El tango y el cine se cruzan con el fútbol en *Los tres berretines* pero traducen un mismo sentimiento, una época marcada por la seguridad que daban la cotidianidad y las reglas establecidas.

Sin embargo, un solo artista de la época agrupa la totalidad de las constantes temáticas y señala el desenlace de aquellos buenos y viejos tiempos. Director, actor y autor, Enrique Santos Discépolo —un hombre del Renacimiento— quiebra en dos partes la historia del fútbol y del cine argentino. Hasta *El hincha* (1951), el fútbol permanecía como una mera ilustración de la euforia de las canchas abarrotadas de espectadores. Faltaba la pasión. Manuel Romero —el director del pueblo— el como bien lo llamó Domingo Di Núbila



*El hincha*, 1951

en su libro— filma una de sus últimas películas luego de contar en imágenes la historia del tango. Un realizador popular como Romero, junto al antecedente de Torres Ríos en *Pelota de trapo*, alejado de las comedias blancas de Mujica y la alocada alegría del cine de Carlos Schlieper, era el indicado para concretar la euforia terminal de *El hincha*. Un cine popular dirigido por gente del pueblo. Para el pueblo lo que es del pueblo. Rodar en los estudios y recrear el mundo en las galerías. El barrio, las calles empedradas, los negocios, el patio, el conventillo, los cabarutes. Pegar fragmentos de las jugadas con las canchas llenas y montarlos con las gradas de los estudios y los cuatro protagonistas con cincuenta extras acompañando la ficción. Filmar un gol de la Máquina de River para que la toma siguiente muestre las gambetas de Suárez, el goleador del barrio pobre. Suárez es José Manuel Moreno y El Ñato Discépolo es el hincha número uno del Victoria Fútbol Club. “¡Victoria, Victoria, Victoria!”, gritan la barra no brava y la novia Diana Maggi. “¡¡¡Suárez!!!”, vocifera cien veces el gran Discepolín. *El hincha* es la primera y única película sobre el fútbol donde se huele el sudor de los fanáticos y permanece como el ejemplo trágico de un tiempo que no vuelve. El final de la película es aleccionador. Por fin El Ñato decide casarse y la novia salta de alegría. Pero El Ñato espía un partido de potrero y descubre a un futuro crack jugando con una pelota de goma. Los ojos saltones y llorosos de emoción de Discépolo cierran una época del fútbol que podría extenderse al ocaso de un régimen y al fin de la era de los estudios. A más de cuarenta años, *El hincha* —un film gritado— señala los extremos de un país que pudo ser y que no fue, culmina un cine que agonizaba entre la suficiencia y la repetición y despide a un deporte de potrero volcado al desenfreno para dejar paso a las turbias figuras de los dirigentes y técnicos de fútbol.

El Ñato es suplantado por Liberti y Alberto J. Armando. Corren otros tiempos y estamos al borde de los 60. El nuevo Suárez se llama Osvaldo Castro, *El crack* (1959) de la película de José A. Martínez Suárez. Los estudios no existían y había que filmar en escenarios naturales. Perón estaba exiliado y el cine descubre una palabra insólita hasta ese momento: soborno. El protagonista central no es el hincha ni el jugador. Ahora se llama Ricardo López, un intermediario entre el club y el desplazado héroe del barrio. El deporte es aprisionado por la Generación del 60 que se entromete en los puntos oscuros de la algarabía popular. *El crack* es el film representativo y resume las intenciones de los directores de la época: primacía de escenas realistas, enfrentamiento generacional, tendencia a la denuncia, estudio de tipos y costumbres presentes en el cine anterior pero ahora desde una mirada investigadora y crítica. Entre *El hincha* y *El crack* —un film reflexivo— median nada más que ocho años. Sin embargo, las características temáticas y formales de ambas son abismales y descubren dos maneras opuestas de observar al fútbol, más allá del entorno y de las modificaciones estructurales que aparecieron en el cine argentino.

**Hoy.** *Las barras bravas* es otra película de denuncia donde toma un rol principal el periodista deportivo aleccionando sobre la violencia en las canchas. Julio Ricardo y otros monologan ante la cámara estática de Carreras para señalar el Mal de estos tiempos. El fútbol empieza a politizarse y la política invade al fútbol. Desaparece el juego. Otra vez se ausenta la emoción. *Fútbol argentino* de Dinenzon es la antelación de *Fútbol de primera*. El cine argentino confía en la edición final y se limita a cien tiros

en los palos, doscientos en el travesaño y un par de gambetas. Nada más. Un ingenuo periodista de la vieja guardia parece un cómico de salón pidiéndoles a los jugadores las declaraciones de siempre. La memoria popular empieza a borrarse y el fútbol acompaña la caída. El documental de Dinenzon tiene problemas insalvables: la escasez de material (¿dónde hay un partido completo del equipo de José?), la inmediata interpretación política y la carencia de afecto hacia los ídolos. Alonso, Bochini, Gatti y la delantera del Huracán campeón parecen figuras borrosas y eso que no pasaron tantos años. Carreras y Bayer miran el fútbol desde afuera mientras Renán recibe el visto bueno de la Junta Militar para que nos riamos de los holandeses y mostremos al mundo que somos derechos y humanos. El fútbol en el cine sigue siendo una excusa argumental.

**Mañana.** Mirando cientos de partidos por televisión se llega a la conclusión de que hoy difícilmente alguien se atreva a realizar un film sobre el fútbol en Argentina. La estética del fragmento —resúmenes de los partidos, filmación de una misma jugada desde diversos ángulos— permanece como necesidad única ante nosotros, espectadores desde el cómodo sillón. La Argentina peronista ya está lejos y Discépolo no grita desde hace más de cuarenta años. Los sobornos, las denuncias y los costados oscuros que interesaban al cine de los 60 quedan ahora limitados a la parodia de *Tribuna caliente* con el ex árbitro a la cabeza. Los periodistas de *Las barras bravas* ya son personajes reales con su propio discurso. El cine no puede capturar un medio que lo pasó por encima. *Fútbol de primera* invade la privacidad del jugador y permite que un importante empleado nunca nombre a Menotti. Los jugadores son los únicos que no cambiaron su discurso: continúan agradeciendo a las mismas personas como años atrás lo hicieran el Comeñías y Suárez desde las películas en blanco y negro. Eso sí, el jugador no transmite la respiración de los ídolos de la ficción, ahora personificados en una publicidad donde se preocupan, entre otros arreglos, por el corte de pelo, las hombreras y las manos. El Ñato fue reemplazado por El Abuelo y la ingenuidad del cine queda arrasada ante semejante desastre. Sin embargo, un hecho muy puntual, casi imposible de descubrir, posibilitaría un retorno a los orígenes. En medio de la perfección técnica que alcanzó *Fútbol de primera*, el año pasado River y San Lorenzo jugaron por reloj un tiempo único y completo que terminó empatado luego de los noventa minutos. El partido era pésimo hasta que San Lorenzo tuvo un penal a su favor. Gorosito acarició y metió la pelota con displicencia en el palo derecho de Goycó, que alcanzó a rozarla con las manos. La televisión repitió el penal cinco veces pero el festejo de Gorosito pasó inadvertido. Larguísimo y hasta insólito ritual mirando de cara al cielo y agradeciéndole a alguien que no veíamos. Detuve la grabación y volví a ver la acción diez veces. Ni Marcelo Araujo ni Macaya Márquez recapacitaron que tres días antes Gorosito había perdido a su madre. Un detalle impresionante que captó la cámara unos segundos para volver a filmar las tribunas y que permaneció ajeno a cualquier comentario de los especialistas. La realidad volvió a mezclarse con la ficción y Gorosito pasó a transformarse en un personaje de los años 50. Justamente eso les falta hoy al fútbol y al cine en su probable relación: la necesidad de afectos y la pasión desde las vísceras. Si hasta imaginamos que si alguien se interesa en filmar la vida de un personaje del fútbol actual, José Barrita sería el indicado y el Gran Diego el postergado, más allá de los mambos propios del mejor jugador del mundo. ■

# El sueño del pibe

De Pelota de trapo (1948) a Juan Gilberto Funes

por Pablo Alabarces

*Dormía el muchacho y tuvo esa noche  
el sueño más lindo que pudo tener:  
el estadio lleno, glorioso domingo  
por fin en primera lo iban a ver.*

“El sueño del pibe”, Reinaldo Yiso (1943)

Las mejores páginas sobre el fútbol se han producido desde el mundo del periodismo. No sólo en la crónica deportiva (que las hay magníficas), sino en el comentario, en el costumbrismo, en la nota de color, en el anecdotario y el recordatorio. Incluso: si los textos más brillantes son los que Fontanarrosa o Soriano vienen repartiendo aquí y allá, no podríamos olvidar que la marca de fábrica de ambos es el trabajo periodístico o, más vastamente hablando, el trabajo producido en el interior de la maquinaria de la industria cultural. En las historietas, en las contratapas, en las historias de vida que Soriano cultivara en *La Opinión*. Juicios apresurados, pero sentidos: pocas cosas comparables a las *Semblanzas deportivas* del Negro, especialmente “Juan Carlos Fumetti” (la historia del goleador que no hacía goles para no matar a su padre de un infarto por la alegría) o “El gordo al arco” (donde la chancha Torómbolo, al volar con sus doscientos setenta kilos de peso para evitar un gol de los brasileños, provocaba su muerte en acción). Y pocos relatos tan bellos como “El penal más largo del mundo” o la historia de Obdulio Varela, el último centrojás, contada por él mismo con la ayuda de Soriano.

Pero cuando uno se pone a repasar teme que la lista se siga agrandando. De nuevo: derrumbando las fronteras de género y calificando como literatura los textos que las clasificaciones hoy en franco derrumbe habían expurgado del Olimpo. Sigo con dos: “El día del arquero” o “Corbatta, Garrincha o un mundo sin wines”, de otro negro, esta vez Sasturain. Y paro: porque el relato en el fútbol se desplaza continuamente de la escritura para asentarse en la oralidad, en la memoria, el último lugar seguro que le queda a nuestra cultura. De nuevo Fontanarrosa: “El ocho era Moacyr”. ¿Cómo se llamaba ese dos que tuvo Vélez allá por el setenta y cuatro? ¿Cómo formaba el Ferro campeón del 82? ¿Y el Boca del sesenta y nueve? ¿Y quién vio el gol de Alonso al Pepe Santoro?

Cuando la escritura recupera esos saberes, tiene la repetida costumbre de hacerlo desde el periodismo deportivo. Hasta en las imágenes: el programa de Quique Wolf insiste en rescatar esos equipos que fueron historia, no tanto por sus éxitos, sino por su permanencia en la memoria; aunque choque para su producción con los agujeros que una inexistente política de preservación de la memoria gráfica ha dejado en los archivos televisivos:

quiero ver el partido de Argentinos Juniors contra el Juventus en la final de la Europeo-Sudamericana de 1986, no puedo; quiero volver a ver jugando juntos a Houseman, Ardiles, Avallay, Brindisi, Babington en el 73, no puedo. Quiero (deseo) ver a Lamberti, Moreyra, Bianchi, Benito, Bentrón en 1971. No puedo, nunca podré, no quiero morirme sin verlo.

La hipótesis quizá sea exagerada, pero me animo: ¿para qué escribir *literatura* sobre fútbol entre los treinta y los cincuenta si ya había alguien que lo hiciera? *El negro de la tribuna*, por ejemplo, ese invento de Natalio Botana que lo puso a Pablo Rojas Paz, poeta, intelectual, vanguardista de *Martín Fierro*, a comentar fútbol para el diario *Crítica*. Y cómo lo hacía. Pero especialmente, Borocotó. Que inventó el relato, el chisme, la columna, el anecdotario. Que *escribía*, aunque a veces les rindiera tributo a los lugares comunes de la sensiblería. Riesgo insalvable: porque Borocotó entendía que el deporte (no sólo el fútbol) tenía demasiado que ver con la vida cotidiana de la gente, con sus amores, con sus historias, con sus sueños. Y en Borocotó, la captura de los sueños de la gente terminó siendo tan atrevida, que hasta le marcó los rumbos a la realidad. Dura tarea la de la ficción: servirle de libreto a la vida.

## De *El Gráfico* al cine

Y el ejemplo de Borocotó viene a cuento de lo que uno quiere hablar porque entre las pocas películas donde el fútbol ocupa un lugar central (aunque yo tengo contadas dieciséis, no tan pocas) una de las más importantes, por la película en sí misma y por su constante permanencia en la memoria, es *Pelota de trapo*, filmada por Leopoldo Torres Ríos en 1948, con Armando Bo en el papel protagónico y con guión de Borocotó. La historia del cine la sigue recordando como una de las mejores cosas que hizo Torres Ríos, como una de las actuaciones más convincentes de Armando Bo; y, de la poca producción de Borocotó para el cine, ésta es sin duda la más importante.

Eso sí: es una película que hoy cuesta ver de nuevo. Porque hasta los cánones del melodrama exigirían en los noventa que las actuaciones fueran menos acartonadas, los diálogos menos pomposos; que las reivindicaciones nacionalistas del Comeúñas que Bo compone, cuando está dispuesto a ofrendar su vida por la patria... en la final de un Sudamericano de fútbol contra los brasileños, con vistas a la bandera incluida, fueran un poco menos chauvinistas. Claro, miradas contemporáneas; en los cuarenta, el discurso cierra, es acabado, hasta en ese ver un partido de fútbol como la mejor forma de defender los colores patrios. Peronismo mediante: es el año en que Cabrera gana la maratón olímpica de Londres, antes de Fangio, antes del

Mundial de básquet que gana la Argentina en el Luna Park, antes de que Grillo nos vengara definitivamente contra los ingleses en la cancha de River, antes de que Pascualito Pérez ganara el título mundial de boxeo y que Perón le mandase un telegrama diciendo "Casa segura". Y una década antes del desastre de Suecia: pero ésas ya son épocas de Libertadoras.

La avalancha melodramática se dispara en la segunda parte de la película. Pero la primera sigue siendo una de las mejores puestas en escena de la vida cotidiana de chicos de barrios populares (quizás habrá que esperar hasta el Favio de la *Crónica de un niño solo*), que entre el conventillo y el fútbol no ven demasiadas posibilidades de elección: con la de trapo o la de cuero, es siempre el juego, y la pelea por el juego, y las trompadas por un foul mal cobrado, y el club que son tres chapas mal apiladas pero que se llama *Sacachispas* porque tiene que tener un nombre y los colores, los colores de las glicinas. Y es también el sueño: la ilusión del Comeúñas que se promete y jura y perjura que llegará a ser un gran jugador de fútbol para que la vieja (que es la mejor mamá del mundo) deje de lavar la ropa y el hermano pueda ser médico aunque venga del conventillo. Ya sé: todo el sueño migratorio que está en Florencio Sánchez y en Laferrere, y hasta en el Arlt de *Trescientos millones*. ¿Por recurrente es menos eficaz? ¿O menos necesario? Zafar: pero no afanando, sino *jugando*. Y no salvarse solo: ser famoso, pero que la vieja largue el piletón, el hermano sea médico, el mejor, porque es pobre y por eso va a ser el mejor; y que los amigos estén en la buena, y que su protector se ponga la imprenta propia. Y que el primer recuerdo sea para el Flaco, el compañero inseparable de la delantera, el insider izquierdo que juega de memoria con el Comeúñas centroforward pero que no llega porque la tuberculosis (la enfermedad del pobre) se lo lleva antes del éxito. No importa: *nosotros vamos a jugar siempre juntos*, piensa Comeúñas el día del debut, porque el Flaco en el cielo le va a poner la pelota justa, al pie, para el gol. Un flor de golpe bajo, pero si no se te pianta un lagrimón, el corazón te lo forró Loma Negra.

### El sueño del pibe/del pobre

La segunda parte, el recorrido efímero por la gloria que el Comeúñas transita hasta su retiro, a veces cansa. Especialmente en esas miradas al infinito mientras se pronuncian los diálogos para el bronce. O se detiene en el interés documental de ver a Fioravanti, Ardigó, Pelliciani, transmitiendo los partidos del Atlético y de la Selección. Pero hay dos momentos que hacen parar la video y rebobinar, y volver a ver y volver a rebobinar. Uno es el debut, la prueba que Stábile (técnico de la selección argentina por esos años, y pésimo actor) le toma a Bo. Por supuesto, ya lo sabemos antes de empezar: Comeúñas la

rompe, la deja así chiquita, es el goleador que el fútbol argentino está esperando desde Ferreyra y Erico, va a firmar contrato al día siguiente. Lo que también es previsible, pero no deja de pegar, es el regreso al hogar: Armando Bo se acerca a la vieja, que está en el piletón lavando la ropa, recordando las promesas de ese chico que le insistía *no vas a lavar más, mamá, porque yo voy a ser jugador de fútbol y te voy a comprar una casa blanca para que no trabajes*; y el Comeúñas, ahora un pedazo de tipo (del tamaño de Armando Bo adulto, sin ir más lejos), la abraza, le ordena largar el piletón, lloran, risas, corte. Bancátela, si sos hombre. Todos los sueños son posibles. Es una película.

La segunda viene enseguida. En la revisión médica antes de la firma del contrato, el médico le descubre una insuficiencia cardíaca que le causará la muerte si insiste en jugar al fútbol. El monólogo del Comeúñas es de lo mejor de la película. No sólo porque evita las miradas al infinito, hasta en las frases más memorables: sino porque lo que defiende es el futuro de su familia, de su madre, de su hermano estudiante de medicina, de su novia que lo espera incansable, de su barrio que quiere ver llegar a uno de los suyos; lo que defiende es la pasión, es el amor por el juego, en ese Bo que grita, se desespera, se golpea el pecho para demostrar el vigor de un corazón que puede aguantar cualquier cosa; no es sólo la ilusión, el sueño que parece cortarse, sino la alegría de poder crear un mundo con la pelota. *Si no me muero en una cancha, me voy a morir en cualquier potrero*.

Y después seguirán los desarrollos esperables, hasta que, acosado por un corazón que le va a cantar el no va más en cualquier momento, Comeúñas largue el fútbol. Después de salir campeón sudamericano con la Argentina, arriesgando su vida. Bueno, para eso uno es macho y patriota.

### La ficción manda

La película deja tela de sobra para cortar. Mucho que ver con el peronismo; y también con lo que puede entenderse como un cine *popular*, no en el sentido lato de los públicos convocados sino en lo que significa la puesta en escena de imaginarios, deseos, fantasías reconocibles para sectores que buscaban leerse a cada paso en los productos de una industria cultural que entablaba un diálogo permanente. Hasta en esa exasperación melodramática, encontrada en tantos otros textos y géneros contemporáneos. Pero prefiero parar en otro lado. O dispararme hacia otro camino. Porque en el mismo momento en que volvía a ver *Pelota de trapo* se moría Funes. Y después Marín. Y antes Trossero.

Lo de Trossero, que jugaba para River y se quedó en un vestuario, tiene su tiempo, no tengo los datos a mano. Es una nota en el recuerdo. Lo de Marín pasó inadvertido: José

# POMPEYO AUDIVERT

Cursos de actuación  
Iniciación. Avanzados

Informes: 28-5501 - 631-5544



*Pelota de trapo*, 1948. Armando Bo es el tercero de la fila de abajo.

Miguel Marín fue el arquero del Vélez campeón de 1968, el único campeonato de la historia, un arquero que hasta atajó para la selección. Y que justo atajaba cuando yo empezaba a jugar al fútbol, y a atajar, para colmo, así que fue el modelo, la figurita más buscada del álbum. Pero se fue a Méjico, donde fue nuevamente ídolo, y se quedó. De allí llegaban las anécdotas que los velezanos atesorábamos celosamente, como la vez que fue a sacar con la mano, se le escapó la pelota al tomar envián y se le metió en el arco. Para finalmente largar el fútbol joven, con treinta y pocos, porque le descubrieron una *insuficiencia cardíaca que lo podía llevar a la muerte*. Se quedó como técnico del Cruz Azul, querido como sólo los mejicanos pueden querer a un argentino. Y se murió en abril del 92, con cincuenta y chirolas, un pibe, por culpa de ese corazón que lo hizo campeón, que le dio fama y dinero, y se lo sacó todo de golpe. Lo de Funes es contemporáneo, más recordado, por infinidad de gestos que mostraron caras ocultas de lo que el fútbol significa para esta sociedad. Juan Gilberto Funes empezó con la de trapo en San Luis; de golpe desembocó en Colombia, para cansarse de hacer goles; lo trajo River a tiempo para sorprender con goles increíbles, con arranques explosivos, con una polenta y una entrega de esas que compran a cualquier hincha. Para salir campeón de la Libertadores y de la Europeo-Sudamericana, en el 85-86. Después vino un paseo ignoto por Grecia, esos periplos que tientan con guita y recompensan con olvidos. Se escapó de Grecia para volver a Vélez en el 87. Y volvió a ser el de siempre, contra sus kilos y sus lesiones, contra un equipo que no anduvo bien. Pero siempre ídolo, de esos que

superan las hinchadas porque todos los respetan. Se lo quiso llevar Boca, lo compró, firmó contrato, lo mandó a la revisión médica. Y a partir de allí Borocotó, que se había muerto hacía mucho pero seguía escribiendo libretos para la vida, porque a la vida le falta imaginación y se emperra en imitar a la ficción, se encargó del guión: el Búfalo Funes, ese tipo capaz de llevarse a toda una defensa por delante, tenía una *insuficiencia cardíaca que lo podía llevar a la muerte*. Y tuvo que largar el fútbol, aunque se moría sin el fútbol. Y puso una escuelita para los pibes de San Luis, porque se moría sin el fútbol. Y lo tuvieron que operar, y se murió, porque Borocotó lo había escrito, y el barrio, o la provincia, lo recibió en la calle porque era uno de ellos que había llegado para que la vieja largara el piletón, y la hinchada de Vélez sigue gritando que a Funes lo llevamos en el corazón porque el Búfalo era la pasión, era el gol, era el juego, y Maradona y el resto de los jugadores argentinos le hicieron el partido homenaje para juntar plata para la familia porque a los grandes tipos hay que ofrecerles grandes cosas aunque haya que ponerse en contra de todas las instituciones futbolísticas que quisieron prohibir el partido, y arriesgaron el futuro y las sanciones, porque eso es el amor y eso es el fútbol. Pero en realidad, la ficción en algunas cosas respeta a la vida. Cuando el médico de *Pelota de trapo* le diagnostica al Comeúñas su problema cardíaco, le explica: *debe haber sido causado por una mala alimentación en la niñez*. Y en eso, ficción y vida no tienen más remedio que ponerse de acuerdo. La ficción, para asumirse como crudo realismo. La vida, para contar el más triste de los relatos. ■

# ¿Con los mismos colores?

por Raúl Manrupe

No todo es fútbol en la vida. Tampoco en el cine argentino, que tiene su pequeña historia dentro del deporte. A lo largo de los años, las relaciones entre dos de los tres berretines han sido bastante peligrosas y de ninguna manera puede hablarse de matrimonio, pero algo de pasión hubo.

La carnada mayor de distintas épocas ha sido —y es, de tanto en tanto— el fútbol, tratado en nota aparte. Un atractivo para que los productores sueñen con llenar estadios, aunque en la mayoría de los casos no llegan a ocupar ni la mitad de un cine de barrio.

Pero referirnos a cine y deporte es hacerlo de una actividad interdisciplinaria, reflejo parcial de los gustos populares. Como es de esperar, el boxeo y el automovilismo son los más utilizados como tema central o como mero entorno de un asunto ajeno.

Pero hay otros deportes. Y hay ídolos del deporte que trataron de defenderse como actores.

Esta nota también se refiere a ellos y por esas cosas que tiene la vida quedan implicados hasta Henry Hathaway o John Huston, como luego se verá.

## “Y para la raza conseguir / el ejemplar del porvenir”

Hubo un tiempo de auge del deporte criollo: fue entre fines de los 40 y principios de los 50. Dentro de los proyectos de la Nueva Argentina y conocida la afición del General Perón por el deporte, por aquellos años se puso especial énfasis en todo aquello que significara correr, saltar, transpirar la camiseta “bajo un marco de azul celestial” siguiendo los postulados de las estrofas de la marcha del deporte. A dos o tres años de terminada la guerra, el mundo comenzó a reorganizar su calendario de competencias y torneos de todo tipo luego de seis años de tener la cabeza y los campos de deportes



Goal!

ocupados en cosas mucho peores. Enmarcada en la dudosa neutralidad, Argentina continuó casi normalmente jugando al fútbol y ganando campeonatos sudamericanos, corriendo carreras de TC —recién al final hubo algún tipo de restricción—, llenando el Luna Park, en todos los casos con escasa confrontación internacional, si exceptuamos el nivel continental.

Pero ahora las cosas habían cambiado. Había países europeos que le debían plata al país, una intención de tercera posición y unas ganas algo campesinas de medirse internacionalmente y ganarles a los hasta entonces invictos europeos o norteamericanos, según el caso. No fue fácil.

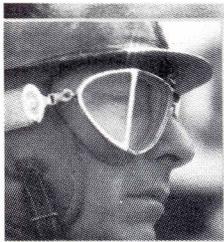
Hasta allí, el cine había tenido pocos contactos con el sport. Después de los reportajes mudos de peleas y regatas varias, vino el tiempo de comedias calcadas de modelos norteamericanos.

¡*Segundos afuera!* (Chas de Cruz y Etchebehere, 1937) era un calco de la anterior *Goal!* (Moglia Barth, 1936) y presentaba al ex olímpico Pedro Quartucci a las piñas con un argumento que fatigaba el viejo tema del doble, pero al menos tenía una pelea bien filmada.

*Campeón por una mujer* (Eugenio Gerbasch, 1939) era tan elemental como su título y en su tema tanguero casi ni llegaba a ser un largometraje ni por duración (52 minutos). En lo que a coches se refiere, Emilio Karstulovic dirigió en 1936 el docudrama *Vértigo*, reportaje filmado de una carrera internacional de carretera, con una trama romántica tan prescindible, que después del estreno hubo que acortar su metraje a pedido del público. *Yo quiero morir contigo* (Soffici, 1941) también mostraba una carrera de autos en el clímax de la película.

Sacando esto, nada. Hasta que recién en 1948 Torres Ríos filmó *Pelota de trapo*. Y fue un golazo en el mejor sentido de la palabra. Porque al discurso “neorrealista” —con comillas y hoy sobrecargado de tipismo— que entusiasmó al público se le sumó ese espíritu deportivo que predisponía a la gente a consumir ese tipo de cine, cansada de ver tantas obras inmortales de la literatura universal protagonizadas por Hugo del Carril o Aída Luz. Los productores creyeron encontrar un filón, comenzando por los responsables de aquel éxito. Y hubo varios que se anotaron, como Armando Bo, Jerry Gómez y Ricardo Lorenzo “Borocotó”, que a partir de allí quedó como guionista especializado en asuntos deportivos, pero sin reeditar nunca la repercusión y la frescura de *Pelota...* sino más bien desbocado hacia un sentimentalismo lamentable.

Al año siguiente ya se filmaron tres películas deportivas, dos de ellas de box: Bo, Gómez y Borocotó arremetieron *Su última pelea* intentando aprovechar el momento. Pero Gómez no era Torres Ríos y Alejandro Wehner tampoco: sus *Diez segundos* tenían un poco más de cine, con su aspecto semidocumental



**Torna FANGIO!**

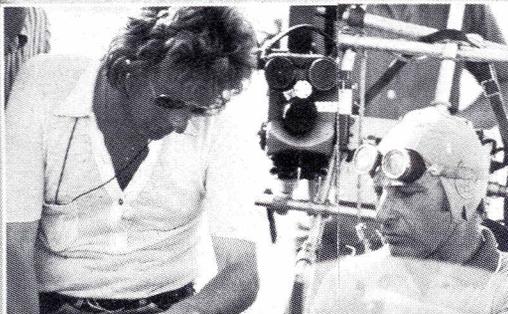
Con l'Alfa Romeo Fangio vince il titolo mondiale nel 1951. Espone gli anni a Monza con l'Alfa Romeo 158 durante la ripresa del film. Sotto, Fangio con il regista Hudson. Nella pagina accanto, Fangio con la 1501 World Championship Race che lo condurrà alla vittoria a Monza, durante il film. Sotto, Fangio con il film director, Hudson.

# Rivive in un film la leggenda del campionissimo



Dopo oltre 10 anni di lavorazione, è stato ultimato «Fangio, una vita a 300 all'ora», il lungometraggio sulla vita e sulla carriera dell'asso argentino, oggi settantenne. Nato da un'idea del conte Giovanni Volpi, il film, distribuito dalla Titanus, sarà presentato in anteprima mondiale alla vigilia del G.P. d'Italia.

Torna Fangio? È il cinema a riproporre il mitico campione argentino, ventisei anni dopo il suo ritiro. In un momento in cui la Formula 1 soffre per mancanza di personaggi da «comerciare», ecco riapparire il pilota che più di tutti ha lasciato una traccia nella storia dell'automobilismo sportivo dell'ultimo dopoguerra. Nessuno ha vinto quanto lui, neanche Jim Clark, nessuno è riuscito ad imporsi con tanta facilità in competizioni dalle caratteristiche, come lo sostengono i «criticoidi», molto diverse, le serie, per vetture Sport, i gran premi di Formula 1. Un fuoriclasse la cui leggenda è ancora oggi alimentata dalla certezza che una carriera come la sua è irripetibile. Sono passati più di dieci anni



il primo «cine» risale al 1970 — per la realizzazione di «Fangio, una vita a 300 all'ora» —. Tempi di lavorazione considerati grafici decisamente insoliti: ma necessari per un film che è un'occasione, inedita, di ricostruzione della vita di Juan Manuel Fangio, dai suoi primi esposti in Argentina fino al giorno del ritiro nella pista di Buenos Aires, alla conclusione di una gara tiratissima in cui perse la vita Luigi Musso. La realizzazione di questo lungometraggio ha richiesto, infatti, una corposa opera di documentazione di ricerca di luoghi e situazioni. Tutto questo non è stato facile, ma necessario per ottenere un prodotto di alta qualità, con una serie di intenzioni del conte Giovanni Volpi di Titanus, editore e produttore del film. Chi segue da tempo la ricerca

dello sport automobilistico non può non ricordare il patrito veneto, proprietario e fondatore della «Serenissima», la più grande e prestigiosa scuderia privata italiana. Fondata nel 1955 la squadra di Volpi aderiva dalle tre alle cinque vetture a corsa per le gare del mondiale marce, senza per questo trascurare la Formula 1. Lo scuderino della «Serenissima» erano Maserati, Ferrari, Porsche, Alfasud, affidate ad alcuni campioni come Graham Hill, Von Tripp, Bandini, Vaccarella, Tringali, Bonnier, Peter Curran. La scuderia che aveva sede a Modena, non si limitava ad acquistare e a far correre le macchine, ma le modificava rendendole, probabilmente, più competitive.

Nel 1964 la «Serenissima» ebbe i battenti, ma nel frattempo Giovanni Volpi si era accollato a quel gruppo di finanziatori che aveva deciso di acquistare la propria fabbrica ad alcuni tecnici della Ferrari, capeggiati dall'ingegner Carlo Chiti, i quali nel 1962 avevano abbandonato Maranello per creare l'ATS. Non trascorsero sei mesi, però, che il conte ha già deciso di ritirarsi perché la vettura non è stata ancora battezzata con il nome di «Serenissima», come era nei patti. Volpi tenta così l'avventura in proprio, affidando ad una piccola ditta di Modena l'incarico per la costruzione di un prototipo sport. Il nome della vettura è, ovviamente, «Serenissima». Ne verranno prodotti non più di 10.

Oscar Girelli

CONTINUA A PAGINA 38

Fangio según la revista italiana Auto Sprint

tan de moda y varios boxeadores de verdad, aunque todo terminaba en un vergonzoso «Y todo fue un sueño»: toda la historia era una alucinación de un protagonista grogui, mientras duraba el lapso del título de la película. La tercera del año fue *Con los mismos colores*, curiosa por estar protagonizada por los exitosos futbolistas Mario Boyé, Tucho Méndez y un Alfredo Di Stéfano que ni pensaba en triunfar en España y menos que allí encabezaría el cast del film *Saeta rubia* (Javier Seto, 1960), exhibida hace mucho en TV y en la que era gracioso escuchar al astro del Real Madrid diciéndoles a los chicos «chavales» o «pibes» y actuando sin ninguna de las habilidades que lo hicieron famoso en la cancha. Siguiendo la cronología, 1950 —año del Libertador Gral. San Martín— fue el boom absoluto y nunca repetido: ¡se estrenaron... seis títulos! *Campeón a la fuerza* (Sires y Ursini), *Bóldos de acero* (Carlos Torres Ríos), *Sacachispas* (Gómez), *Cinco locos en la pista* (Vatteone), *Fangio, el demonio de las pistas* (Viñoly Barreto) y *Escuela de campeones* (Pappier). La inserción de Argentina en el calendario internacional de coches Grand Prix y los primeros triunfos internacionales de Fangio motivaron un furor tuerca testimoniado en tres estrenos, con una biografía parcializada muy naif, en la que Fangio aparece muy poco. *Bóldos...* era cómica sin quererlo, con sus coches con la publicidad tapada para evitar chivos. En *Cinco locos...* los Cinco grandes trataron infructuosamente de salvar una trama floja con un carburador mágico. Ese año también marcó la consagración del básquet argentino en su primer y único título mundial. El triunfo fue aprovechado y Leopoldo padre filmó el «pelota de trapo del baloncesto»: *En cuerpo y alma* en 1951. Ese año hubo sólo cuatro estrenos: la mítica *El hincha* y el documental *Batalla de campeones*, relevamiento oficial de los Juegos Panamericanos de Buenos Aires en 1951 y que tal vez

quería parecerse a sus similares alemanes de Berlín 1936, pero sin ninguna Leni de directora sino con los dudosos Ladislao Katonka y Juan Klamar a cargo (hmmm...). En 1952, año de la muerte de Eva, sólo se vería la extraña *Nace un campeón*, de Roberto Ratti, con Luis Angel Firpo como manager de Ricardo Castro Ríos y el pretexto para mostrar recortes, trofeos y la vieja pelea del siglo con Jack Dempsey (1923). Resulta curioso, pero en tiempos en que la TV recién se hacía ver y el cine todavía era el único medio audiovisual, el principal gancho publicitario de la película fue la posibilidad de ver nuevamente la pelea, a casi treinta años de realizada. Tal era el atractivo que «El toro salvaje de las pampas» aún tenía. En 1953, ya en plena decadencia del género, se vieron sólo dos estrenos: la lacrimógena *El hijo del crack* y la bizarra *Canción de la nieve*, de Guzi Lantschner, filmada y producida en Bariloche con fines turísticos y para lucimiento de esquiadores profesionales que podemos ver esquiando maravillosamente y actuar hasta dar vergüenza ajena. El guión y los diálogos son para grabar y muy recomendables como divertimento después del «vermucito» (SIC) de Ariño cantando loas a esta excelente producción. Y así terminó el cine deportivo peronista, dejando atrás la euforia inicial para adentrarse en momentos más oscuros. Pasarían bastantes años antes de que se volvieran a hacer películas de deportes, aunque, como tantas cosas que se hicieron o se vieron en esos años, nunca con la frecuencia de esa época. Una revisión actual permite destacar ciertas constantes. La presencia de figuras deportivas en el cast, el esquema obtención de un logro-búsqueda-triunfo, el ejemplo para la juventud por el buen o mal camino, cierto espíritu tanguero, mucha ingenuidad y sobre todo la exaltación del espíritu luchador, la fatalidad de la derrota sólo frente a la muerte. Nada volvió a ser lo mismo.

### Tercer tiempo

Los años 60 verían pocos ejemplos. José Martínez Suárez volvió al deporte con su personaje ciclista de *Dar la cara* y en un tono de denuncia similar al de *El crack*. Paul Roger filmaría en 1964 su lineal *La gran carrera* en colores hoy desteñidos y acerca del VII GP de Turismo. También tendríamos andinistas en el *Aconcagua* y Bo iba a tratar a las patadas la increíble *Pelota de cuero*, con muerte en la cancha de Boca y todo, y sin Isabel.

Una excepción es *Turismo de carretera* de Rodolfo Kuhn, floja en lo argumental pero excelente en su estudio sociológico de la fauna del TC, con un comienzo a lo *Rebelde sin causa* y una de las mejores fotografías color de la década a cargo de Juan José Stagnaro. La película incluía reportajes en b&n a distintos corredores como Fangio, Menditeguy y Casá. Luego vendrían cada vez más espaciadas películas de fútbol y alguna que otra excepción como la revisionista *Nosotros, los monos* (Edmund Valladares, 1971), que a partir del caso Laborante, un boxeador argentino muerto en el ring, hacía un estudio crítico del fenómeno, no como deporte sino como salida "laboral" para hombres del interior. Obviamente, se levantaron todo tipo de críticas desde adentro del negocio, pero cinematográficamente es una obra fuera de lo común y que merecería una revisión en serio. De menor vuelo fue la primera aproximación a la figura de Gatica, *Los golpes bajos* (Mario Sábato, 1973), producido para la TV italiana. Entrados los 70 asistiríamos a una nefasta ola de películas relacionadas con el mundial de fútbol que prefiero tocar en otra oportunidad en que esté de humor.

Excepción de esto, en los ochenta y noventa no habría ningún film de ambiente deportivo, a no ser las apariciones de patinadores, bivoladores y gente jugando al tenis sólo para mostrar la marca de ropa que usaban. Entonces Favio se decidió a filmar y a terminar *Gatica, el Mono*. Y nos puso knock out a todos, con éxito de público incluido. ¿Fallo de la pelea? Podrá haber alguna otra película deportiva en el futuro de nuestro cine, tal vez desde un punto de partida revisionista o nostálgico. El tiempo del cine deportivo parece haber quedado en los vestuarios para siempre.

### Deportistas de celuloide

Hubo varios que se animaron a la cámara. Algunos no se comieron ningún amague. Otros perdieron por goleada. Para el cuadro de honor, José María Moreno en *El crack*. Como un futbolista veterano estaba realmente bien. Ringo Bonavena apareció en *Muchachos impacientes* (Julio Saraceni, 1965) en su momento de mayor popularidad como peso pesado y cantante (!). Siempre audaz, Ringo hubiera querido filmar un western dirigido por Elia Kazan (!!!). Más humilde, pero igualmente histriónico y entrador, Horacio Acavallo, tuvo un increíble *Destino para dos* (Alberto DuBois, 1968) junto a la fugaz Simonette. Carlos Pairetti fue un arriesgado y enamorado *Piloto de pruebas* (Leo Fleider, 1971).

Si De la Mata y otros cracks del cuarenta daban pena en *Pelota de trapo*, Marzolini se lucía como langa en un par de films de los 60. Futbolistas en cameos es lo que sobra y sería aburrido citar aquí a todos.

Un caso aparte es Carlos Monzón. Si vestido de cowboy y revoleando boleadoras hizo reír a cines enteros en su único spaghetti western y hablando con Su-La Mary-Giménez doblado por Luis Medina Castro movió a la sonrisa burlona, cuando lo agarró Favio lo hizo actuar. En *Soñar, soñar* está realmente bien, mucho mejor que Pagliaro, y se bancó hasta rulos en el pelo. Su trabajo habla muy bien del director y del esfuerzo de su dirigido, que también filmó con el hoy gobernador de Tucumán, pero eso ya es otra cosa diferente.

### ¿Argentina? ¡Fangio!

Una historia nunca contada es la de las figuras del deporte argentino que tuvieron alguna aparición en el cine extranjero. Ya mencionamos a Di Stéfano, uno de los deportistas argentinos más conocidos en Europa en los cincuenta. Una fama superada sólo por Fangio, cinco veces campeón del mundo de automovilismo y tal vez el deportista gaucho más conocido hasta Maradona.

"El Chueco" tiene toda su filmografía en el extranjero, más allá de la humilde película de Viñoly y con Bo.

Podemos verlo fugazmente en acción en una película menor de Henry Hathaway, *Circuito infernal* (*The Racers*, 1955), en la que entre romance y romance, el corredor impulsivo Kirk Douglas discute con su team manager Lee J. Cobb y pelea el campeonato con César Romero y Gilbert Roland. Las carreras con mucho back projecting están ambientadas en la temporada europea de 1954, con buena fotografía color de los Grandes Premios de Francia, Alemania y Suiza. Años más tarde, y más en primer plano, JMF aparece en la gigantesca *Grand Prix* (idem, 1966) de John Frankenheimer, una de las pocas películas que aprovechó el bluffoso Cinerama. Aquí el Quintuple aparece junto a Yves Montand y otros corredores durante una fiesta post-carrera.

Pero más allá de estos cameos, a fines de los 60 surgiría la posibilidad de filmar su segunda biografía en vida, todo un record en el cine mundial. El conde italiano Giovanni Volpi de Misurata, propietario de una escudería de regular suceso, fue el productor y para comienzos de 1970 aportó nada despreciables u\$s 400.000 para comenzar a rodar. Se trataría de una película documental, con inclusión de material de archivos principalmente europeos y nuevo material color que mostraría al viejo campeón manejando los autos de sus triunfos en locaciones como Mónaco —Rainiero cerró el circuito como si fuera día de carrera— Monza, Reims o Nurburgring. A pedido de Fangio, también se filmarían secuencias en Argentina. Desde el comienzo surgieron inconvenientes. En los ensayos del Gran Premio de Italia del 70, el equipo destinado a filmar la visita de Fangio y el recibimiento del público italiano tuvo la dudosa primicia de filmar la muerte del que sería campeón post mortem, Jochen Rindt. Aquí empezarían los contratiempos: pocos meses después, Fangio tendría dos infartos, obligando a ser doblado por Juan Manuel Bordeu en Reims y en el Norte argentino. Lo peor de la odisea ocurriría también en estas pampas, en una escena en que Bordeu, al volante del Chevrolet 40 de Fangio, debía ganarle a un tren, cruzando las vías antes de que éste pasara, en el estilo que después consagraría *Un lugar en el mundo*. La toma desde un Cessna requería una



¡Segundos afuera!

sincronización especial: el tren pasaba una sola vez por día por ese lugar.

El día previsto el avión llegó tarde. A la mañana siguiente, Bordeu cumplió con lo suyo pero del Cessna nada: se había estrellado muriendo sus tres ocupantes, entre ellos el cameraman de *Un hombre y una mujer* y *Vivir por vivir*, Jean Pouget. Que un técnico de este nivel estuviera trabajando en esta película no era casualidad. La música del film fue encargada al también italiano y conocido Riz Ortolani y el nombre del director lo dejamos para el final: se trataba de un joven inglés especializado en cine publicitario y que se haría a la notoriedad mundial con otra película de ambiente deportivo, pero argumental.

¿Respuesta?

Hugh Hudson, muchísimo antes de *Carrozas de fuego* (*Chariots of Fire*, 1980).

Los problemas siguieron durante la postproducción: en el corte final el relato en off de Fangio previsto para todo el film tiene inserts a cargo de un locutor: el cardíaco ex Fórmula 1 no pudo estar presente durante todo el doblaje por problemas de salud.

Otro problema de montaje fue incluir a varios de los pilotos contemporáneos que salían charlando con Fangio en la lista de corredores muertos que mostraba la película. Cuando finalmente se estrenó en Argentina en 1976, las escenas de carreras ya eran viejas (por lo menos, de cinco años atrás) y varios ya habían muerto, como el padre de Fangio, que también aparecía. Otra desactualización es el cameo de Graciela Borges, a quien podemos apreciar en un asado en Balcarce, cuando era esposa de Bordeu, algo que ya había dejado de ser en 1976. En Italia *Fangio, una vita a 300 all'ora* recién se estrenaría cinco años más tarde, después del éxito en Cannes de *Carrozas...* y once después de la primera toma. Con todo, la película puede verse con interés si a uno le gusta el tema y a pesar de cierta morbosidad e insistencia en los accidentes, la fotografía color de Pouget y Peter Ewens tiene momentos de belleza y plasticidad. ¿Hudson? Mejor no hablarle de este film maldito,



que no figura en ningún libro.

Otro corredor, Carlos Reutemann, depositario de las esperanzas argentinas por recuperar el cetro de Fangio entre 1972 y 1982, aparece en dos films italianos de montaje, producidos por la compañía productora Racing Pictures:

*Fórmula Uno, fiebre de la velocidad* (*Speed Fever/Formula Uno: febbre della velocità*, Mario Morra y Oscar Orefici, 1978) y *Pole position, los guerreros de la Fórmula 1* (*Pole Position*, Oscar Orefici, Ronald King y James Davis, 1980).

Otro exitoso de los setenta, Guillermo Vilas, tentó suerte con el celuloide en la casi telenovela *Amor en juego* (*Players*, Anthony Harvey, 1979)

compartiendo cartel con Ali MacGraw y Maximilian Schell en horrible historieta de amores desencontrados donde Willy tuvo al menos su participación más exitosa en Wimbledon.

Otro que se animó delante de las cámaras y con el privilegio de ser dirigido por John Huston fue Osvaldo Ardiles. En 1981, ya jugando en el Tottenham Hotspur, apareció junto a Pelé, Sly Stallone, Bobby Moore y otros en la

pasatista *Escape a la victoria* (*Victory*).

Diego Maradona, aparte de su participación en la local *Los fierecillos se divierten* (Enrique Carreras, 1983), aparece en *Héroes* (*Heros*, Tony Mayland, 1986) y *Héroes II* (*Heros II*, Christopher King, 1990), dos films documentales acerca de los mundiales de Méjico e Italia. La selección argentina ya había tenido su debut color en la inglesa *Gol, la copa del mundo* (*Goal! The World Cup 1966*, Abidine Dino y P. Devendish, 1967) donde se ve en detalle la expulsión de Rattin con todo el estadio de Wembley gritando "animals", un fragmento que con frecuencia pasan distintos programas de TV.

Pero el precursor de los cameos internacionales también fue Firpo, que ya en 1956 había aparecido en *El estigma del arroyo* (*Somebody Up There Likes Me*, Robert Wise).

No se incluyen en esta nota films de catch o turf. ■

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Universo bizarro de *El Amante*:

Mi mente influenciada hasta el caso por una dosis mensual de *El Amante* fluye y fluye descontroladamente por un abismo al que las malas lenguas y los viejos profetas llaman cinefilia, fuerza a mis brazos a tipear por un remolino de letras y declararles mi amor incondicional. Soy uno de los tantos alienados, un Alien en esta sociedad implica rarezas que antes eran consideradas positivas y que hoy son indiferentes frente a la masa de zombies. No, no estoy delirando, simplemente quiero decirles que ser un amante hoy por hoy es sumamente extraño y considerar al cine una pasión de hecho lo es. Amigos, ustedes enseñaron qué es el CINE, sí AMIGOS, a Noriega, Quintín, Castagna, Flavia, Ricagno, Bernades, Russo, García y a todos los personajes que alguna vez pasaron por las páginas de mi felicidad mensual los quiero a todos (tengo preferidos como cualquiera). Tal vez es tiempo de que haga mi presentación formal pero me remitiré a decir que soy uno de los tantos tipos de 18 años que pasó por la sacra institución educativa y retroactiva nacional (por suerte) donde tuvo que ver *La misión* para "aprender" cómo fue la conquista, ver *La sociedad de los poetas muertos* para soportar a mis compañeritas con sus llantitos almirados y a mi profesora emocionada frente a la actitud de un profesor más ilusorio que yo mismo, ver *El último de los mohicanos* para "conocer" cómo fue la conquista del Norte o, lo que es aun peor, llevar nuestra autorización de los padres para presenciar *El lado oscuro del corazón* (qué hipocresía). Gracias a Dios y a *El Amante* esto pasó, pero lo que no pasó es la pasión que el cine produce, produce y producirá en mí, pasión que sin dudas fue construida por ustedes en diferentes niveles que pasaré a detallar:

- Noriega: Fue al primer personaje que conocí. Una triste tarde de invierno escuchando la Rock and Pop en el programa de Bobby Flores escuché a dos tipos que me hicieron reír como hace mucho no lo hacía, después me enteré de que eran críticos de cine, no lo podía creer.
- Ricagno: También una situación similar a la de Noriega, pero éste con su voz aguardentosa desprendía conceptos de cine "dignos" o indignos de Morelli y Berruti.
- Gustavo J. Castagna: Antes que nada ¿qué corno es la "J"? Al profesor sin duda alguna, tal vez deberían llamarlo *La Máquina Cinéfila* en extinción. Todavía trato de recordar cómo un ser humano puede almacenar tanta información, perdón, no es un ser humano, es un cinéfilo. Sus elegantes notas y gustos cinematográficos me hacen sentir un pelmazo que goza mirando *Duro de matar* de John McTiernan... eh pensaban que no lo sabía, volviendo a "J" y sin disminuir a los demás, es el que más sabe de Cine.
- Un mundo feliz: Quintín y Flavia, la pareja del año. Quintín me hizo conocer a un gran director llamado Abel Ferrara y Flavia (y Noriega) a una gran película, *Sintonía de amor*.
- A todos en general: Los Amo de verdad, los considero mis amigos, cuando leo sus notas siempre coincido o me hacen coincidir, cuando se divierten me divierto y río con ustedes, cuando se pelean peleo también. Gracias a ustedes y sólo a ustedes descubrí mi vocación de Director de cine para la cual ya me anoté en la Universidad del Cine pese a todas las "recomendaciones" que me hacían en la escuela, tan sólo su recomendación mensual me convenció y me hizo conocer el Cine, el verdadero CINE. Si el cine es soñar para desligarse de este mundo plagado de mierda, entonces ustedes, mis Amantes mensuales, mis amigos, mis hermanos, son el CINE.

**Luis Diego Fernández** o el Alien de la radio (alguien que espera ser un buen tipo que haga buen cine, como ustedes)

### Gente de *El Amante*:

Quizás esta carta llegue un poco fuera de contexto, pero quisiera agregar algunas cosas a las dichas sobre *Orlando* —a la que no pude ver en cine y acabo de saborear en video—.

Como habrán notado mi visión de *Orlando* está más cerca de Ricagno que de Castagna (*El Amante* 19). Tengo por norma no leer lo que ustedes —u otros— dicen de una película que quiero ver, por los prejuicios. Entonces, luego de paladear el banquete de Sally Potter, fui a ver qué habían escrito. ¡Válgame! Lo primero que encuentro es que el Sr. Castagna no sabe cómo se cuentan los siglos, de acuerdo con los números que aparecen en la película y lo que él escribe luego, nosotros estamos viviendo en el siglo XIX. Y, digo yo, ¿nadie revisa esas minucias?

Por otra parte, si cada vez que la cámara se detenía en el rostro de Tilda Swinton, Castagna cerraba los ojos, se ha perdido una de las miradas más expresivas que el cine nos pueda dar. Me intriga saber cómo es su proceso de elaboración de un artículo. Ven la película ¿una vez? y

después largan cosas como: "*Orlando* vocifera cuatro o cinco máximas sobre la condición sexual y el enojo hacia las mujeres". ¿Qué película vio? ¿Entró en otro cine? Porque eso no pasa ni en el capítulo que Castagna está "analizando" (Poesía), ni en ninguna otra parte de la película. A menos que la copia en video venga cortada.

Oscar Wilde, que tenía a los críticos bien medidos, decía: "Aquellos que encuentran significados burdos en cosas bellas son corruptos sin ser encantadores. Aquellos que encuentran significados bellos en cosas bellas son los cultivados. Para éstos hay esperanza". No hay esperanza para Castagna si en un cuadro de Botticelli él encuentra una publicidad de *Adelgazol*.

Pero para el que quiera encontrar, allí está el espejo del Génesis. Seis días descansó y el séptimo creó. Allí está *Orlando* diciéndole a Sasha que es suya porque él la adora y más de cien años después, ya siendo mujer, debe escuchar esas mismas repetidas palabras. Nada había cambiado. Sólo *Orlando*. Allí está una poesía horrenda sobre un tema excelso, y una poesía excelsa sobre un tema vulgar. Allí está el milagro del arte que hace que una actriz interpretando a un varón mire a los ojos de un actor que interpreta a una mujer y ambas miradas sean honestas. Sí, *Orlando* es una película inglesa y no tiene por qué pedir disculpas por ello. No seamos hipócritas. Si alabamos a Favio por no tener complejos en mostrar lo nuestro, no podemos descalificar a Potter por regodearse en lo que ella es.

Por último, creo que el futuro de *Orlando* es bastante más modesto que el de Linda Hamilton en *Terminator*. Esta debe salvar a la humanidad de un holocausto nuclear, *Orlando* se ha liberado para vivir su propia vida. Como el libro y la película son feministas, *Orlando* termina siendo mujer. Pero podría llegar a ser varón dentro de 400 años. En realidad no importaría, siempre que encarnara "la perfección de su sexo". Hasta la próxima.

**Cristina Figueredo**

**N. de G. J. Castagna:** "En el disenso y la discrepancia encontramos la luz del saber y el crecimiento." No tengo idea de quién dijo esto (ni si alguien lo dijo) pero es lo primero que se me ocurre. Vi *Orlando* —en el cine indicado y con los ojos bien abiertos— y no me gustó nada. Si pifíe algunas groseras minucias, pido disculpas. Ahora bien, ¿me aferro a una mínima esperanza pese a no haber descubierto las obras de Van Gogh en Sed de vivir? ¿Estaré condenado por no reconocer las doscientas obras de Vermeer que muestra Greenaway en sus películas? ¿Merezco el repudio eterno de Oscar Wilde por no saber apreciar las obras impresionistas recreadas por la cámara de Renoir en *Une partie de campagne*? ¿Por qué en lugar de reprochar al cine su impotencia para restituírnos fielmente la pintura no nos maravillamos ante el hecho de haber encontrado el sésamo que abrirá a millones de espectadores la puerta de las obras maestras?" (André Bazin, ¿Qué es el cine?, pág. 270). De algo estoy seguro: *Orlando* no pertenece a la categoría deseada por Bazin. Un más que afectuoso y cordial saludo por la lectura crítica del artículo y por seguir siendo una fiel seguidora de la revista.

### Sres. de *El Amante*:

Sorprendido por la supresión de la página de humor, espero que en el próximo número reaparezca la sección en que realizan verdaderas proezas humorísticas al calificar películas. Muy atentamente.

**Natale Bertozzi**

### De mi consideración:

Leo vuestra revista desde el primer número y aunque no siempre coincido con lo que dicen me parece muy buena. Les escribo porque en el N° 23 de enero 94, en el artículo "Besos y lágrimas", de Guillermo Pintos, se les deslizó un grueso error de información. Cuando hablan de la música de *Gatica*, *el Mono*, dan como autor a Mariano Mores. Y el autor de la música es Iván Wyszogrod. Se oye en la película solamente el tema "Tanguera" de Mores en arreglo de Wyszogrod. Se oyen también otros tangos y el mambo de Pérez Prado. Pero hay en la película siete temas originales de Iván Wyszogrod, quien también hizo los arreglos y dirigió la música. Todos estos datos están en el CD que se editó. Como Wyszogrod es un joven músico de 22 años, creo que deberían aclarar esta información.

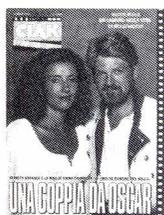
Coincido con Pintos en la opinión de que la banda de sonido es excelente, como también lo es la película de Favio. Sigán adelante, un abrazo para todos de

**Alberto Zaragoza**  
Capital Federal

# Teatro de revistas

por Quintín

Los críticos Gustavo J. Castagna y Vincent Canby afirman que uno no debería leer lo que otros escribieron antes de redactar una crítica. El primero afirma que es peligroso dejarse influir por la escritura ajena y el otro que es malo terminar discutiendo con los colegas. Justamente por eso es que leo todo lo que encuentro sobre una película después de verla: para transmitir ideas que aplaudo y pelearme con las que me ponen nervioso. Alguien exageró en una reciente encuesta de *El Amante* diciendo que yo leo todas las revistas de cine del mundo. Obviamente, hay muchas que no leo y otras que ni siquiera conozco. Pero no parece mala la idea de contar algunas cosas que leí en las revistas últimamente, aunque más no sea para justificar esas pilas de papel que desbordan la biblioteca o el escritorio y se acumulan inexorablemente en el suelo ("hacen falta más estantes", dice Flavia).



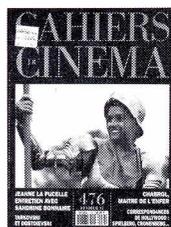
**1. Cholulismo a la italiana.** Nunca compro la revista italiana *Ciak*, casi homónima de la que circuló durante algo más de un año en Buenos Aires. Integra, junto con la francesa *Première* y las españolas *Fotogramas* e *Imágenes*, el grupo de revistas europeas que se ocupa principalmente de publicar fotos de actores y recomendar prácticamente todo lo

que se estrena (si la película es del país de origen, tiene prestigio cultural o recauda bien, tanto mejor). Pero *Ciak* padece de una forma de provincialismo un poco patética. Casualmente, acaba de caer en mis manos el número de junio pasado. Allí se declara film del mes (!) a *Romance otoñal* (*La vedova americana*) y se la promociona como el debut de Marcello Mastroianni como latin lover en EE.UU. También hay una nota sobre Clint Eastwood. El copete anuncia que Clint ama el western, y que ese amor se le despertó gracias a Sergio Leone ("un italiano", nos recuerdan). Dentro de las 154 páginas de la revista (tal vez la más grande del mundo), se encuentra la habitual sección de pequeños anticipos y noticias. Una de ellas da cuenta del próximo estreno de dos películas americanas sobre Wyatt Earp (*Wyatt Earp* de Kasdan y *Tombstone*, que terminó dirigiendo Pan Cosmatos). El redactor recuerda como antecedente *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*) de John Ford y afirma que allí Victor Mature hacía de Doc Holliday. Todo bien hasta que agrega que este personaje era el acérrimo enemigo de Earp. Es una vieja costumbre hablar de las películas de John Ford sin haberlas visto.



**2. Positivamente desconcertante.** *Positif*, la vieja rival de *Cahiers du cinéma*, consiguió superar los problemas económicos que amenazaron su continuidad un par de años atrás. Su subsistencia, según contó uno de sus últimos directores a la revista americana *Film Comment*, se sostiene sobre la base de

que sus colaboradores (en su mayoría profesores universitarios) no cobran por su trabajo. Hay algo muy interesante en *Positif* y es la intención de escribir en un lenguaje alejado de la jerga académica pero dando cuenta de todo el cine del pasado y del presente y sin rehuir ningún tema. Hay algo muy poco interesante en *Positif*: leerla. Es una de las revistas más aburridas del mundo, incluyendo las de filatelia y nefrología. La causa de este sopor está asociada con el ecumenismo de la publicación. Todos los directores son tratados con respeto, sin criticarlos nunca globalmente, distinguiendo infinitos matices, evitando las generalizaciones y dedicándoles una enorme cantidad de espacio. Si uno pensara que el cine no es, después de todo, muy importante, tanta atención a tantos cineastas resultaría chocante u ociosa. Pero si uno piensa que el cine sí es importante, llega a la misma conclusión. El lector de una revista de crítica se merece la furia y la exaltación y toda esta templanza no se distingue demasiado, en el fondo, de la que practican las revistas cholulas. Ultimamente, *Positif* ha llevado las cosas al extremo. El número de enero del 94 se inicia con 30 páginas dedicadas a dos cineastas: Peter Greenaway y Robert Altman, con artículos no exentos de simpatía y admiración. El número de febrero, en cambio, comienza dedicándose a otros dos cineastas: Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone, en un artículo de ocho páginas no exento de simpatía y admiración. A veces pienso que exageran.



**3. Cuadernos en conflicto.** Entre la cinefilia europea, circula la leyenda de que *Cahiers du cinéma* "se vendió". Habría mucho que hablar sobre el tema, pero lo cierto es que *Cahiers* es todavía una de las pocas revistas que se anima a hablar mal de Greenaway o de Altman. Sin embargo, hay algo de cierto en el hecho de que *Cahiers* va cediendo, no sin resistencia a la

presión del comercio por un lado (un reciente reportaje a Catherine Deneuve venía acompañado por una doble página publicitaria de Yves Saint Laurent, sponsor de la actriz) y a la industria cultural por el otro. El último festival de Cannes fue una buena ocasión para que la revista expresara sus contradicciones. Publicó reseñas laudatorias para las dos películas ganadoras (*La lección de piano* y *Adiós, mi concubina*) pero el editorial afirmaba que estas películas podrían ser la avanzada de una nueva y despreciable "qualité". Al número siguiente, aceptó publicar una carta de un lector (no hay una sección habitual de correo) sin réplica alguna que les preguntaba si los elogios a la película de Jane Campion no les daban vergüenza. Para colmo, en el número de febrero aparece un artículo ambiguo y cínico del



veterano Luc Moullet que termina recordando malévolamente una característica común a ambos films ganadores: "La violencia y el sensacionalismo pagan... para ganar en Cannes, tómese el personaje principal y córtesele un dedo". Pero el caso más interesante es el que rodea a David Lynch. Cuando se estrenó *Corazón salvaje*, el entonces jefe de redacción, Serge Toubiana, publicó un artículo indignado en el que afirmaba que si el cine se deslizaba por el camino de la arbitrariedad lynchiana, iba a morir en poco tiempo. Toubiana dejó de dirigir la revista y ésta empezó a reivindicar a Lynch. En enero, *Cahiers* publicó un suplemento llamado "100 films para una videoteca" en el que se reseñan otras tantas películas destinadas a comenzar una hipotética y ecléctica colección. Una de esas películas es, por supuesto, *Corazón salvaje* y la nota firmada por Serge Grünberg la pone por las nubes y termina diciendo: "Los que estén familiarizados con las formas extremas del arte contemporáneo (Body Art, performances, etc.) reconocerán su ironía entristecedora y cruel. Allí está el malentendido entre Lynch y la 'crítica humanista'. El autor de *Eraserhead* no respeta las tradiciones del séptimo arte. Para máximo placer de aquellos que no creen que un film deba ser necesariamente una muestra de cultura popular destinada al gran número".



**4. Pasión de multitudes.** Esta idea de que un cierto cine (que, por otra parte, está más bien de moda) no es para cualquiera y necesita de prerequisites culturales para ser comprendido se refuerza leyendo un artículo sobre la última película de Greenaway que apareció en diciembre en la revista española *Dirigido*. Dice allí Esteve Rimbau: "Lógicamente, una concepción

del cine que somete el discurso argumental a códigos de puesta en escena que exigen una determinada educación de la mirada, choca con los cánones imperantes en la actualidad e incluso pueden provocar el rechazo de determinados sectores de público que, una vez más, se escudarán ante la pedantería del cineasta. Pero si *The Baby of Mâcon* puede herir la sensibilidad del espectador, no será tanto por sus ataques a la Iglesia, la muerte de una vaca o las 208 violaciones de la protagonista, sino por la osadía de Greenaway de romper el sacrosanto código del cine como mecanismo de reproducción de la realidad". (Reproduzco el párrafo entero aunque no venga al caso porque en el estilo de los redactores de *Dirigido* no abundan los puntos y no quería perderme lo de las 208 violaciones.) No intento discutir acá los méritos de Lynch o de Greenaway (que me parecen pocos) sino la particular posición en la que queda un lector que no ama a esos cineastas frente a lo que bien podría describirse como una falacia de autoridad. Ambos argumentos son del tipo: "si a usted no le gusta fulano es porque usted es un bruto". O: "si no sabe nada del Body Art o de los códigos de nosécuánto, cálese la boca". Hablando así se invierte, por así decirlo, la carga de la prueba. Ya no es el

crítico el que debe demostrar su erudición y transmitirla al lector (en un acto de respeto, racionalidad y sano periodismo) sino que, amparado en un lugar de autoridad autoconferida, el que escribe así (en un arranque de matonería intelectual) cuestiona la cultura del lector disidente sin siquiera dar cuenta previamente de la suya mediante otro recurso que no sea la mención de nombres y vaguedades. Reclamarse como parte de una élite no es otra cosa que enmascarar la ignorancia, jugar el juego del medio pelo intelectual. Unas declaraciones de Robert Altman (justamente en *Positif* de diciembre) pueden servir para ilustrar esta idea. Dice Altman, tratando de demostrar que lo suyo es "arte" y no "entretenimiento": "si pudiéramos medir la actividad cerebral [del espectador], veríamos que en *Shortcuts* es mayor que en *El fugitivo*". Sólo un megalómano como Altman puede decir una burrada semejante. Y sólo un burro puede creer que pertenece a la élite de los sabios.



**5. Crítica de la crítica.** *Visions*, que se publica trimestralmente en Boston, es la más interesante de las revistas que he leído últimamente. En su número de verano de 1993 trae una entrevista a Ray Carney, profesor de la Universidad de Boston. Es una crítica feroz contra la crítica de cine y viene anunciada en la tapa como "Por qué los críticos de cine pierden siempre el barco". Carney destroza tanto a los reseñadores de periódicos como a los académicos. Quienes escriben regularmente en diarios y revistas son para Carney simples resortes del aparato publicitario de las empresas cinematográficas y nunca han logrado apreciar ni difundir a los directores interesantes que ha dado el cine americano en los últimos treinta años. Entre éstos, nombra a Barbara Loden, Elaine May, John Cassavetes, Robert Kramer, Mark Rappaport, Charles Burnett, Paul Morrissey y Jon Jost. Estos críticos, dice Carney, han declarado que otros cineastas, como De Palma, Coppola, Spielberg, Toback, los Coen, Lynch, Spike Lee u Oliver Stone, producen obras de arte cuando lo que hacen no puede ser tomado en serio. En cuanto a los críticos académicos, Carney los divide en ideológicos y formalistas. Los ideológicos, preocupados por la corrección política y la defensa de las minorías, prefieren sus estándares de mentes chatas a la grandeza artística y sólo pueden proponer ideas de jardín de infantes. "No es raro", dice Carney, "que las críticas feministas prefieran *Una mujer descasada* de Mazursky a *Una mujer bajo influencia* de Cassavetes". Los formalistas, en cambio, "ofrecen una visión del arte mediante una sanata estilística de una milla de alto y un conocimiento de la vida de una pulgada de profundidad... El hacer y mirar películas se ha convertido —ridiculiza— en una cuestión de 'manipular y decodificar estrategias diegéticas'". Carney afirma que el arte no es, en el fondo, más que un modo del conocimiento, un modo más rico y más difícil que el de la ciencia. Claro lo suyo, profesor. ■



**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

**L**éi que una pequeña avalancha de westerns ha comenzado a descargarse sobre Hollywood, indicio de que los Oscars ganados por *Los imperdonables* comenzaron a hacer efecto, aunque se haya hecho esperar. La primera del lote es *Posse*, segunda película de Mario Van Peebles y posiblemente el primer western de la historia dirigido por un realizador negro. Estrenada allá hace unos meses, la edición 1994 de la inefable guía de Maltin ya la incluye, calificándola de "estridente" (lo que, a la vista de *New Jack City*, opera prima de Van Peebles, no nos sorprende nada) y "violenta" (lo que, conociendo el bajísimo umbral de tolerancia al ketchup de don Maltin, nos sorprende menos aun). Lo que sí sorprende es el presunto carácter "políticamente correcto" que Maltin le adjudica a la película, confundiéndola tal vez con una movilización ante las puertas de la Clase Blanca. Aun así, ¿qué coño querrá decir "políticamente correcto"? ¿Cómo se establecerá el grado de "corrección política" de un fenómeno X? ¿Existirá algún *apparecchio* para medirlo, una especie de sismógrafo o aplausómetro? Qué sé yo. La que acaba de estrenarse, en diciembre, es *Gerónimo*, regreso de Walter Hill al género tras la notable *Cabalgata infernal* (*The Long Riders*, 1979), y a la vez regreso del género a su patria más querida, el Monument Valley. *Gerónimo* está protagonizada por el enorme Gene Hackman, aunque seguramente no en el papel del último jefe apache, esperamos (¿se lo imaginan al grandote rubio haciendo de indio?). Otro que vuelve por la buena senda de los caballos y las espuelas es Lawrence Kasdan (¿remember *Silverado*?), que recreará (lejos del Grand Canyon, Ford sea loado) uno de los motivos más tradicionales del western: el combate del "OK Corral" entre los Earp y los Clanton. Kevin Costner, que ya había estado en *Silverado*, sería Wyatt Earp, y como Doc Holliday beberá Dennis Quaid. A preparar las Colt y las Peacemaker, entonces, que los buenos viejos tiempos en los que todo se arreglaba a balazo limpio están otra vez a tiro de revólver. ■

H. B.

**L**éi en un número reciente de los *Cahiers du cinéma* una nota titulada "¡Qué lástima, Wenders!", en la que esa publicación derriba definitivamente al alemán del trono de *auteur* número 1 en que lo habían colocado a partir de los años 70. Firmada por Antoine de Baecque, uno de los últimos sobrevivientes de aquella época de los *Cahiers*, la nota, que hace gala de una explosiva combinación de amargura, decepción y palos, tiene el sentido de un epitafio. Los *Cahiers* habían recibido ya con cierta reticencia, en su momento, a *Las alas del deseo*, y más tarde arrugaron la nariz ante *Hasta el fin del mundo*, como quien huele un feo olor. Significativamente, en su cobertura de Cannes 93 no habían dedicado una sola línea a *Tan lejos*,

*tan cerca*, el Wenders más reciente, presentado allí. Un silencio tan ominoso como el de una tempestad cargándose en el horizonte, que ahora quiebran —vía Baecque— para echar la palada final. El autor de la nota comienza por establecer la urgente necesidad de un balance de la carrera de Wenders, vista desde hoy, e inmediatamente lanza la primera piedra: "El balance no es bueno". Lo que sigue es ya una andanada que no da tregua: "El cine de Wenders se muere, en su aparente *buena salud*". Sus tres últimos largometrajes de ficción son el testimonio de una superchería. ¿Cómo poner todavía al mismo nivel a Fassbinder y Wenders? Lo único que subsiste actualmente de un film suyo es un guión, inerte y congelado, esqueleto en pudrición en el desierto de los medios". Boquiabierto ante la cartesiana brutalidad de Baecque —avalada tácitamente por la dirección—, el lector hace memoria y recuerda que, entre otros gestos, los *Cahiers* habían obsequiado a Wenders, hace apenas un lustro, con un número especialísimo de la revista, el 400, enteramente editado por él, y comprende que estamos en presencia de una lapidación pública y retroactiva, un verdadero ajusticiamiento en el Olimpo de los *Cahiers*. El tamaño de las consecuencias aún está por medirse. ■

H. B.

**V**i por América TV un ciclo de películas de Armando Bo presentado por Isabel Sarli *in person*. Se exhibieron cuatro muestras de la versatilidad del director: 1) su última película, *Una viuda descocada*, una comedia brillante con José Marrone; 2) un melodrama desmelenado, *Furia infernal*, que incluye la violación de una oveja; 3) *La mujer del intendente*, reflexión del director sobre la vida política argentina, la cinefilia y el fútbol y 4) una comedia dramática, *Intimidaciones de una cualquiera*, avalada por el prestigio intelectual de Dalmiro Sáenz en el guión, con una de las actuaciones más introspectivas de la Sarli. Es en esta última donde se produce uno de los casos más asombrosos de transformación de un personaje que el cine nos haya dado. El patán que compone Jorge Barreiro —en otro alarde de su ductilidad interpretativa— es llamado reiteradamente en la película por el apelativo de "Cholo". Pues bien, cuando al final se proporciona el casting, inesperadamente, se ha convertido en "Pocho". Es posible que la modificación interior que el personaje sufre durante la acción incluso haya provocado el cambio de su apodo —esto puede ser eventual materia de discusión entre cinéfilos— pero lo que no se puede negar es la capacidad del director para sorprendernos hasta en el último plano de sus películas con ideas imprevisibles y renovadoras. ■

J. G.

**V**i cómo dos personas bajaban el cartel que señalaba tu nombre. Lo miré desde un taxi y no lo podía creer. El viaje siguió hasta la radio y el taxista me alertó que había llegado a destino. Refugio de la adolescencia, tardes interminables de dos a siete y media, después del colegio religioso, el blazer y el pantalón gris. De jueves a martes, doble programa. Los miércoles, tres películas de terror. ¿Para qué irse hasta el centro si al *National* llegaban las películas nuevas y las reposiciones? Adentro, en el cine, olor a golosina. En el hall, afuera, panchos y cocas con pajita. Volver a la oscuridad y encontrarse con *Los héroes de la mesa verde*, *Doce del patíbulo*, *Ben*, *la rata asesina*, *La fiesta inolvidable*, *La fuga del loco y la sucia*, *Déjalo ser*, *Un disparo en la sombra*, *Papillon*, *El mercader de la muerte*, *Un toque de distinción*, *Lepke*, *el rey del hampa*, *El emisario de Mackintosh*, *El hombre que burló a la mafia*, *Los gloriosos bastardos* y trescientas películas más. Esperar el miércoles y descubrir *Asustemos a Jessica hasta morir*, *Y después, los perros*, *El gato de las nueve colas* y *Una noche escalofriante* para esconderse abajo de las butacas de color naranja. Resististe el paso del tiempo y aguantaste hasta las piñas de Stallone en *El demolidor*, última de tus proyecciones, envidiables como siempre, en pantalla super gigante y con estupendo sonido. Me salvé de ver cuando te sacaban el apellido. Hubiera sido otro golpe muy duro. Tu nombre completo era *National Palace* y tu domicilio legal quedaba en la avenida San Juan entre Alberti y Matheu. Otros tiempos corren y ahora tendrás que disfrazarte de pastor y tirar ondas de amor y paz. Otros chocolates y panchos estarán a la venta pero, seguramente, los olores no serán los mismos de las tardes y noches de veinte años atrás. ■

G. J. C.

**L**éi la revista de CableVisión de enero y pasé uno de los momentos más divertidos del verano. El humor — aparentemente involuntario— proviene de la sección “Pasando lista”, donde aparecen en orden alfabético, con una breve información y una escueta reseña del argumento, todas las películas que se emiten en el mes. Reproduzco algunos casos (y evito los SIC ya que habría que poner uno en cada renglón). Por ejemplo, empecemos con *A Patch of Blue*, aparentemente un drama con Sidney Poitier. Dice así del argumento: “Una muchacha ciega se enamora de un comerciante negro pero él trata de convencerla de ir a la escuela”. Parece un poco fuerte para mi gusto. Busquemos por otro lado, por ejemplo *Adiós Mr. Chips* (todos recordamos este argumento), en su versión O’Toole: “Un musical sobre un tímido que al final conoce una muchacha en un show”. Bueno, no es lo que yo recuerdo de esta película pero por suerte cuentan el final; no creo que mi corazón aguante la última escena con Peter O’Toole encontrándose en un baile con Petula Clarke y diciéndole: “¡Hi!”. Sigo, *Al margen del deber*, aparentemente un

drama aunque la reseña dice: “Un desertor del ejército consigue trabajo en la marina y es amigo de un negro jefe de pandilla”. ¿Y? Sigo, *Algún lugar en el tiempo*: “Un hombre joven se enamora de una fotografía de una bella mujer y viaja en retroceso al tiempo para conocerla”. Me hubiera gustado inventar la expresión *viajar en retroceso al tiempo* para después darle un sentido pero como es ajena me doy por vencido. *Chain Lightning*: “Un piloto de jet sacrifica honor por dinero pero se redime al final. Gana de nuevo sus ideales y su chica”. Me seco las lágrimas y sigo. *Backfield in Motion*: “Una madre soltera organiza un juego de madres e hijos lo cual apena a su hijo”. La que viene es valorativa, *Código esmeralda*: “Forma anticuada de historia de espionaje que tiene una Harry como un agente doble”. Hay muchas más pero para no cansar cierro con una que todos conocemos, *El golpe*. Transcribo con los errores originales, aunque me cuesta entender qué es lo que *no* es error: “Un par de artistas en Chicago del año ’30. Sorpresa mejor historia y escritor, mejor disfraces, decoración”. Sublime. Ahora bien, llegó el momento de decir que el servicio de CableVisión es realmente bueno y que, particularmente, la revista mejora mes a mes, incluyendo algunas secciones de humor —ahora sí, voluntario— excelentes. Por otra parte la mencionada sección apareció en la revista de febrero sin errores. ■

G. N.

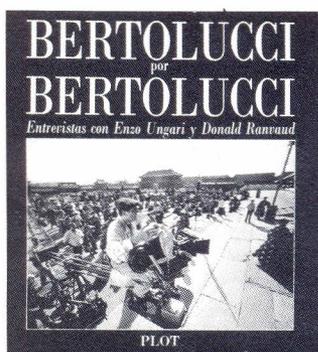
**V**i —en la edición de la revista *Variety* del 24 de enero pasado— un listado gigantesco (otra que las listas de *El Amante*), lleno de títulos de películas y de numeritos. Arriba, un título: *1993 Film Grosses*. O sea: recaudaciones finales de la temporada pasada en USA. Al frente, los dinosaurios, por supuesto: 339 palitos, por ejemplo. La sigue *El fugitivo*, que con 190 millones de los verdes no está nada mal. El batacazo del año fue, sin duda, nuestra querida *Sintonía de amor*: aparece en el cuarto lugar, con... ¡126 millones! Rendimiento espectacular, sin duda, para una película “chiquita” y barata, y espaldarazo para Nora Ephron, que en la próxima tendrá a toda la industria a sus pies. Corroborando que la industria está cada vez más controlada por las *majors*, la primera independiente es *El juego de las lágrimas*, distribuida por Miramax, que asoma tímidamente en el puesto 17. De Palma mejoró sus últimos promedios, con 34 palenques para *Carlito’s Way*, y la nueva de Eastwood no la vio (casi) nadie: con apenas 28 millones, languidece en el puesto 56. Ya que estamos con los amigos de *El Amante*, digamos que anduvieron muy bien *Hechizo del tiempo* (u\$s 71.000.000, puesto 12) y, pegadita, *Presidente por un día* (u\$s 63.000.000, puesto 13). John Woo salvó los papeles en su debut yanqui: *Hard Target* levantó 32 millones. Y esto fue todo, amigos, por este año. ■

H. B.

**V**i por cable el recital en homenaje a Bob Dylan. Siempre me pregunté cómo serían los rockeros cuando llegaran a viejos. El tiempo pasó y aquí están: viejos. Hay viejos sobrios (Clapton, que viste de riguroso traje), viejos locos (Los Rolling Stones, que vaya a saber uno qué se ponen o de qué color tienen el pelo), viejos arruinados (Neil Young), viejos trolos (Lou Reed), viejos giles (George Harrison) pero todos son maravillosos. Los 30 años con la música de Dylan permitieron ver un desfile de la historia del rock durante más de dos horas. Todos los que pasaron por el escenario interpretaron temas del infinito cancionero de Dylan, no sólo los grandes éxitos, sino también canciones raras veces escuchadas. La mítica The Band —que parecía un conjunto de gerontes agonizantes— tocó sentada (como una vieja orquesta de tango) dejando un recuerdo inolvidable. Tom Petty y sus Heartbreakers sonaron como los dioses. También estuvieron Johnny Winter, Ronnie Wood, Sinead O’Connor, Johnny Cash, Jim McGuinn y muchos otros. Se extrañó la presencia de Roy Orbison. Dylan cantó con voz más dylaniana que nunca mientras tocaba la guitarra y la armónica sin hacer ninguna morisqueta ni movimiento de más. No lograron arrancarle ni una sola sonrisa en toda la noche. Lo único lamentable fue la filmación del recital, ya que los camarógrafos no parecían ni siquiera conocer al señor Zimmerman, que, en consecuencia, apareció muy pocas veces en la pantalla. Felicitaciones, Bobby, y por 30 años más. ■

F. F.





**Bertolucci por Bertolucci**  
Entrevistas con Renzo Ungari y Donald Ranvaud.  
Plot, Madrid, 1987, 304 pp.

La filmografía de Bernardo Bertolucci es de las que instan, por su sola presencia, al ejercicio interpretativo. Compulsión a la que suele ceder —ante la presentación de cada nuevo film suyo— todo un ejército de críticos (cinematográficos y literarios), sociólogos y muy especialmente

psicoanalistas que frotan sus manos ante la perspectiva de organizar infinitos “paneles multidisciplinares”. La pulsión de muerte en *Ultimo tango en París*; el complejo de Edipo en *La luna*; *El último emperador* y el narcisismo. El propio Bertolucci no es ajeno al entusiasmo intelectual que provocan sus producciones. Es él el primero en abonarlo extendiéndose profusamente sobre el universo psicológico —como antes lo hacía sobre el sociopolítico, en sus primeras películas— de sus ficciones y personajes. Uno corre el riesgo de asistir, ante cualquier reportaje a Bertolucci, a la exposición —absolutamente coherente y exhaustiva— del sentido en que debe ser entendida su película, sus determinaciones internas, sus posibilidades y límites de interpretación. Comprenderá que *La estrategia de la araña* traduce la decepción de Giovanni Berlinguer ante el stalinismo de Palmiro Togliatti en el seno del PCI, o que los movimientos ascendentes de grúa equivalen en su cine a erecciones (sic). Y como intelectual brillante seduce hacia el curso que pretende dar, desde su opinión, a cada nuevo film. Hasta *Refugio para el amor* predominaba en él una perspectiva de psicoanálisis aplicado que oscilaba entre la perspicacia y el lugar común. Acaso su actual conversión al budismo cambie su usanza por alguna colección de *koans zen*; mientras esperamos con qué argumentos diseccionará su próximo *Gautama*, podemos tener entre manos una excepción a la regla, este espléndido *Bertolucci por Bertolucci* en conversaciones con Renzo Ungari —a las que se agregan entrevistas sobre *El último emperador* con Donald Ranvaud—. Hasta allí llega el volumen, cuya edición data de 1987 aunque ahora arribe a nuestras latitudes.

En *Bertolucci por Bertolucci* el cineasta repasa su historia tanto personal como cinematográfica, desde su infancia parmesana con un padre poeta y crítico de cine junto a una poderosa, temprana cinefilia. Bertolucci espectador, amante del cine clásico americano, luego joven con inquietudes revolucionarias y temprano director. Desde los primeros capítulos el lector está apresado por un desfile de palabras e imágenes que invitan a la comunión. John Ford, Howard Hawks, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard y François Truffaut también habitan las páginas del libro. Y redescubrimos al Bertolucci que se revela en sus películas pero que se suele esconder tras las explicaciones de sus reportajes periodísticos. Uno que no deja de hablar de cine, que lo lleva puesto en todo momento.

En el libro se mixturán filmografía y biografía. Bertolucci no cesa de pensar en ambas, entremezclándolas y dando lugar a reflexiones que incitan al recuerdo permanente, al saqueo citatorio. Aquí va una pequeña muestra:

“André Bazin escribe que el cine es como el arte egipcio del embalsamamiento y Jean Cocteau lo llama la muerte en acción. Son distintas formas de referirse a ese incómodo secreto que todos los cineastas conocen muy bien: un plano secuencia es un fragmento de vida que, simulando informar al espectador, lo interroga para manipularlo mejor, lo invade y lo hace cómplice y copartícipe de un crimen” (p. 9).

“El tiempo de mis películas, más aun, el de todas las películas, está muy próximo al de los sueños. Me parece que todo el cine está

hecho de la misma materia de la que están hechos los sueños, historias flotantes en un tiempo que te hace olvidar el tiempo de afuera, del exterior” (p. 10).

“Creo que la relación que un niño establece con el cine es modélica y sobre ésta debería conformarse la que se tiene luego, adulto. Cuando falla esta identificación un poco infantil, quiere decir que no existe la relación correcta” (p. 13) o “El cine es siempre regresivo. Cuando una película me niega el placer de la regresión me siento afligido, es como si me fuera negado algo” (p. 14). Las sustanciosas consideraciones del autor se intercalan, por otra parte, con un despliegue gráfico que supera incluso las habituales ediciones de Plot. En un formato de libro de arte se suceden fotos de familia, de películas, junto a reproducciones de pinturas que ligán al cine de Bertolucci no sólo con el de sus colegas, sino con las obras de Magritte, Bacon, Ligabue y Oldenburg, entre otros. El impacto visual de *Bertolucci por Bertolucci* no es menor —a través de páginas enteras que desarrollan un verdadero relato en imágenes, un álbum que recopila una fascinante iconografía personal— que aquel que desprende su texto, lo que no es decir poco. Bisagra decisiva entre el autor y su cine, este libro es —dadas las condiciones que citamos al comenzar esta reseña— una pieza clave; en cierto sentido, parte misma de una obra que incorpora la reflexión sobre el cine a su propio cuerpo y sentido. ■

E. A. R.



**2º Festival Franco-latinoamericano de Video Arte.** Santiago, Buenos Aires, Bogotá, Montevideo.  
**Buenos Aires Video 1993.** Ediciones ICI, 1993.

Estos dos textos de edición casi simultánea vienen a cubrir un sensible vacío en lo que respecta a la bibliografía local, en un campo que necesita urgente reflexión que acompañe a la abundante producción de los últimos años. Hasta el momento, las incursiones en cuanto a lo informativo, lo

crítico y lo teórico son efectuadas en publicaciones periódicas especializadas (los artículos de La Ferla en esta revista, o las columnas de Trilnick en la notable revista de diseño *Tipográfica*).

A estas publicaciones periódicas debemos sumar la valiente iniciativa de los *Video Cuadernos* dirigidos por el mismo La Ferla, que arriesga textos de un nivel a menudo sobresaliente en un mercado no muy propicio a las ideas de calibre. Después hay mucho ruido: se habla profusamente en torno del video con un profuso parloteo que recuerda vagamente a aquellos primeros ensayos pro-cine de entusiastas vanguardistas de los 20. Muchos escritos son más un canto a las presuntas posibilidades del nuevo medio que una reflexión cabal sobre lo que realmente *pasa* con el video. Pero 1993 trajo estas dos publicaciones fuera de lo común: catálogos con más ambición que la de un texto de coyuntura; que fueron pensados para transformarse en fuente, en bibliografía. El texto presentado en el curso del Buenos Aires Video 5, organizado por el ICI, presenta un remarcable trabajo realizado por Graciela Taquini a partir de una investigación realizada junto a Trilnick. Bajo el título de *Una memoria del video en la Argentina* recupera datos desde las primeras experiencias televisivas en el país al despuntar la década del treinta, hasta el año pasado. Una cronología rigurosa de la que no conocemos antecedentes —aunque circulan varias historias del medio televisivo, es por primera vez que la información es dispuesta desde la *perspectiva del video*— adquiere en varios puntos el valor de rescate. Sumado a la cronología, la publicación del ICI presenta el testimonio del realizador Eduardo Milewicz, que certeramente evalúa los méritos y las carencias del video argentino en el

presente. A su vez, Trilnick ensaya una diferenciación teórica entre "autores de paso por el video" y "autores de video", que procura ordenar de algún modo el heteróclito campo de este medio en efervescencia. El texto incluye, en su final, una lista completa de todos los realizadores que participaron en los 5 Buenos Aires Video realizados hasta 1993.

Si el despliegue gráfico del escrito publicado por el ICI es realmente notable, el del 2º *Festival Franco-latinoamericano de Video Arte* es apabullante. Una muestra conjunta de material proveniente de la Argentina, Colombia, Chile, Uruguay y Francia encuentra en este escrito —como lo hiciera en 1991, en ocasión del 1º Festival— la oportunidad de perdurar mediante textos que, aprovechando la exhibición, se permiten acompañarlo desde lo conceptual.

En relación a la muestra argentina encontramos nuevamente a Graciela Taquini, quien luego de defender con énfasis la opción decidida por el video-arte que caracteriza a estos festivales, comenta las obras argentinas una por una. Sus reseñas aclaran el hermetismo que algunos videos parecen haber heredado de sus evidentes raigambres en la plástica contemporánea o diversos discursos "experimentales". El colombiano José A. Restrepo elige una perspectiva teórica, y se desplaza del examen del medio hacia un "relativismo videográfico" que, apoyándose en la hipótesis lingüística de Sapir-Whorf, culmina en el subrayado del *tiempo* como soporte del video-arte.

Desde Chile, Gerardo Silva formula una lúcida autocrítica del estado del video en su país, que cuenta con una prolongada tradición al respecto (este festival fue, también, el 13º Franco-chileno de la especialidad).

De otro tono es la presentación del material francés, a cargo de Béatrice Thellier, al destacar la alegre tendencia a la levedad y la ausencia de escuela común o línea definida en la selección. El optimismo es compartido por la curadora de la muestra uruguaya, Alicia Haber, quien destaca la expansión y calidad del video de la otra orilla. El catálogo da cuenta de las muestras complementarias que acompañaron al Festival: un homenaje al envidiado Centro Internacional de Video Creación de Montbéliard Belfort, ejemplo culminante de funcionamiento de un aparato técnico y cultural de creación-difusión en este campo, junto a retrospectivas de Sabine de Chalendar, Michaël Gaumnitz y Jean-Michel Gautreau. Luego de leer estos textos se sostiene el deseo de ver —o rever— algunas obras a las que remiten, y ello —hoy por hoy— no es muy fácil; acaso tan grande como la urgencia de pensar la producción de video sea el contacto asiduo con su público potencial. Si como reza el conocido aforismo moebiano de J.-P. Fargier: "La TV es el porvenir del cine / el video es el porvenir de la TV / El cine es el porvenir del video", para que la última profecía se cumpla el video (no sólo las obras, sino en tanto institución) tal vez deba mostrar su *deseo de ser visto* más allá de la galería, del pequeño cenáculo, para encarar a mayores proporciones la revolución que promete en la historia de la mirada. ■



E. A. R.

## CINE CLUB LA MAGA

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

Asóciase al  
Cine Club LA MAGA

Preestrenos  
todos los martes en dos funciones  
y  
domingos una función

Ciclos de revisión  
los jueves, 19 horas

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

Auspicia IFT

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

## LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

El único  
semanario  
especializado

TODOS  
LOS  
MARTES  
EN SU  
QUIOSCO

# Una vez en la vida

por Rubén Katzowicz

(enviado especial a Punta del Este y amante de *El Amante*)

Los festivales internacionales siempre han sido sinónimo de frenesí, descubrimiento, el placer (casi) orgásmico de encontrarse con una retrospectiva apabullante en clásicos de alto vuelo, más las alegrías y frustraciones que despierta la nueva producción. Disfrutar de la playa, del mar, del ocio de mirar al techo (perdón, al cielo) era impensable en el marco de un festival. “Era” hasta el lunes 24 de enero, cuando me pegué el primer chapuzón, aún exultante con el recuerdo de la increíble Maribel Verdú. Vayamos por partes...

Domingo 23, Punta del Este. Arranca el “Tercer verano de cine español”. La rueda de prensa que precede a la presentación de *Tirano Banderas* aclara algunos puntos y deja numerosos interrogantes. Tanto funcionarios españoles como uruguayos se ocuparon de subrayar la consolidación de esta muestra, el gran apoyo del público (al menos, este año la asistencia fue muy pobre) y la vitrina que significa la exhibición de nueve flamantes títulos de la última horneada para esta parte del mundo.

Las estadísticas, sin embargo, contradicen tamaña euforia: de lo visto aquí en el 93 (la edición anterior), ningún film llegó a estrenarse en Uruguay, ni siquiera la espléndida *Belle époque*, y sólo un 20% se alcanzó a exhibir en Argentina. Nada hace esperar que las cosas cambien este año, lo cual convierte automáticamente a esta muestra en una exposición de títulos altamente elitista: 50 periodistas, más de 1.000 invitados e igual cantidad de público “de pago” fueron los asistentes (casi) privilegiados a un cine que queda inédito para el gran público. Los distribuidores argentinos ya no se animan a importar el cine hispano, salvo Almodóvar, Saura y a veces Aranda y Trueba, y, en el mejor de los casos, tomaremos contacto con este cine a través del video. Ello explica el esfuerzo de la gente de cine de España en la importación de una veintena de títulos al año para su explotación en salas comerciales. Sin embargo, los mejores films vistos en Argentina en la última temporada pasaron sin pena ni gloria: *Innisfree*, *Las cartas de Alou* o *Alas de mariposa* no repitieron, lamentablemente, su performance local... Pero vayamos mejor a las películas, que se van a creer que me la he pasado en la playa todo el día... Un apretado resumen.

**Tirano Banderas.** Inauguración de la Semana. Un lleno completo (de invitados solamente). Un bochorno. García Sánchez reincide en la adaptación de un texto de Valle Inclán (mayor fortuna tuvo con *Divinas palabras*) y resultó irreconocible el aporte del excelente guionista Rafael Azcona en la coescritura de este engendro (al revés de su trabajo en *Belle époque*: sus diálogos y encadenamiento de las escenas resultaron lo mejor de la película) que pretende capturar a un mercado internacional (!) y sólo consigue naufragar en un pastiche lamentable que, incluso, hace extrañar la puesta teatral de Luis Pascual. Lo más imperdonable de esta ostentosa superproducción ha sido el uso exacerbado del estereotipo, tanto en la temáticaseudopolítica del film, como también, y muy ostentosamente, en el casting: los maricas no *podían* ser otros que Manuel Banderas y Javier Gurruchaga (*siempre* hacen de homosexuales), en un repertorio que

incluye besos efusivos, abrazos y “atrevidos” dobles sentidos en el dialogo, y el tirano no *podía* ser otro que Gian Maria Volonté, impecable en los films de Petri, Rosi o Amelio, pero tristemente una macchietta desbocada en una sobreactuación tan marcadamente histérica como sin matices. Una lástima (su premio en Valladolid descalifica al festival).

**Tres palabras y Lola va a los puertos.** Maribel Verdú es muy bonita, pero canta muy mal. Rocío Jurado ya es bastante mayor, pero canta muy bien. Si se llegan a dar en el Gloria, tendrán su público, amante del bolero y del culebrón. ¿Pero qué hacían aquí?

**Sombras de una batalla,** de Mario Camus. Autor de una gran película —*Los santos inocentes*— dentro de una frondosa filmografía, aquí Camus se demora más de media película para entrar en la historia del grupo vasco ETA y los conflictos de la guerrilla. Pese a la notable composición de Carmen Maura (premiada por la crítica), el ritmo cansino y parsimonioso que imprime Camus deja en el balance un film muy frío que no aporta ninguna luz al lado oscuro de España.

**El baile de las ánimas.** Angela Molina (ausente sin aviso) saca a relucir todo su oficio en una pequeña comedia de fantasmas, sin pretensiones. Es tan ligera como inmediatamente olvidable.

**La ardilla roja,** de Julio Medem. No fue una sorpresa, porque ya conocíamos la aún inédita *Vacas*, su excelente opera prima. Sin alcanzar el mismo rigor en la puesta, Medem vuelve a ajustarse a un singular guión, una brillante dirección de actores (soberbia Emma Suárez) y una narración impecable hasta los últimos diez minutos. El clima de irrealidad, erotismo y numerosas vueltas de tuerca hacían presagiar un final consecuente, que no pudo ser. Ese happy end apresurado no borra la sensación de estar ante un auténtico creador, la mayor revelación de España de los últimos años. Sin exageraciones...

**Madregilda.** De la dupla Fernández Santos (guionista y famoso crítico) y Francisco Regueiro, vuelve a salir un producto inclasificable, que pretende, como no se cansó de afirmar Sacristán, su coprotagonista, beber de fuentes literarias y jugar con el esperpento, el plano onírico y ser, al fin, “el film sobre el franquismo que nos merecíamos los españoles”. Puede ser, pero a nosotros nos aburrió soberanamente, luego de un poderoso arranque, con la inolvidable imagen de los fascistas arruinando el cartel de *Gilda* y los ojos de un niño fascinado por Rita Hayworth. La historia se concentra literalmente en un salón donde el mismísimo Franco (memorable Juan Echanove, también premiado) se nos aparece ya no como el terrible dictador que fue, sino como un adolescente obsesionado por las cartas, las trampas, el poder y la chatarra.

**Dispara,** de Carlos Saura. Exhaustos ante un cine que no cumplía con las expectativas, la obra de Saura fue un oasis de buen cine. Justamente premiada por el público y la crítica, Saura simplemente hace muy bien su trabajo: narra impecablemente una historia de amor, llena de clichés, con un admirable uso del cinematógrafo y una concentración absoluta en el nudo del relato, sin falsos adornos. Se

sobrepone a una primera media hora donde la evolución de ese romance es demasiado previsible, ayudado por la muy floja actuación de Antonio Banderas. En cambio, Francesca Neri resulta una revelación y es ella quien toma las riendas del film y ya no las suelta más. Es reconfortante observar la capacidad de Saura en la puesta en escena y al evitar caer en golpes bajos. ¡Bravo!

**Intruso**, de Vicente Aranda. Luego de la debacle que significó el total fracaso de la dupla Imanol Arias-Aranda en el terreno de la comedia con *El amante bilingüe*, todos creímos que la próxima iba a tomar un giro, digamos, hacia el drama, donde se lució en *Amantes*. Error. El dúo, con el aporte de su actriz fetiche, Victoria Abril, plantea una "nueva" variación del triángulo. A fuerza de querer ser original, el guión se empantana en un vano intento de colocar apuntes humorísticos en situaciones dramáticas, hecho que las convierte en ridículas. Y cuando Aranda estira y extrema su intención satírica, para el remate final de pretendido humor negro, lo poco rescatable que pudimos recoger queda sepultado ante un espectáculo deplorable, inocuo, sin sentido. Las carcajadas y aplausos que acompañaron los créditos en el último día de la muestra, para la prensa y el poquísimo público presente, no fueron de aprobación, sino de burla. Es que todos nos hemos sentido un poco intrusos...

**Clausura.** La idea de clausurar esta Semana de Cine Español con una película argentina es, por decirlo suavemente, asombrosa. Estaban presentes Sacristán y Brandoni, Galettini con su productor, gente del circuito exhibidor y, apoyándolo todo (?), Parisier. Nuevamente la sala colmada (nuevamente todos invitados), con un público preparado para aplaudir cualquier cosa. Sin embargo, el desfile de los créditos finales fue acompañado por un silencio total. Sólo al encenderse las luces, y con toda la plana mayor en la sala de pie, arrancaron los aplausos. El público, de espaldas a la pantalla, celebró a la gente que había visto en el film. No premió a la película, *Convivencia*, porque no había nada que celebrar en ella. De la obra homónima de Viale queda ese sabor de los 70 y un planteo sobre el sexo y la relación de tres absolutamente perimido.

Es muy triste no poder elogiar un film nacional, cuando el cine argentino está pasando por sus peores momentos. A la tragedia personal que sufrió Aristarain el año pasado con su descalificación (a la que ayudó, como bien apuntó aquí Sacristán, algún periódico argentino), producida por la falta de profesionalidad y competencia del Instituto de Cine, se suma este año una actitud pseudoheroica de Leonardo Favio, cuando convenció a los medios de que estaba retirando *Gatica* de la competencia por las nominaciones. Ningún medio en USA publicó este "gesto" porque en Los Angeles todos sabían la muy mala repercusión que tuvo una función para un centenar de miembros de la Academia. De esta forma, el retiro no existió (la película no tenía chances) pero sirvió para que renaciera la polémica en torno de la única acción válida de la era Parisier. El, con todos sus problemas, muy agradecido.

Párrafo final para *Convivencia*. La dependencia enorme de su estructura teatral, el desnudo gratuito de Dopazo, los tics televisivos de Brandoni y la solvencia profesional de Sacristán no hacen más que extrañar a Luppi y a su director teatral, a quien el film ha sido dedicado. Al estrenarse en abril, la prensa no ha querido hacerse eco de este fracaso. Por mi parte, me duele no poder escribir algo elogioso de gente con la que de alguna forma estoy involucrado (lo cual me traerá no pocas complicaciones). Lo que se dice, gajes de una convivencia difícil.

**El otro cine.** Una de las principales causas de la poca repercusión en el público de Punta del Este fue la competencia en las salas comerciales. Este es un resumen de los títulos más significativos.

**J'embrasse pas** (*Yo no beso*, Francia), de André Téchiné. Aquí se conoce como *Inmoralmente joven*. Téchiné, con este

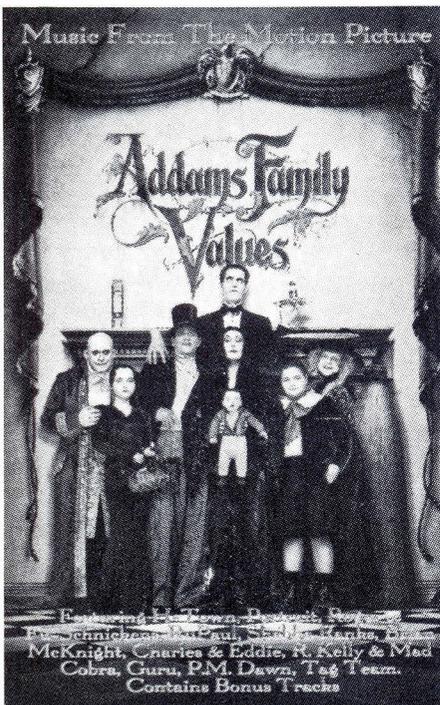
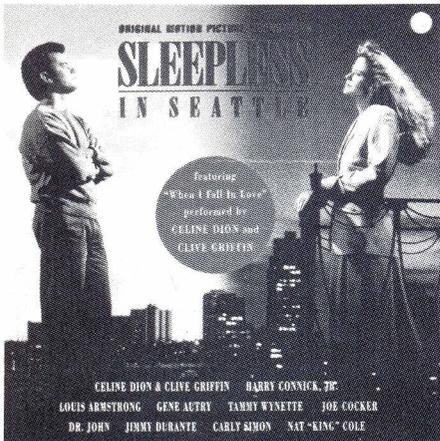
film y su última película, *Mi estación preferida*, ya alcanzó el nivel de los grandes maestros del cine francés de la nouvelle vague, como Truffaut, Rohmer o Resnais. El uso del cinemascopio es sublime, la narración en off remite a un cine literario que, afortunadamente, ya no es intelectual (la marca de Téchiné en los 80), y en menos de hora y media comprime un relato de ilusiones y grandes decepciones, como la vida misma. **Aclaración:** lamentablemente el film ha sido muy cortado para su exhibición local. Numerosas escenas han sido abruptamente cercenadas, con lo cual la apariencia de montaje sincopado es puramente casual. Si Téchiné supiera de esta "miniversión" de 80 minutos creo que se animaría a hacer un viaje al Cono Sur. Que no se entere del título...

**Damage** (*Una vez en la vida*), de Louis Malle. Brillante adaptación de David Hare de la novela homónima, apoyada por la excelente puesta en escena de Malle. Las famosas secuencias eróticas cortan el aliento, porque son reales y la cámara las observa con pasión, casi entomológicamente. Desde *Soplo al corazón* no recordamos un film de Malle que retrate con tal furia y a su vez con cierto pudor una historia de amor condenada al fracaso. Al igual que en aquel film, Malle evita caer en el escándalo, pese a hallarse, por exigencias de un escrupuloso guión, al borde del abismo continuamente. Las formidables prestaciones de Jeremy Irons, Juliette Binoche y Miranda Richardson redondean un film memorable, que repite la gran forma en que se encuentra Malle desde que regresó a Francia para rodar su obra maestra, *Adiós a los niños*. Con gran éxito de público se pudieron ver *La edad de la inocencia* y la supertaquillera *Papá para siempre*, un show de 2 horas con Robin Williams.

Al mediodía del 24, cuando sólo habíamos sufrido *Tirano Banderas* y disfrutado de la belleza de Maribel, tomé contacto con el mar. Ese lujo se repitió varias veces, cuando el sol asomaba. Quedaron lejos aquellas fiestas ostentosas e inútiles de la primera edición de estas muestras. Este año todo fue más austero, con pocas recepciones y ruedas de prensa. Ello nos dio un gran margen de tiempo libre para gozar de la playa, algo que nunca pude conseguir en tantos años en el Festival de Cannes. Entonces... ¿cómo puedo quejarme tanto? Estos placeres sólo acontecen una vez en la vida. ■



por Guillermo Pintos



## Entre el cielo y la tierra Kitaro

Una de chinos. Como las que uno veía en el Palais Blue, de Santa Fe y Pueyrredón, los domingos a la tarde. En realidad nunca eran completamente chinos, como hay ahora, sino que siempre había americanos, generalmente muy, muy buenos. Pero cuando empezaba la película —si transcurría allá— o cuando el rubio llegaba a Oriente, o el de ojos rasgados aparecía en América, sonaba la musiquita. Ese estereotipo occidental con un golpe de gong y la orquesta de cuerdas como patinadas si era un asunto serio, de chinos enfurecidos, o con unos platillitos agudos y repetidos, medio tontos, si era una cosa de *chinitos* inocentes. O de japonesitas frágiles, desprotegidas, infatigablemente sonrientes. Porque, además, casi lo mismo da si eran chinos, japoneses, vietnamitas, laosianos, etcétera. Cualquiera sabe, son todos iguales. Pero todo estereotipo, cada lugar común, puede encerrar alguna verdad, incluso las poderosas verdades de la fantasía, por eso mismo irrefutables. Así, el japonés Kitaro escribe la música para una película sobre Vietnam, con destacada actuación solista de un violín chino, pero todo arreglado, orquestado y dirigido por un señor llamado Randy Miller, en los estudios Werner Bros, Burbank. Y, casi, suena como las del Palais Blue.

El bueno de Kitaro, que tiene cara de maestro sha-o-lin y en buena medida come del asunto New Age—, ya había rondado las relaciones entre músicas de Oriente y Occidente. Pero, casi siempre, desde esa zona contemporánea un poco indiferenciada, entre los procedimientos electrónicos y el *primitivismo* rítmico un poco ambiguo de cierta música de consumo de esta mitad del siglo. Es decir, una suerte de molde indeterminado —común, por ejemplo, en la indefinición New Age—, que acepta y hasta pide ser llenado o asociado con materiales de alguna singularidad. En este caso, elementos de la música tradicional japonesa. Entonces, había alguna afinidad entre contenido y contenido, en cierta musicalidad ascética, elemental y ligeramente áspera.

En la banda sonora concebida para

Oliver Stone, la confluencia del naciente y el poniente resulta un poco distinta. Porque el material exótico es volcado en otro receptáculo, esta vez la tradición orquestal académica europea. Pero, más precisamente aun, en el uso que de ella fundó el cine americano, todo un género. Y la afinidad, entonces, pasa por lo sutil o refinado, en su mínima y más reconcentrada expresión, cuando se trata del violín chino que toca un tal Yu Xiao Guang, o en su versión espectacular, monumental, cuando los que se inflaman son los violines hollywoodenses. Y, sí, cuando uno escucha esta música, inevitablemente ve una película.

Ese dramatismo o emotividad superexplícita, casi espacial o visual, puede encontrarse tanto en la infinita dulzura del violín llamado *huqin*, como en ese tono orquestal funcional tan propio del cine, de la misma manera que es paralelo al afinadísimo oficio del violinista Guang el del arreglador Miller. Sumadas y siguiendo la inspirada partitura de Kitaro, tienen una eficacia definitiva. Los coros, las canciones del folklore vietnamita que canta la actriz Hiep Thi Lee, los oscuros sonidos electrónicos y la severidad de la percusión asiática completan un conjunto de fuerte gravedad —acorde al tema—, donde operan, a veces por superposición y otras por oposición, la austeridad y la grandilocuencia. Los timbres o los sutilísimos matices y modulaciones que Guang le extrae al violín chino tienen una plasticidad que sólo es común en la voz humana o es posible con las técnicas actuales de manipulación electrónica del sonido, otra analogía y conjunción entre mundos estéticos dispares.

## Los locos Addams Intérpretes varios

Esta es una de esas bandas sonoras en las que casi nadie repara durante el film, a menos que se interese particularmente por la música de que se trata. Incluso, es de las que aclaran que parte de la música contenida en el disco ni pintó por la pantalla. Como tantas otras cosas que se pasaron en la película de Barry Sonnenfeld. Se trata de una pareja selección de esa coincidencia afroamericana actual entre el rap, el

# BANDAS DE SONIDO

soul y el rhythm and blues, con alguna extensión hacia el reggae. Por momentos —Rudolph Aisley, William De Vaughn, Charles W. Wright— con un ritmo un poco machacón como el del relato, pero a veces con una sensualidad que allí no asomaba. Tal el caso de “Watcha See Is Watcha Get”, por Tony Wester, que tiene un dinamismo caliente y una estupenda musicalidad. También interesan “Family Affair (rap version)”, por Sylvester Stewart, “High People”, por Allen Toussaint o “Supernatural Thing”, por Gwen Guthrie, y no brilla tanto la cruza un poco jamaquina y por momentos cuadrada de Isaac Hayes y Leon Huff. Es atractiva “May You Always Drink Bizarre”, que incluye un *sampleado* de “Too Late for Goodbyes”, de Julian Lennon. Tiene un clima sugerente, entre una rítmica muy antigua y una concepción moderna, cierta cosa experimental a lo Beatle, además de la voz del chico Lennon, procesada como en algunos asuntos hindúes del cuarteto de Liverpool. El cassette tiene cinta de cromo.

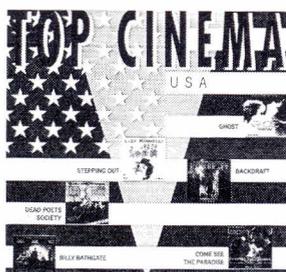
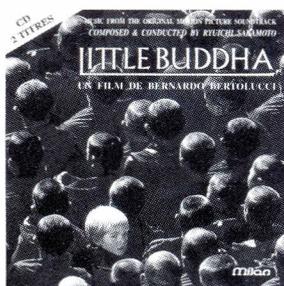
## Sintonía de amor Intérpretes varios

Si Nora Ephron, su directora, decía que *Sintonía de amor* no es una película sobre el amor, sino sobre el amor en las películas, esto quiere decir, sobre todo, que un romance, para ser mostrado en un film, puede necesitar de esos maravillosos artificios que hacen a las

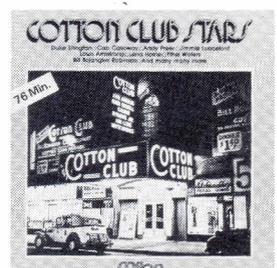
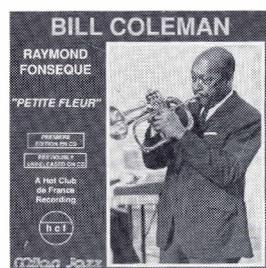
artes, pero especialmente al cine, y más que nada al cine romántico americano más convencional. No es tan fácil imaginar una historia de amor contemporánea mientras los protagonistas no se conocen. En el cine es muy sencillo, especialmente si, como en este caso, se pueden montar las imágenes de ambos, los dos bajo la luna plateada, solos y a muchos kilómetros de distancia, y se escucha a Joe Cocker que canta “nadie puede amarme o comprenderme”. Casi como en las comedias musicales, donde se llama al lechero con una melodía de notas ascendentes y acompañamiento de vibráfono. O una declaración de amor puede empezar más o menos normal y de pronto estallar cantada con orquesta y sobre una melodía pegadiza a rabiñar, que más tarde sonará en todas las radios y wincofonos, que venderá muchos discos, tendrá miles de versiones, será un clásico y hará llover tantos dólares como lágrimas y sonrisas cuando ellos se besen bajo el THE END. Y si *Sintonía de amor* se propone asentarse sin complejos sobre esa tradición: si, como admite Ephron, aspira a concentrar los requisitos que hacen a un clásico, necesitaba, precisamente, una banda sonora que pudiese sonar como clásica, ya. Por eso, las grandes melodías de “As Time Goes By”, “Stardust” o “An Affair to Remember”, de la película homónima y de la que ésta es casi una remake, entre otras citas. Pero para no convertirse en una selección nostálgica y anclarse también en la memoria presente, las

versiones no son las más difundidas en la época original de publicación, sino otras, de antes y de ahora. El inevitable tema principal de *Casablanca*, pero por Jimmy Durante, o las modernas voces de Carly Simon o Harry Connick. La inclusión de este último, además, no es casual ya que se trata del más conspicuo y talentoso neoconservador, quien, como compositor, arreglador, pianista e intérprete, consigue reciclar el modelo arquetípico de la balada americana de jazz y su cantante, por medio de la excelencia en el oficio y la originalidad, no en lo exterior sino en la inspiración. En ese sentido, podría llamar la atención que no se incluya alguna versión a cargo de Natalie Cole, otra joven exitosa, tradicionalista y excelente. Aunque si aparece su padre, que pone esa voz y esa dicción perfectas, envolventes, aterciopeladas, a la espléndida canción de Carmichael y Parish, “Stardust”. Otros títulos son “A Kiss to Build a Dream On”, por Louis Armstrong, y “Back in the Saddle Again”, por Gene Autry; “When I Fall In Love”, por Celine Dion y Clive Griffin; o “Make Someone Happy”, por Durante. Pero nadie, ni viejo ni nuevo, canta aquí como Tammy Wynette en su irresistible versión de “Stand By Your Man”. A la vez etérea y sensual, su voz ondula, se quebra, matiza, cambia de registro —vocal o emotivo—, sube, baja, flota o se clava directo en las entrañas del desdichado que escuche, como si nada, con una naturalidad y ternura admirables. ■

## Milan Suro



## Milan Jazz



# El cine en pantuflas

por Jorge García



**Jezebel**, 1938, dirigida por William Wyler, con Bette Davis y Henry Fonda.

Otra película de Wyler que desvirtúa los cuestionamientos a su obra. La solidez de su narración, su manejo del espacio y su adecuado uso de la profundidad de campo aparecen en este drama sureño que cuenta, otra vez, con una extraordinaria actuación de Bette Davis. También, como siempre, George Brent parece que estuviera boicoteando el film.

**TNT 12/3, 19 hs.**

**Alas de águila** (*Wings of Eagles*), 1957, dirigida por John Ford, con John Wayne y Maureen O'Hara.

Curioso film de Ford sobre la vida de Frank Wead, aviador de la Primera Guerra Mundial que fuera guionista en *Fuimos los sacrificados*. Más allá de algunos toques fordianos, *Alas de águila* tiene una sorprendente falta de unidad en su brusco pasaje de la comedia al drama. De todas maneras, imprescindible para seguidores del director.

**TNT 14/3, 16 hs.; 15/3, 7 hs.**

**Polvo rojo** (*Red Dust*), 1932, dirigida por Victor Fleming, con Clark Gable y Jean Harlow.

El diligente artesano Victor Fleming dirigió *Polvo rojo*, cuya remake *Mogambo* realizaría Ford

también con Gable en el protagónico. La película tiene un erotismo sorprendente para la época y, además, permite tomar contacto con el ángel de la malograda Jean Harlow, una actriz realmente muy especial.

**TNT 15/3, 22 hs.**

**El diablo dijo no** (*Heaven Can Wait*), 1943, dirigida por Ernst Lubitsch, con Don Ameche y Gene Tierney.

Una de las muy escasas oportunidades para apreciar al genio de Lubitsch. Película inclasificable, reflexión sobre el paso del tiempo y variación de *Fausto*, con Don Ameche en el

papel de su vida, la brillantez de su puesta en escena y la modernidad de su estructura hacen de *El diablo dijo no* una obra inagotable. Absolutamente imperdible.

**HBO 3/3, 2 hs.; 9/3, 6 hs.**

**Días de gloria** (*Days of Heaven*), 1978, dirigida por Terrence Malick, con Richard Gere y Brooke Adams.

¿Qué se habrá hecho de Terrence Malick? Luego de la interesante *Badlands* y esta película, se le ha perdido el rastro. *Días de gloria* contrapone la sordidez de una historia ubicada en los comienzos del siglo con el esteticismo de sus imágenes, espléndidamente iluminadas por Néstor Almendros,

## Robert Rossen, más allá del olvido

**El precio del dinero/El audaz** (*The Hustler*), 1961, dirigida por Robert Rossen, con Paul Newman, Piper Laurie, George C. Scott y Jackie Gleason. **I-SAT 27/2, 16 hs.; 28/2 6 hs. CV5 28/2, 22 hs.**

¿Quién se acuerda hoy de Robert Rossen? Como muchos otros directores americanos de su generación, Rossen es un desconocido para el espectador de hoy. Sin embargo, su obra ofrece suficiente interés como para merecer atención. Rossen ingresa en la Warner en 1937 y durante diez años será uno de los más prestigiosos guionistas de la productora. De esa época se recuerdan sus trabajos para *The Roaring Twenties* (1939), obra maestra de Raoul Walsh, y *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), notable film negro de Lewis Milestone. Debuta en la dirección en 1947 con *Johnny O'Clock*, film que desconozco, y luego realizará dos películas en las que ya se manifiestan claramente algunos de sus temas: el deseo de triunfo y poder logrado a cualquier precio, la corrupción de los ideales y las dificultades de adaptación del individuo al sistema. *Cuerpo y alma* (1947), con guión de su amigo Abraham Polonsky, es una dura requisitoria sobre el mundo del boxeo y su crítica visión les valieron a los dos el ingreso a las listas negras. A pesar de ello, consiguió dirigir en 1949 *Decepción*, historia del ascenso, degradación y caída de un político, otra precisa radiografía de aspectos del *American way of life*. Ambos films muestran la típica tensión narrativa, el montaje seco y la iluminación contrastada del cine negro de fines de los 40. Tras dirigir *The Brave Bulls* en 1951, su negativa a presentarse ante los fiscales macartistas lo deja sin trabajo durante dos años. En 1953 se retracta y declara sobre su pasado comunista, emigrando a Europa donde filma un par de coproducciones: *Mambo* (1954) y *Alexander, the Great* (1956). De regreso a los Estados Unidos, realiza en 1957 *Island in the Sun*, film sobre el racismo, y *Héroes de barro* (1959), fallida indagación sobre los límites de la cobardía y el valor donde Rossen intenta ajustar cuentas con su pasado. Y así llegamos a sus dos films fundamentales: *The Hustler* (1961) y *Lilith* (1964), su última película que dirigió estando ya muy enfermo y a la que recuerdo tras muchos

años de no verla como un fascinante poema visual, ambiguo e inasible, y uno de los films más misteriosos jamás realizados.

*The Hustler* es una acabada síntesis de la obra de Rossen, ya que aparecen aquí todos sus temas. Eddie Felson es un billarista que busca el éxito a cualquier precio y al que su inadaptación a las reglas del sistema convierten en un perdedor en potencia. Su mundo son los bares, registrados por el director casi documentalmente, y su obsesión será vencer al imbatible "Gordo". La primera partida con Fats, aparte de su brillante planificación, es un ejemplo de definición de personajes, pasando de la sonrisa sobradora del triunfo a la borrachera y la risa desencajada de la derrota. Esa noche abandonará a su amigo Charlie y listo para partir, en la estación de ómnibus, se producirá el encuentro con Sarah (maravillosa Piper Laurie), una de las figuras femeninas más patéticas que nos haya dado el cine. Sarah es una perdedora —como él— pero sin ninguna obsesión que la sostenga, salvo sus frágiles sueños. Ese primer encuentro, con la elocuencia de las miradas, la concisión de los diálogos, la brusca separación, y luego la escena en que ella vuelve a buscarlo y se van juntos, silenciosamente, son momentos del más puro cine, con una emotividad a flor de piel difícil de olvidar. El posterior acercamiento de Eddie al viscoso Burt, un "adaptado", provocará un triángulo de singular complejidad, sobre todo a partir de la ambigua atracción de Burt hacia Eddie, que alcanzará su clímax en la secuencia de la fiesta con su notable uso del *fuera de campo*. Queda todavía el final con su desencantada resolución de la dicotomía éxito-fracaso. Eddie vencerá al "Gordo" y se desembarazará de Burt pero el precio a pagar será muy alto. Su carrera de billarista estará terminada y habrá perdido a Sarah, desapareciendo de cuadro en el más absoluto desamparo. Rossen logra aquí por primera vez colocar la puesta en escena claramente por encima del guión y alcanza su madurez como realizador. Este film, en riguroso blanco y negro, notablemente iluminado por Eugene Shuftan, sigue siendo a 33 años de su estreno una experiencia emocional de primer orden y tiene toda la carga de pasión que le falta a la remake que hiciera Martin Scorsese, *El color del dinero* (1986), más allá de su indiscutible virtuosismo formal. La presencia en video de *The Hustler*, *Cuerpo y alma*, *Decepción* y *Héroes de barro* permite acercarnos a un director del cual, a la luz de sus últimos trabajos y de no mediar su prematura muerte, podía aún esperarse mucho. Mientras tanto, espero ansiosamente que *Lilith* alguna vez sea editada o exhibida por cable. ■

lo que otorga al film una ambigua belleza. Lo dicho, ¿dónde estará Terrence Malick?

**I-SAT 12/3, 10 y 18 hs.**

**El rayo verde** (*Le rayon vert*), 1986, dirigida por Eric Rohmer, con Marie Rivière y Amira Chemakhi.

Que Eric Rohmer es uno de los directores más rigurosos y personales del cine contemporáneo no es ningún secreto. Tampoco que sus películas son hartamente difíciles de ver. De ahí que no conviene dejar pasar esta oportunidad de arrimarse a un film que ofrece todas las constantes estilísticas y temáticas de su autor.

**Space 14/3, 5.30 hs.**

**Hotel Terminus** (*Hotel Terminus: The Life and Time of Klaus Barbie*), 1987, dirigida por Marcel Ophuls.

Sin alcanzar el nivel de la extraordinaria *La pena y la piedad*, este documental de Marcel Ophuls es un vigoroso y penetrante testimonio sobre el famoso asesino nazi expatriado de Bolivia, su época y aquellos que fueron sus cómplices y víctimas. Además, *Hotel Terminus* logra mantener el interés del espectador durante 267 minutos, lo cual no es poca cosa.

**CV 5 3/3, 22 hs.**

**La patagonia rebelde**, 1973, dirigida por Héctor Olivera, con Héctor Alterio y Luis Brandoni.

Héctor Olivera se ha caracterizado siempre por tratar de ser el cronista de hechos trascendentes de nuestra historia. Lamentablemente, el esquematismo de sus personajes y sus carencias narrativas convierten a ésta y a otras de sus películas en un perfecto muestrario de lo que no debe ser un cine que se pretende testimonial.

**Space 27/2, 14.30 hs.**

**Más allá de la gloria** (*The Big Red One*), 1980, dirigida por Samuel Fuller, con Lee Marvin y Mark Hamill.

Después de varios años sin filmar, Fuller retorna con la pólvora intacta en este potente relato basado en sus experiencias como soldado. Film bélico absolutamente anticonvencional, con una estructura cíclica y varias secuencias memorables, constituye una de las escasas oportunidades de acercarse a uno de los grandes directores del cine norteamericano. (Del cine, bah.)

**HBO 1/3, 11.15 hs.; 6/3, 11.30 hs.; 11/3, 22 hs.**

**El hombre que burló a la mafia** (*Charley Varrick*), 1973, dirigida por Donald Siegel, con Walter Matthau y Joe Don Baker.

Eficaz mezcla de película policial y film picaresco, es uno de los trabajos más personales de su autor. Verdadero ejemplo de narración cinematográfica, sus

primeros veinte minutos —el robo al banco y la posterior huida— y su secuencia final, resultan extraordinarios. Para no dejar pasar.

**I-SAT 5/3, 12 hs.; 6/3, 8 hs.**

**El**, 1952, dirigida por Luis Buñuel, con Arturo De Córdova y Delia Garcés.

Cualquier otro director que no fuera Buñuel hubiera hecho de esta película el estudio de un caso patológico de celos. Buñuel, fiel a su anarquismo contumaz y a su humor sardónico, la transforma en un rico muestrario de conductas humanas y confirma que en sus películas mejicanas encuentra su estado más puro. Un must total.

**I-SAT 1/3, 11 hs.; 2/3, 6 hs.**

**Cuenta conmigo** (*Stand by Me*), 1986, dirigida por Rob Reiner, con Wil Weather y River Phoenix.

Para quien esto escribe, la mejor película de Rob Reiner. Basado en un relato de Stephen King, el film ofrece una incisiva y cálida visión de la transición de la niñez a la adolescencia y un agudo retrato de los Estados Unidos de los años 50. Notable la interpretación de los cuatro jóvenes protagonistas.

**VCC 26 28/2, 6, 12 y 18 hs.**

**All That Jazz**, 1979, dirigida por Bob Fosse, con Roy Scheider y Jessica Lange.

Alguna vez sostuve que la única película interesante de Bob Fosse era *Sweet Charity* y la revisión de *All That Jazz* lo confirma. Film insufriblemente narcisista y especie de caricatura del *Ocho y medio* felliniano, se trata de un penoso intento de intelectualizar un género que siempre se distinguió por su frescura y espontaneidad. Ver para creer.

**HBO 9/3, 22 hs.; 12/3, 16 hs.; 15/3, 13 hs.**

**La rosa** (*The Rose*), 1979, dirigida por Mark Rydell, con Bette Midler y Frederic Forrest.

La atormentada vida de Janis Joplin merecía algo mejor que este mediocre film. La anodina dirección de Rydell sólo ocasionalmente consigue transmitir la intensidad del personaje y cuando ello ocurre se debe a la esforzada interpretación de Bette Midler. Tratar de ver a la propia Janis en acción en el documental que suele emitir TNT y comparar.

**Space 15/3, 22 hs.; 16/3, 4 hs.**

**Obsesión** (*Ossessione*), 1942, dirigida por Luchino Visconti, con Clara Calamai y Massimo Girotti.

Primera película del gran director italiano y la mejor versión de *El cartero llama dos veces*, por lo menos, de las que conozco (Tay Garnett y Bob Rafelson). A través de una historia de pasión y crimen, Visconti traza un preciso cuadro de

## Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

*Para publicitar en  
El Amante, La Posada  
Maldita y Plan 9 el  
Departamento de Publicidad  
atenderá de lunes a viernes  
en el horario de 9 a 12 hs. en:*

**Esmeralda 779 6º A  
Teléfono y Fax: 322-7518**



la Italia fascista con sorprendente madurez en una opera prima. Inolvidable Clara Calamai.

VCC 24 12/3, 22 y 24 hs.

**Codicia** (*Greed*), 1925, dirigida por Erich von Stroheim, con Gibson Gowland y Zasu Pitts.

El crudo realismo de von Stroheim aparece aquí en todo su esplendor en el minucioso relato de una degradación individual. Una de las más notables películas del cine mudo con una secuencia final que se ha tratado sin suerte de copiar infinidad de veces.

VCC 24 10/3, 19, 21 y 23 hs.

**La luna en el callejón** (*La lune dans le caniveau*), 1983, dirigida por Jean-Jacques Beineix, con Gérard Depardieu y Nastassia Kinski.

Nada queda del sórdido mundo de David Goodis en este desaguisado perpetrado por uno de los directores más pedantes y grandilocuentes de los últimos años. La incapacidad narrativa, la inútil pomposidad y los pretendidos toques oníricos convierten al film en un verdadero grotesco, capaz de poner a prueba la resistencia de los espectadores más pacientes.

HBO 2/3, 18 hs.

**La prueba** (*Proof*), 1992, dirigida por Jocelyn Moorhouse, con Hugo Weaving y Geneviève Picot.

Fallido pero interesante primer film de la directora australiana. El protagonista es un fotógrafo ciego que trata de ser manipulado por su ama de llaves. Con momentos de sofisticada perversidad en la relación dominador y dominado, el excesivo cerebralismo de la realizadora resulta perjudicial en otros tramos del relato.

CV 5 4/3, 23.45 hs.

**El caballero audaz** (*Gentleman Jim*), 1942, dirigida por Raoul Walsh, con Errol Flynn y Alexis Smith.

Debe haber pocas oportunidades de disfrutar de una película como *El caballero audaz* de Raoul Walsh. Tomando los comienzos de la carrera de Jim Corbett, Walsh realiza una auténtica aventura vital. Errol Flynn confirma que es una de las más grandes presencias cinematográficas de todos los tiempos y la última secuencia del film, a más de cincuenta años, sigue resultando maravillosa. Obra maestra.

VCC 24 26/2, 22 y 24 hs. ■

## Tabla de cine en televisión

			Q	FF	GN	GJC	JG	HB	F*
Al fin y al cabo es mi vida	John Badham	TNT						5	
Alas de águila	John Ford	TNT					7	7	
All That Jazz	Bob Fosse	HBO	3	2	8	8	4	5	1
Amor y crimen pasional	Mike Newell	Space				7	7	7	
Apocalypse Now	Francis F. Coppola	CV 5	10	10	10	10	10	10	10
Apuesta final	Maximilian Schell	HBO					6		
Beirut	Jennifer Fox	I-SAT				8	8	8	
Bellísima	Luchino Visconti	CV 5				6	6	5	7
Blue Collar	Paul Schrader	TNT	8			6	7	8	
Casada con la mafia	Jonathan Demme	I-SAT	5	6	7	7	6	6	
Charley Varrick	Donald Siegel	I-SAT	9			9	9		
Christine	John Carpenter	HBO	9	9	6	8	6	8	7
Ciudad ardiente	Richard Benjamin	HBO	7	7	7	6	5		
Codicia	Erich von Stroheim	VCC 24				10	10	10	10
Coma	Michael Crichton	TNT	8	6	8	6	5	6	
Conan, el bárbaro	John Milius	Space	8		8	8	6	7	7
Cuenta conmigo	Rob Reiner	VCC 26	8	8	9	9	8	8	
Cuerpos ardientes	Lawrence Kasdan	Space	6		8	9	8	9	
David Copperfield	George Cukor	TNT					7	7	
Días de gloria	Terrence Malick	I-SAT	8	7	7	9	8	8	
Drácula	Tod Browning	VCC 24	5	5	6	6	6	8	
Edward II	Derek Jarman	CV 30	1	1		1			1
El	Luis Buñuel	I-SAT	10	10	10	10	10	10	10
El amor es un eterno...	Héctor Babenco	I-SAT		1		2	4	4	
El caballero audaz	Raoul Walsh	VCC 24	10	10		10	10	10	10
El enigma de otro mundo	John Carpenter	Space	7		8	9	8	9	8
El fotógrafo	Brian De Palma	HBO	8	7		2	3	7	
El gatopardo	Luchino Visconti	I-SAT	7			9	8	9	10
El gran engaño	Jeremy Paul Kagan	I-SAT			7			7	
El muelle de las brumas	Marcel Carné	VCC 24	3	3		5	6	6	6
El mundo según Garp	George Roy Hill	CV 24		2		4	6		
El precio del dinero	Robert Rossen	I-SAT/ CV 5	6	7		9	10		
El rayo verde	Eric Rohmer	Space	9	8	5	10	9	8	
El retrato de Dorian Gray	Albert Lewin	TNT					7		
Encuentro de dos mundos	Nicholas Roeg	HBO					5		
Enemigo mío	Wolfgang Petersen	TNT	6	8	7	4			
Esta rubia vale un millón	Vincente Minnelli	TNT					6	7	10
Frankenstein	James Whale	VCC 24	7	6	7	6	7	7	7
Gigante	George Stevens	VCC 24	4	5		4	5	6	7
Golpe al corazón	Francis F. Coppola	VCC 26	10	10		10	6	5	10
Harry, el sucio	Don Siegel	Space	8	8	8	9	9	10	9
Hombre	Martin Ritt	Space	8				7	7	9
Hotel Terminus	Marcel Ophuls	CV 5					8		
Jardines de piedra	Francis F. Coppola	Space	10	8	7	9	4	7	
Jezabel	William Wyler	TNT	8	9		8	8		8
La bella y el campeón	Ron Shelton	I-SAT	10	9	9		6	6	
La casa de la calle Carroll	Peter Yates	I-SAT	6	7	6				
La chica del adiós	Herbert Ross	I-SAT	8	8	8	6			
La historia de Buddy Holly	Steve Rash	CV 5					6		
La huida	Sam Peckinpah	Space	8			5	4	2	1
La llamada fatal	Alfred Hitchcock	Space	8	8	8	8	6	8	9
La luna en el callejón	Jean-J. Beineix	HBO	7	7		6	3	1	
La misión	Ronald Joffe	Space	1			2			
La novicia rebelde	Robert Wise	I-SAT	5	7	9	5	6	6	5
La pasión de J. de Arco	Carl T. Dreyer	VCC 25	7	7		9	9	10	
La patagonia rebelde	Héctor Olivera	Space	6		6	5	3	4	1
La prueba	Jocelyn Moorhouse	CV 5	5	6		6	6		
La rosa	Mark Rydell	Space	9	8	8	6	5	6	
Los marginados	Francis F. Coppola	I-SAT	3	5	4	7	6	7	
Mad Max 2	George Miller	Space	9		9	10	7	10	
Magnolia	George Sidney	TNT					6		6
Más allá de la gloria	Samuel Fuller	HBO	9	9	9	9	9	8	8
Más allá del ancho río	William Wellman	TNT					7		
Más allá del bosque	King Vidor	TNT					6		
Mediterráneo	Gabriele Salvatores	CV 5	4	7	5			6	
Mi vida es mi vida	Bob Rafelson	CV 5	5			4	5	6	1
Obsesión	Luchino Visconti	VCC 26				8	9	8	9
Permiso por una noche	Chris Bernard	Space				8	7	6	
Plegaria para un asesino	Michael Hodges	I-SAT	6		6	6	4	5	
Polvo rojo	Victor Fleming	TNT					8		
Pretty Baby	Louis Malle	Space	3	4		3	6	4	7
Serenata tropical	Irving Cummings	HBO				7	5	6	
Silverado	Lawrence Kasdan	Space	6	7	7	7	5	9	
Sin piedad	Richard Pearce	Space	4				5	4	
Sospecha mortal	Mike Figgis	Space	5			8	7		
Terror a bordo	Phillip Noyce	I-SAT	4		7	5	6	5	
The Five Heartbeats	Robert Townsend	HBO	5			7	5		
Traición al amanecer	Robert Towne	Space	9	8	7	5			
Tú eres mi destino	Gregory Nava	I-SAT			3	7	5		
Un amor en Alemania	Andrzej Wajda	CV 30	6			4	5		
Verano del 42	Robert Mulligan	Space	8	8	8	9	7	6	3
Vivir mata	Bebe Kamin	I-SAT				1	1	1	
Zabriskie Point	M. Antonioni	TNT				5	5		4

\* Fantasma

**La matanza de los inocentes (*The Slaughter of the Innocents*), 1993, dirigida por James Glickenhaus, con Scott Glenn y Cameron Glickenhaus.**

El título trae recuerdos de *El silencio de los inocentes*. Esa es justamente la idea: que uno recuerde la película de Demme y de nostálgico nomás la alquile. Está también Scott Glenn haciendo de agente del FBI y un asesino serial, ahora conectado con las sectas religiosas (el día que los *serial killers* sean *erratic killers* no se podrán resolver más casos).

El personaje de Scott Glenn es un lelo. El que le resuelve los casos es su hijo —doce añitos—, un maniático de la computadora, desarrapado, anormalmente inteligente, cariñoso con sus padres: la antítesis de Bart Simpson. El niño —un sujeto realmente repugnante— relaciona alguno de los crímenes que lo dejan en babia a Glenn con la desaparición, unos años atrás, de dos jirafas de un zoológico. ¿Cómo puede alguien robarse dos jirafas de un zoo sin que nadie se dé cuenta? Eso no es nada. El niño, armado de su maldita computadora, su deslumbrante inteligencia y vestido como el cartonero Báez pero con plata, sigue la pista del asesino hasta dar con su guarida en una gruta en medio de las montañas de Ohio. Para llegar anda durante horas en moto y luego escala unos riscos peligrosísimos. En la casa del *serial killer* encuentra una réplica del Arca de Noé colmada de pares de animalitos embalsamados. Entre ellos, claro, las dos jirafas. Acá vienen los tres minutos en que dejo de prestar atención pensando cómo el maniático transportó las dos jirafas hasta ahí arriba. Luego, los hechos se desencadenan pero yo ya estoy para otra cosa. Cuando me recupero veo los créditos: el actor que hace del niño sabio es el hijo de quien dirigió y escribió la película. Y eso no es todo, el nene —a quien le pronostico

convertirse en un verdadero monstruo— también escribió la letra de la canción que acompaña los títulos. La relación entre el personaje de Scott Glenn y el mocoso —pegajosa, almibarada, uno se los imagina cada mañana juntos recitando el preámbulo de la Constitución— es sólo un pálido reflejo de la que llevan el director y su hijo en la vida real. Puaj. Mientras el video se rebobina, me paro ante la cuna de mi bebé y, mirando un puñado de cuentas impagas, murmuro: “algún día, hijo, todo esto será tuyo”. Me quedo más tranquilo.

G. N.

**Oro y cenizas (*Trespass*), 1992, dirigida por Walter Hill, con Bill Paxton, Ice T, William Sadler, Ice Cube y Art Evans.**

Volvió Walter Hill y desde los blues de *Encrucijada* no sonaba con tanta fuerza. *Oro y cenizas* es un cruce de *El tesoro de la sierra Madre* en su excusa argumental y *Asalto al precinto 13* de Carpenter por la resistencia de los personajes, la elección espacial y la concreción de un tiempo real, histérico y violento, apoyado en el clásico montaje cortado a los hachazos de los mejores Hill (*Calles de fuego*, *El peleador callejero*, *Los amos de la noche*). Se extrañaban la visión masculina del grupo y los encontronazos internos del clan en *Otras 48 horas*, *Infierno rojo* y *Un rostro sin pasado*. Pero Hill volvió con su cámara nerviosa y su violencia física sin necesidad de golpes gratuitos. En *Oro y cenizas* agrega un par de detalles dignos de señalar. Un personaje filma las acciones en blanco y negro con su cámara de video en los descansos de las batallas entre los de adentro y los de afuera. El cine dentro del video y la posibilidad de utilizar un lenguaje audiovisual distinto en la estructura de una ficción paranoica. La banda de los raperos Ice Cube y Ice T

llevan movicoms en la mano y son interrumpidos a cada rato para atender los llamados. La elegancia marginal y la mirada de Hill sobre los nuevos propietarios del poder que a Spike Lee le pondría los pelos de punta. Todos son personajes que se dirigen al fracaso y la mayoría morirá en el fuego de las explosiones. El fuego en Hill y un nuevo Raven que resucita otra vez con los acordes de Ry Cooder. *Oro y cenizas* es la historia de dos bomberos locos que encuentran un tesoro y de una banda de locos que desconocen los motivos de los refugiados. *Oro y cenizas* es nada más que eso pero es más que suficiente. Era hora de que volviera Walter Hill.

G. J. C.

*Oro y cenizas* es un videogame que recuerda a una película llamada *El tesoro de la sierra Madre* (Huston, 1948). Los personajes pasan de nivel según sus habilidades, se encuentran con el hombre muerto, el tesoro, las distintas salidas, el pasadizo secreto y deben abatir a sus enemigos representados por una banda de negros raperos. Gana el que sobrevive y se queda con todo. Para que resulte más moderno, uno de los raperos lleva una cámara de video y el resultado de su filmación (muy oportuno si llegara a caer en manos de la policía) se intercala con lo que produce la cámara de cine. La imaginaria visual del juego incluye vistosas escenas de caída. Walter Hill se hizo famoso contando lo que Nabokov llamaba “historias para muchachos”. Con el correr del tiempo, sus simpáticos héroes de historieta se han transformado en desalmados y ambiciosos. Lo que se dice una moral de videogame. Se aconseja desconfiar de las películas sin mujeres. ■

Q.

En postproducción:

- Centro de edición off line (editor y switcher inteligentes) U-Matic high band SP serie BVU con time code. Configuración A/B roll, generador de efectos de 2 y 3 dimensiones lineales y no lineales, Dynamic Tracking, corrector de color, chroma key y titulación.
- Animación computarizada en 2 y 3 dimensiones de alta resolución (24 bit, 16 millones de colores).
- Consola de audio de 8 canales (controlable vía editor), delay y reverberador digital, DAT, cinta abierta y más de 3500 efectos sonoros en CD.
- Centro de edición multiformato con editor multiviento S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

En estudio:

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

En exteriores:

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

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



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

*El 93 no fue un gran año para el negocio del video en ninguno de sus aspectos. La reciente ley que lleva a cincuenta años el plazo para que una película pase al dominio público es un nuevo obstáculo para que el espectador argentino pueda ver lo que no se estrena hoy en los cines. Lo que sigue es una selección de clásicos editados el año pasado y de películas que pasaron directamente a la cajita.*

## CLASICOS

El soplón	Jean-Pierre Melville	Epoca
Los compañeros	Mario Monicelli	Yesterday
El gatopardo	Luchino Visconti	Blakman/Epoca
Freaks	Tod Browning	Memories
L'Atalante	Jean Vigo	Blakman
Rashomon	Akira Kurosawa	Epoca
El	Luis Buñuel	Kinema
Inocencia y juventud	Alfred Hitchcock	Memories
La gran guerra	Mario Monicelli	Kinema
La regla del juego	Jean Renoir	Blakman/Memories
Rocco y sus hermanos	Luchino Visconti	Renacimiento
Sed de vivir	Vincente Minnelli	Renacimiento
Té y simpatía	Vincente Minnelli	Memories
Una tarde de otoño	Yazujiro Ozu	Kinema
Jules et Jim	François Truffaut	Epoca/Blakman
El desprecio	Jean-Luc Godard	Renacimiento
Irma, la dulce	Billy Wilder	Orson Producciones
Macbeth	Orson Welles	Orson Producciones
La madre	Vsedolov Pudovkin	Kinema
Mr. Arkadin	Orson Welles	Orson Producciones
El mago	Ingmar Bergman	Memories
Alemania, año cero	Roberto Rossellini	Blakman
Un condenado a muerte se escapa	Robert Bresson	Kinema
Cero en conducta	Jean Vigo	Blakman
Noche y niebla	Alain Resnais	Blakman
Una lección de amor	Ingmar Bergman	Memories
Julio César	Joseph L. Mankiewicz	Renacimiento
Un niño espera	John Cassavetes	Renacimiento
El hombre invisible	James Whale	Epoca
El ring	Alfred Hitchcock	Epoca
Ugetsu	Kenji Mizoguchi	Epoca/Blakman
Día de fiesta	Jacques Tati	Epoca
El dependiente	Leonardo Favio	Blakman
El romance del Aniceto y la Francisca...	Leonardo Favio	Blakman
Crónica de un niño solo	Leonardo Favio	Blakman
Disparen sobre el pianista	François Truffaut	Arte Video
Obsesión	Luchino Visconti	Memories
Aventuras en Birmania	Raoul Walsh	Epoca
Mientras duerme Nueva York	Fritz Lang	Epoca
Plan nueve del espacio sideral	Edward Wood, Jr.	Arte Video
El increíble hombre menguante	Jack Arnold	Renacimiento
La reina y su zángano	Marco Ferreri	Epoca
Las noches de Cabiria	Federico Fellini	Memories
Pather Panchali	Satyajit Ray	Epoca
Yojimbo	Akira Kurosawa	Epoca/Memories
La sed	Ingmar Bergman	Memories
Accatone	Pier Paolo Pasolini	Blakman
Casco de oro	Jacques Becker	Kinema
Ensayo de un crimen	Luis Buñuel	Kinema
Winchester 73	Anthony Mann	Cobi
Carta de una enamorada	Max Ophüls	Yesterday
El fotógrafo del pánico	Michael Powell	Hammer
Nazarín	Luis Buñuel	Memories
Las noches blancas	Luchino Visconti	Epoca

## SIN ESCALA EN EL CINE

Amenaza final	John Woo	Gativideo
Una bala en la cabeza	John Woo	Transeuropa
Madame Bovary	Claude Chabrol	AVH
Frente de batalla	Keith Gordon	LK-Tel
Muertos de miedo	Peter Jackson	Live
The Five Heartbeats	Robert Townsend	Gativideo
Twin Peaks —fuego camina conmigo—	David Lynch	AVH
Una relación indecente	Paul Schrader	Transmundo
Traficantes	Paul Schrader	Gativideo
La balada de Sad Café	Simon Callow	Transeuropa
Megalexandros	Theo Angelopoulos	Kinema
I Love You	Marco Ferreri	Transmundo
Mordiendo la calle	Joseph Vasquez	LK-Tel
Ambulancia	Larry Cohen	Transmundo
¡Silencio... se enreda!	Peter Bogdanovich	Gativideo

Bruce Lee en video

## El último gran héroe

Hasta hace un mes atrás siempre me consideré un fanático de *Operación Dragón*, después de haberla disfrutado ocho veces en la adolescencia. Caso extraño mi admiración por la película ya que no me interesan las artes marciales —más allá de practicar la disciplina en la infancia durante un largo período de dos clases— ni los karatecas, ni el kung fu ni nada que se le parezca. Es más, cuando veo cinturones negros haciendo ademanes y morisquetas o escucho los gritos que provienen de los gimnasios, recuerdo una puntual escena de *Indiana Jones y el templo de la perdición*. ¿Un delirio de años atrás? Es posible. Hoy en día, por más que haga la prueba veinte veces y me concentre durante diez horas no podría partir una madera sin salir corriendo urgente a una sala de guardia. Pero sigo siendo un fanático de *Operación Dragón* luego de verla hace un par de semanas, simplemente, porque se trata de un gran film de aventuras y porque Bruce Lee representa a uno de los últimos héroes que diera el cine.

**La película.** Mr. Lee (el maestro Bruce Lee) y dos norteamericanos (los actores John Saxon y el negro Jim Kelly) participan en un torneo en la fortaleza de Han, situada en una isla lejos de la pobreza de Hong-Kong. Esa es la historia, nada más, si excluimos una débil trama sobre venganzas personales y olvidamos las razones del poderío de Han y los motivos que llevan a los tres mosqueteros a pelear solos contra un ejército entero. El secreto de *Operación Dragón* está en la velocidad del relato, las escenas de luchas y los movimientos acrobáticos y coreográficos, el uso del sonido —los gemidos de Lee y los ruidos de roturas de huesos son una marca de fábrica—, la ingenuidad de la historia al dividir a los buenos y a los malos para que inmediatamente defendamos y odiamos a los distintos personajes, y un



insólito final para un film de artes marciales que transcurre en un salón de espejos. *Operación Dragón* es un clásico de los 70 y Bruce Lee demuestra una simpatía y vitalidad que lo acercan a Errol Flynn en sus películas de capa y espada y piratas.

**La vida.** Como Jim Morrison, Janis Joplin, Hendrix, el Che, Kerouac, Allen Ginsberg, Cassius Clay y Tanguito, Bruce Lee es un ícono de los 70. Murió a los 33 años y todavía se desconocen las razones. Las versiones son varias: excesivo uso de anabólicos, acuchillado por la mafia china, problemas en el corazón y hasta suicidio. Bruce Lee tuvo dos hijos y uno de ellos, Brandon, también murió hace poco tiempo, prolongando una supuesta maldición que persiste sobre el mito. Salvo en *Operación Dragón*, Lee trabajó en otras cinco o seis películas olvidables, pero su papel más conocido fue el Kato de la serie *El avispon verde*, un cruce de Oriente y Occidente, objetivo alcanzado por Lee durante su corta vida. Lee consiguió que el estudio y la práctica de la disciplina fueran una necesidad y un modo de vida pero no fue otro embrutecido patovica de las artes marciales. A su perfección con las manos y los pies sumó su cultura y conocimiento y, sin saberlo, provocó la incorporación de las artes marciales como género cinematográfico.

**Una vida de película.** A veinte años de la muerte de Lee, el cine le rinde su homenaje en una biografía respetuosa. Confieso que me negaba a ver *Dragón: la vida de Bruce Lee* y hasta llegué tarde al cine porque temía encontrarme con un film más, uno de los tantos donde el personaje central no tiene demasiado interés. Sorpresa mayor. Volví a verla completa en video y me encontré con un relato curioso —fiel o no, poco importa— donde la vida de Bruce Lee transcurre a mil, como si el héroe fuera consciente de su futura importancia y conociera su trágico destino. La película es una aventura constante en donde descubrimos el romance con Linda (su mujer), la relación con su familia, el primer fracaso con sus raíces y sus orígenes, la posterior imposición de su mandato, la filmación de sus películas y la graciosa escena de *El avispon verde*, la seria lesión que lo tuvo convaleciente durante meses, la recuperación, la enseñanza de su poder y de su saber y el carisma de los dos intérpretes principales. *Dragón...* agrega las pesadillas de Bruce Lee enfrentándose a un gigante samurai en el cementario, ofreciendo una mirada diferente, onírica, oscura y densa para una historia biográfica. El director Cohen retoma la escena de los espejos de *Operación Dragón* con un respeto que asusta: las tres heridas de sangre en el cuerpo del personaje son similares al film original. El final de la película es conmovedor: Lee peleando contra un sol naranja mientras la voz en off de su mujer descarta aclarar las razones de la muerte para situar al personaje vivo, revoleando patadas y puños, transformado en una sombra que lucha ante la adversidad. Tal vez ésta sea otra de las razones de la admiración por *Operación Dragón* y acaso, a partir de hoy, *Dragón: la vida de Bruce Lee* sirva para completar mi euforia sobre una clase de héroe precursor del género de estos días. La adolescencia pasó pero la alegría que transmitía Bruce Lee aún permanece y se comunica con la misma fuerza. ■

G. J. C.

**Operación Dragón** (*Enter the Dragon*), 1973, dirigida por Robert Clouse, con Bruce Lee, John Saxon, Jim Kelly, Ahna Capri y Yang Tse.

**Dragón: la vida de Bruce Lee** (*Dragon: The Bruce Lee Story*), 1993, dirigida por Rob Cohen, con Jason Scott Lee, Lauren Holly, Robert Wagner y Michael Learned. ■

# Uno en la multitud

por Eduardo A. Russo

King Vidor fue —suelen formular los artículos dedicados al realizador— un director de cine típicamente americano. Título que dice más bien poco, dado que puede ser compartido por unos cuantos pares (le vale a Frank Capra, a Howard Hawks, a Leo McCarey, a Preston Sturges... y a unas decenas más) por distintos motivos y pronto se diluye en una pomposa e insulsa ambigüedad. Comencemos de nuevo: King Wallis Vidor fue el afortunado hijo de un acaudalado empresario maderero, nacido un 8 de febrero de 1894, que desde muy joven adquirió el persistente vicio del cine. Reza la leyenda que trabajando en plena infancia de boletero en un cine veía cientos de veces la misma película, y que de esa situación que a otro conduciría al odio por todo recinto oscuro destiló su precisión de ingeniero al diseñar sus películas. Sigue la historia: el muy joven King Vidor filmó sus primeros films y no sólo sabía cómo hacerlos, sino también cómo negociarlos. Al alcanzar la treintena ya era un director estrella.

Andrew Sarris, en su *El cine norteamericano*, señala a Vidor como un director arquitectónico. Puede serlo: en algunos momentos se percibe la búsqueda de la perfección formal, el cuidado obsesivo en la construcción plástica y dramática. Pero lo será a condición de que se pueda concebir una arquitectura que siempre se mueva. Incluso en el cine americano clásico, con su acción omnipresente, la marcha vidoriana se percibe dotada de un sentido musical en el relato que difícilmente sea superada. En estos tres films ésta queda resaltada por el excepcional trabajo del musicalizador Carl Davis (cuya intervención ya destacásemos en nuestro artículo sobre *Codicia* de von Stroheim, en *El Amante* 10). La escasez de rótulos, la narrativa predominantemente visual, una fluidez constante en sus películas son muestra cabal de que cine mudo no implica cine de museo. Para más precisiones, abordemos una por una.

## **The Big Parade**

El primer gran éxito de Vidor, y una de las dos más grandes películas que imaginaron —cada una a su manera, y desde ópticas diferentes— la Primera Guerra Mundial, aquella que sus contemporáneos llamaban “la Gran Guerra” porque no sabían lo que se venía. La otra es bastante posterior —de 1937— y Jean Renoir la tituló misteriosamente *La gran ilusión*. En ella trabajaba un prusiano inolvidable llamado Erich von Stroheim, que allá por 1925 se empeñaba como director en filmar a su modo *La marcha nupcial* en el mismo estudio que el joven Vidor rodaba, casi simultáneamente, *The Big Parade*. *El gran desfile* es, muda y americana, un correlato de lo que es *La gran ilusión* en tanto parlante y europea: una historia sorprendentemente conmovedora —aunque algunas de sus convenciones muevan hoy a una lectura irónica— de esa guerra de años inacabables donde regimientos enteros se pudrían en trincheras, abastecidos éticamente y estragados por el gas, las ametralladoras o

simplemente el cansancio. Última guerra a la vieja usanza, donde el coraje individual —en acciones donde la infantería seguía siendo la pieza clave— marcaba los sucesos. Allí se lanza John Gilbert y sus dos secuaces rejuntados de distintas clases sociales. Nada los une, excepto su pertenencia a una comunidad que marcha unánime al combate. Este *unanimismo* en Vidor es resaltado por Gilles Deleuze, quien tomando algunas hipótesis de dos críticos (Ciment & Henry, en *Positif* 163) destaca en su cine (como en Capra, o en Ford) la necesidad de un jefe para una comunidad concebida como organismo. No obstante, conviene matizar: si en Ford la figura del jefe o padre —presente en forma carnal o simbólica— es siempre identificable, en Vidor la organización parece surgir curiosamente del grupo: cada uno se empeña en ocupar alegremente el lugar que le corresponde y hacer lo suyo lo mejor posible, para una siempre anhelada promoción al vértice que todos ansían. John Gilbert, el mayor galán del último cine mudo que estrepitosamente se desintegraría con el arribo del parlante, brinda una interpretación excepcional como Jim Apperson, dandy heroico que pierde una pierna y una novia en casa para ganar la felicidad con su francesita Melissande y el deber cumplido. Las dos horas cuarenta de *El gran desfile* marchan raudas, demostrando que el Vidor inicial —o no tanto: llevaba entonces seis años filmando— ya dominaba el arte del relato cinematográfico al punto que Jean Mitry lo consideraría uno de los hitos —junto a von Stroheim— del alejamiento de la dramaturgia del cine respecto de los parámetros teatrales.

## **Show People**

Última película muda de Vidor, *Show People* es inmediatamente anterior a la sonora, musical y poblada por negros *Aleluya*, que Borges calificase como “memorable”. No se le puede adjudicar el calificativo de obra maestra: es especialmente despereja dentro de una filmografía compuesta por películas siempre desiguales. Vidor fue especialista en filmar grandes momentos seguidos por otros perfectamente banales y hasta algunos francamente inexplicables, sostenidos sólo merced a un ritmo siempre atrapante.

*Show People* narra, con un humor que a veces parece deliberadamente simplón, las aventuras de una chica en Hollywood: sus comienzos, ascenso, desengaño y reencuentro con “lo que realmente vale la pena en esta vida”. Podríamos detenernos en la chismografía hollywoodense refiriéndonos a Miss Marion Davies y su apasionada relación con William Randolph Hearst, de los intereses en juego y las complejas condiciones de producción y *public relations* que rodearon al film, pero para eso hay gente mucho más capacitada. Nos limitaremos, luego de una festiva visión de *Show People*, a describirla como una película sana y directamente cholula, no dotada del cholulismo enmascarado de sátira propio de

adefesios como *Las reglas de juego* del cineasta cuentapropista Robert Altman. La diferencia es sencilla: Vidor sabía vérselas con Hollywood y se permitió una simpática chanza desde adentro, aprovechando a su favor la inconcebible estolidez de Marion Davies ("En su rostro no asomaba el menor atisbo de vida inteligente", diría Nabokov). El documental asoma cuando la Davies demuestra indicios de muerte cerebral y, en la medida en que el



espectador resista tales momentos, la película se disfruta. Hasta se puede gozar de una *performance* de Vidor interpretándose a sí mismo en agradable tertulia con la estrella. Adivinar qué estaría pensando mientras se filmaba en esa secuencia.

### *The Crowd*

De estos tres Vidor mudos, *The Crowd* es nuestro favorito. Nueva York como protagonista, filmada como pocas veces —lo que no es poco para la ciudad más frecuentada en la historia del cine—. Posee un travelling celeberrimo (que el citado Mitry comparase de igual a igual con aquel babilónico de la *Intolerancia* griffithiana): desde una recorrida de la ciudad a la ascensión a un rascacielos, continuada por su interior hasta el escritorio de una multitudinaria oficina. Plano secuencia monumental que provoca una emoción extraña e incontenible, difícil de definir y que acaso no esté lejana del aliento épico; aunque de una épica amable, de construcción colectiva, de fundación anónima de una historia común.

Luego están los planos arquitectónicos, con un rigor compositivo que iguala al mejor Eisenstein. Johnny Sims de niño, subiendo las escaleras de su casa para enterarse de la muerte de su padre, o adulto entrando al hospital en busca de su esposa parturienta o a la misma nursery. Planos que no se olvidan fácilmente.

Vidor posee su concepto de masa, tan elaborado como el de numerosos pensadores que en ese entonces se preguntaban qué era eso que estaba ocurriendo en la sociedad urbana de este siglo. En sus películas siempre muchos están haciendo alegremente la misma cosa y se despliega un protagonismo coral, colectivo (lo contrario ocurre en Cecil B. De Mille,

donde son decorado para un individuo destacado, si hasta aparecen bidimensionales). Aquí todos desean ser alguien en la muchedumbre: destacarse *en ella*, no frente a ella. Johnny Sims espera su turno, su oportunidad. Se le ocurren nada menos que slogans, y algún día dará el golpe con uno de ellos. *The Crowd* comienza con una notable recopilación de *lugares comunes* de la vida americana: prototípicos, que en su tiempo fueron

vistos como realistas, y que hoy se asemejan a la quintaesencia de lo que vimos innumerables veces en pantalla. La vida entera como lugar común: el trabajo en Manhattan, la diversión en Coney Island, la luna de miel en las cataratas del Niágara. El kitsch americano. Pero luego se sumerge en otro registro que pronto conmueve por su claustrofobia en tono menor. Un joven matrimonio y sus peleas en un departamento donde no caben ni ellos mismos. La discusión que se interrumpe sólo por el estruendo del tren que pasa. Multitudes que se aglomeran en la calle ante cada desgracia. Todos rostros anónimos aunque vivos, expectantes. John Sims, acosado por su suerte, explota en la oficina y comienza una lucha incierta por un nuevo trabajo. Más que apuntes de crítica social, lo que contiene *Y el mundo marcha* es un toque de locura que condice perfectamente con el Vidor posterior, aquel de *Uno contra todos*, *Duelo al sol* o *Ruby Gentry*. Cierta costado lunático lo acerca a Leo McCarey (otro director de momentos memorables). El último trabajo de Sims como hombre-sandwich haciendo malabares fue entendido por ciertos críticos humanistas como corrosiva y amarga sátira sobre un orden social enfermo. Pero es lícito preguntarse: ¿es que Sims debe rebajarse a hacer algo tan estúpido para ganarse la vida, o bien habita una sociedad donde alguien puede vivir hasta de algo tan estúpido? No es casual el acento en la reconciliación final, la familia de nuevo unida y las risas en la muchedumbre. Vidor no es Chaplin, ni Kafka. A su gusto y dispuesto a compartir su delirio disfrazado de comedias o dramas realistas, encuentra el mayor placer en destacarse como uno en la multitud e invita de modo entusiasta a cada espectador para que haga lo mismo. ■

## Carrera de Dirección de Cine

INSCRIBITE YA!  
Vacantes limitadas.

Cursos de Video - Efectos Especiales - Animación Computada - Edición

El CIEVYC ya abrió la Inscripción 1994

Cochabamba 868 Tel.: 26-1170/304-1297 Cap. Fed.

CIEVYC • CIEVYC • CIEVYC

## Steadycam

Cursos intensivos de operación  
por César Lapidus

Grupos reducidos

Equipos profesionales 16 mm - U-Matic

CIEVYC



Cochabamba 868 Informes: 304-1297 / 26-1170

# Las buenas, las malas y las feas

## Estrenos recientes en cine

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Bernades	García
Corazones en conflicto	J. Chechik	AVH	4	6	5	4		
Dragón: la vida de B. Lee	R. Cohen	AVH	8	8	9	8		
El beso del sueño	R. M. Alba	Best Seller	5	2		3	1	
El mariachi	R. Rodríguez	Omega	4	5		3	5	3
El marido perfecto	B. D. Feijóo	Transeuropa				3	4	
El último gran héroe	J. McTiernan	LK-Tel	8	8	5		6	
Europa	L. von Trier	Transeuropa	5		5	8	6	8
Frente a frente	Frankenheimer	Gatvídeo	7	7				
Hechizo del tiempo	H. Ramis	LK-Tel	8		9	7	7	6
La magia del amor	A. Minghella	Transmundo	6	5		4		
La matanza de los inocentes	J. Glickenhau	Transeuropa			4			
La vida es formidable	M. Leigh	Transeuropa					3	
Los amigos de Peter	K. Branagh	AVH	7	7	7	2	5	
Manto negro	B. Beresford	Transmundo	3	3				
Nacida ayer	L. Mandoki	Gatvídeo		6				
No me iré sin mi hija	B. Gilbert	Transmundo				4		
Noches salvajes	C. Collard	AVH	6	7		7	8	6
Orlando	S. Potter	Transeuropa	7	7	7	3	7	6
Romance otoñal	B. Kidron	Gatvídeo		3				
Siga en sintonía	P. Hyams	AVH						5
Un extraño entre nosotros	S. Lumet	Transeuropa	4	5				
Un paso en falso	C. Franklin	Transeuropa	8	7	8	6	8	4

## Estrenos no tan recientes

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Bernades	García
Harry & Tonto	P. Mazursky	Gatvídeo				6	6	
Noches de Rosa	M. Coolidge	LK-Tel	5	6	7			
Sombras y niebla	W. Allen	LK-Tel	3	7		5	4	5

## Directo a video

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Bernades	García
Al borde del abismo	J. Reiner	Transmundo			7			
Donde duerme el horror II	J. P. Oulette	Gatvídeo			3	3		
Donde los ángeles no...	C. Sturridge	LK-Tel		3				
Oro y cenizas	W. Hill	AVH	3	5	8	8	8	8
Sangre corrupta	M. Patrick	AVH				4		
Un verano para recordar	M. Binder	Gatvídeo			3	3		

## Clásicos (o viejas)

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Bernades	García
Barrabás	R. Fleischer	Cobi					6	6
El gran desfile	K. Vidlor	Kinema			10	10		
La caída del Imperio Romano	A. Mann	Cobi					6	6
Las noches blancas	L. Visconti	Epoca						8
Rey de reyes	N. Ray	Cobi				5	6	4
Salvatore Giuliano	F. Rosi	Epoca						8
Tierra sin pan (Las Hurdes)	L. Buñuel	Blakman				9	10	8



la luna  
V I D E O

## LO MEJOR DEL CINE EN VIDEO

5000 películas, 500 clásicos y la colección completa de National Geographic

Lunes a Domingo de 10 a 23 hs.  
Sábados hasta las 24 hs.

Mansilla 2688 (1425) Capital Federal  
Teléfonos: 961-5704 / 963-8825

**EL AMANTE**  
CINE auspicia  
Lanzamiento extraordinario de

KINEMA

SU ULTIMO FILM  
MUDO  
con Marion Davies y  
William Haines



## *El gran desfile*

SU OBRA  
MAS IMPORTANTE  
Con John Gilbert y  
Renée Adorée

Adquiéralos o solicítelos por correo  
en **El Amante:**

Esmeralda 779 6º A • Tel.: 322-7518

Los 3 ejemplares por \$ 60.-\*

\*(No incluye Impuestos de Ley)

TRES OBRAS MAESTRAS DE  
KING VIDOR EN SU ETAPA MUDA



## *El mundo marcha*

UNO DE LOS DRAMAS MAS INTEN-  
SOS QUE SE HALLA LLEVADO A LA  
PANTALLA.

Con James Murray y Eleanor Boardman

KINEMA

OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL

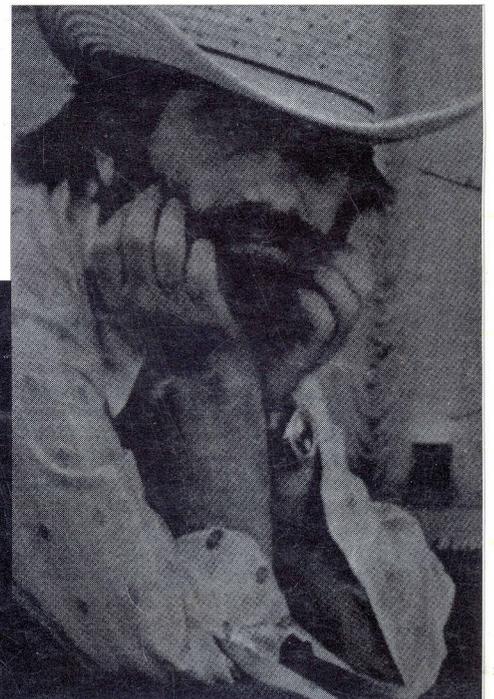
San Juan 1386 - 2º Piso Dto. 5 - Tel. 304-6783

# YA SALIO

El primer libro de la  
Colección Directores  
de la revista

**EL AMANTE**  
**C I N E**

# SCORSESE



*Martin Scorsese:  
su vida, su estilo, sus temas,  
su mundo, sus opiniones.  
Una filmografía completa.*

Consígalo en los kioscos o en la redacción de *El Amante*:  
Esmeralda 779 6º A - Capital Federal - 322-7518