

Año 3 N° 25 Marzo de 1994 \$ 7,50.-  
Uruguay \$ 20.-

# EL AMANTE

## C I N E



La lista de Schindler

Dossier: Cine y rock

*Filadelfia*

Ivory

Sheridan

Kusturica

Cine Chino

# Rita Hayworth in a Freudian slip

A couple of months ago we made a slip. We left her name off a caption. There she was in a photograph, along with Cary Grant, Richard Barthelmess and a few others in a scene from Hawks' *Only Angels Have Wings*. Present but unmentioned. You might call it a happy slip because it gives us a chance to mention Hawks and *Only Angels Have Wings* again. Or you could say it was a Freudian slip, because it provides a perfect excuse to have her back. This time it's a scene from Charles Vidor's *Gilda*, which starred her and Glenn Ford. The movie must have reached Buenos Aires in 1946. But why go on when every word of text means there's less room for Rita Hayworth?



**Buenos Aires Herald**

El diario argentino escrito en inglés

### Estrenos

*La lista de Schindler* / 2  
*Filadelfia* / 6  
*Lo que queda del día* / 10  
*El club de la buena estrella* / 11  
*En el nombre del padre* / 14  
*Sueños en Arizona* / 16  
*Papá por siempre* / 17  
*El banquete de boda* / 18  
*Una vez en la vida* / 19

### Libros / 20

**Filippelli defiende a Godard** / 22

**El nuevo cine chino** por Bernades-san / 25

### Dossier rockero

Introduce el skinhead Quintín / 28

**Esbozo de historia** por el punk Gustavo Noriega / 30

**Rock nacional** por Pablo Alabarces, manso y tranquilo / 33

**Conciertos** por Paolo

Castagna, el rockero / 36

**Dylan y el cine** por Marcelito Panozzo / 38

**U2** por David Oubiña, muy moderno / 40

**Flavia y David Byrne**, amores que matan / 42

**Visto y leído** / 45

**Ciclo de terror** por Nathan Castagna / 47

**Ciclo de cine polaco** por Krzysztofz García / 49

**Música de películas** por Guillermo Pintos / 50

**Correo** por los estimados lectores / 53

**Cine en TV** por Jorge Pantuflas García / 55

**Visita a Cinecittà** de Marcelo Mosenson / 58

**Key Valdez**, ciudadano del mundo / 60

**Estrenos en video** / 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  
Horacio Bernades  
Jorge García  
David Oubiña  
Jorge La Ferla  
Guillermo Ravaschino  
Guillermo Pintos  
Santiago García  
Pablo Alabarces  
Marcelo Mosenson  
Rafael Filippelli

Marcelo Panozzo  
Silvia Schwarzböck  
Tino y Norma

### Publicidad

Roberto Juan Ferro

### Milanesa y rúcula

Haydée Thompson

### Corresponsal extranjero en

**Avellaneda:** El campeón moral  
Castagna

### Corresponsal en París

Marcelo Mosenson

### Cadete descoyuntado

Gustavo Requena Johnson

**Corrección:** Gabriela Ventureira, la mejor

### Diagramación y composición

Carlos Almar, peinado achatado

**Tipo:** Gustavo Zappa, el fastidioso

### Asesores diseño

Quique Maya y Fernando Santamarina

**Imprenta:** Impresora Americana.

Lavardén 163

### Fotomecánica (buena gente):

*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

# El color del dinero

por Quintín

**Ciudadano Schindler.** Oskar Schindler empieza la historia como el doctor Petiot, intentando aprovecharse de la guerra y del infortunio de los judíos para hacerse rico. Termina como Moisés, conduciendo a los judíos a través del desierto. Antes y después sólo acumuló mujeres, oscuridad y fracasos. La historia de este personaje que descubrió el australiano Thomas Keneally fue la que Spielberg llevó a la pantalla como una especie de contracara de *El ciudadano Kane*. Kane es un tipo banal convertido en misterio. Schindler, un misterio disfrazado de banalidad. La corpulencia de ambos, en la penumbra o la distancia, ilustra mejor su carácter —inhumano y soberbio uno, inseguramente arrogante el otro— que toda aproximación en primer plano. Liam Neeson encarna brillantemente la corporalidad de Schindler (se merece tres Oscars, mientras que Ben Kingsley, Ralph Fiennes y Tom Hanks sólo merecen uno) y, como Welles, no se presta para que pueda hurgarse demasiado en su psicología. La narración

novelada de Keneally le sirve a Spielberg para contar anécdotas, pero no extrae de ellas una interpretación sino un motivo para describir las sombras del entorno e insinuar un drama interior que sólo puede entenderse en términos de las propias sombras del director.

**Dinosaurios y judaísmo.** *Jurassic Park* encierra un tono sombrío y un final apocalíptico: la destrucción de un parque cuya única razón de ser es la megalomanía de un empresario del espectáculo. Al mismo tiempo, es la película más taquillera de la historia y se convierte en su propio parque jurásico. *La lista de Schindler* encierra también su propia metáfora y funciona como una continuación de *Jurassic Park*. ¿Para qué sirve el dinero, se pregunta Spielberg? Para salvar vidas, le responde Schindler. *La lista de Schindler* es el acto de contrición de un empresario, como la lista de Schindler es el acto de contrición de otro. Uno busca como premio un árbol en





Jerusalem y el otro un Oscar en Los Angeles. *La lista* resulta, de esa manera, una película más optimista y más autocomplaciente que *Jurassic Park*. Spielberg sólo parece permitirse el pesimismo y la ambigüedad cuando se ocupa del entretenimiento puro.

La historia de Schindler es casi una historia de conversión al judaísmo, una religión que, a lo largo de la historia, estuvo muy poco interesada en las conversiones. Pero es justamente ese carácter exterior de la mirada del protagonista sobre las víctimas y el carácter exterior del cineasta sobre el protagonista lo que sostiene la película. Hay un doble misterio que la narración no intenta nunca aclarar: los motivos de Schindler y el sentido de ese judaísmo ante el que tanto Spielberg como Schindler se conmueven. Spielberg es un judío para el que los judíos son un misterio. Por eso Schindler funciona tan bien como su representante. Schindler se parece al verdugo nazi Amon Goeth: ambos tienen la misma ambición, la misma pretensión de refinamiento, la misma ávidez por aprovechar la oportunidad de enriquecerse, el mismo desprecio por el prójimo. Pero, sin embargo, su conducta parece dictada por Itzhak Stern, el contador judío que funciona como su juez y su conciencia. Spielberg, por su parte, ha vivido a espaldas de su fe natal, para terminar reconociéndola y orientándose hacia ella. El paralelismo es llamativo y la culpa que exhibe el personaje de Schindler excede lo que de él se dice en el libro y contradice el retrato que cuidadosamente elabora el film. En efecto, ese retrato apunta a describir a un jugador que se va embarcando en una apuesta cada vez más alta: engañar (al principio con fines egoístas y luego cada vez más altruistas pero sin perder de vista la idea de un desafío) a la maquinaria nazi, mostrar que puede ser más astuto que la suma de los burócratas. La aparición repentina de la culpa parece más una necesidad de Spielberg y no de Schindler.

**Nazis.** Spielberg sólo había tocado el tema —como caricatura— en la serie de Indiana Jones. Pero aquí —lo que representa una innovación importante— se retrata al régimen como un gigantesco nido de corrupción. La imagen del nazismo en *La lista de Schindler* no es la usual en el cine, no es esa imagen que proviene en el fondo de sus propias fuentes de propaganda. Es curioso cómo el cine ha descrito el régimen nacionalsocialista a partir de sus propios términos a través de una marcada y rutinaria pereza representativa. Hay un solo —y desganao— saludo nazi en toda la película. Los nazis no son esa fuerza disciplinada y fanática tantas veces repetida, devota de su conductor, sino una horda dispuesta a todos los excesos, pero fundamentalmente, ávida de dinero. Esto le permite a Spielberg instalar una ficción casi fantástica, reproducir el caos de la ocupación y mostrar, con el telón de fondo de una gigantesca y siniestra burocracia, los matices y delirios de sus personajes. Resulta estimulante comprobar que no hay ningún alemán que pueda alegar que cumple órdenes, ya que la película muestra cómo esas órdenes podían modificarse a cada momento según los intereses en juego.

**Shoah.** El kilométrico documental de Claude Lanzmann es la prueba definitiva del holocausto y también su más elaborado recordatorio. *La lista de Schindler* lo complementa inventando imágenes que encajan perfectamente en el testimonio de los sobrevivientes de *Shoah*. Su autor —al que Spielberg homenajea explícitamente con la toma del tren entrando en Auschwitz— ha criticado la película calificándola de peligrosa. ¿Peligrosa para quién? No precisamente porque una película que muestra por qué no quedan judíos en Polonia agregue argumentos a quienes afirman que el holocausto fue un invento o una exageración. Tampoco porque un nazi se convierta en un héroe: la película



demuestra lo excepcional de su caso y no lo reivindica sino en su oposición, sean cuales fueran sus motivos. Nadie sabe si el Sargento Cabral existió y menos cuál fue su vida anterior al combate de San Lorenzo. Lo que la leyenda afirma es que tuvo un gesto heroico y como tal se lo recuerda. Lo mismo vale para el Oskar Schindler de la película, del que mucha gente afirma que le debe la vida. Hay un elemento en *Shoah* que puede explicar las afirmaciones de Lanzmann. Es su obstinada necesidad de atribuir culpas universales, un afán que llega, por momentos, a no diferenciar entre testigos, cómplices y verdugos. *Shoah* comienza con un sobreviviente afirmando que nadie —ni él mismo— puede creer lo ocurrido. *La lista de Schindler* permite llenar lagunas de la imaginación y se erige también en monumento a las víctimas sin necesitar —como parece hacerlo *Shoah*— de la negación de todo acto de solidaridad para justificar una tesis. *Shoah* opera desde la hipótesis de la perfecta racionalidad e historicidad del holocausto sobre el fondo del prejuicio europeo en una línea de razonamiento que tal vez culmine en *Europa* de von Trier con la inclusión de los judíos en la lista de culpables. *Schindler*, una película mucho menos elaborada en lo conceptual, apunta que el prejuicio se transformó en política y reabre así la cerrada causalidad de Lanzmann a otras interpretaciones de la burocracia nazi.

**Valores.** ¿Qué tan buena película es *La lista de Schindler*? ¿Qué lugar ocupa en la filmografía de Spielberg? No creo que *La lista* sea una obra maestra. Pero no por sus errores o defectos, como esa recta final en la que Spielberg aprieta todos los botones del suspenso fácil y el sentimentalismo

para terminar legitimando la ficción con la realidad. Sino porque sus virtudes le dan solidez pero no le dan virtud. La historia de Schindler y su lista es la ocasión para que Spielberg se muestre como lo que fue siempre: un cineasta honesto y de gran talento, de una enorme facilidad para narrar y para entretener, que conoce todos los recursos del cine. Más allá de que *Hook* sea un bodrio y *Tiburón* una gran película, no tiene sentido dividir su obra entre películas serias y comerciales porque todas son las dos cosas. Pero Spielberg no puede escaparse de los límites que fija su propia competencia. Es alguien que *sabe* cómo se hacen las películas. Desde cómo reconocer una buena historia hasta las maneras en que Welles filmaba a un personaje o Eisenstein a una multitud y hasta cómo superarlos en escenas concretas. Pero no sabe nada más que eso. No sabe, paradójicamente, cuál puede ser el sentido del cine porque para él no hay más que cine. Y todo lo que incorpora en sus películas ha sido probado y reciclado por el cine. Para Spielberg, el cine es un fin en sí mismo y, por eso, no llega a ser todo lo que el cine alguna vez prometió. Eso no quita que se merezca un Oscar ni que su película resulte un testimonio elaborado y elocuente de una de las tragedias más extremas de la historia. ■

**Schindler's List** (*La lista de Schindler*), EE.UU., 1993. **Dirección:** Steven Spielberg. **Producción:** S. Spielberg, Gerald R. Molen y Branko Lustig. **Guión:** Steven Zaillian sobre la novela de Thomas Keneally. **Fotografía:** Janusz Kaminski. **Música:** John Williams. **Montaje:** Michael Kahn. **Intérpretes:** Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall, Jonathan Sagalle, Embeth Davidtz, Malgoscha Gebel, Shmulik Levy, Mark Ivanir. ■

# PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



## Nuevos desarrollos de EASTMAN

### Películas EXR 200T 5293/7293.

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

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

### Película EXR 500T 5296/7296

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



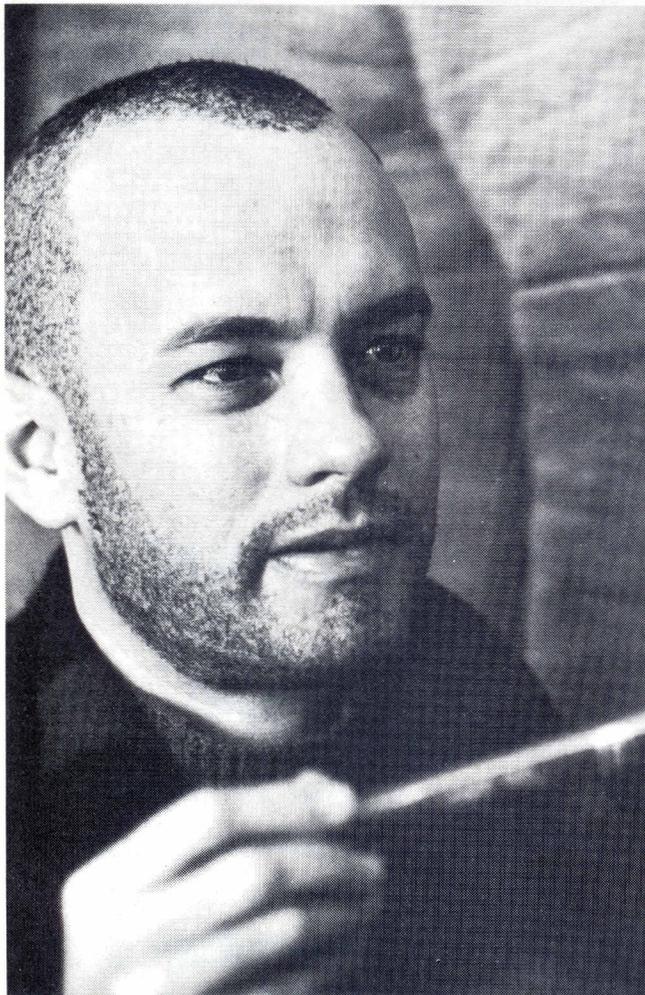
# El silencio de los culpables

por Quintín

*Filadelfia es una película de abogados, lo que en el cine americano implica siempre un ejercicio de argumentación pública. Así que ésta es una buena oportunidad para la argumentación pública.*

## El caso

Andrew Beckett (Tom Hanks) es un buen abogado que trabaja para un gran estudio. Sus patrones lo despiden acusándolo de incompetente cuando, en realidad, lo hacen porque se enteraron de que es homosexual y tiene sida. *Filadelfia* es una buena película producida por un gran estudio. De hecho, es la primera película grande que trata el tema de la homosexualidad y el sida y Tom Hanks es el primer actor importante que acepta hacer un papel semejante. La Academia de Hollywood no la nomina como mejor película. Muchas críticas alegan que no se trata de una buena película. Como en el caso de Beckett, la verdadera razón es que se trata de una película sobre la



homosexualidad y el sida. Beckett necesita un abogado que lo defienda de acusaciones injustas y contrata a Denzel Washington. *Filadelfia* necesita también que la defiendan. Nosotros no le cobramos nada.

## Alegato preliminar de la defensa

Hablar de homosexualidad en Hollywood nunca fue fácil. El código Hays lo prohibió explícitamente durante muchos años. Después, a pesar de algunas muestras aisladas de simpatía como *Torch Song Trilogy*, autobiografía de Harvey Fierstein, o *El beso de la mujer araña* de Héctor Babenco, la homosexualidad de un personaje aparece en general como un rasgo negativo, ocasión de burla o desdén. Y, en todo caso, las películas de gran presupuesto esquivan el tema como la peste. En los últimos años, un nuevo factor ayuda a seguir distorsionando el asunto. Fue la presión de los grupos militantes que contribuyó a que el cine fuera juzgado cada vez más desde el parámetro de lo políticamente correcto. Esto quiere decir que ningún representante de una minoría debe ser cargado de rasgos negativos. Un ejemplo de película protestada por no cumplir con el requisito fue *Bajos instintos* porque aparecían asesinas lesbianas. Y también *El silencio de los inocentes*, el trabajo anterior de Jonathan Demme, porque el psicótico Buffalo Bill quería vestirse de mujer y, sobre todo, porque tenía un perro decididamente travesti. Esta manía persecutoria coloca a los que hacen películas en situaciones imposibles. Por ejemplo, en el libro que da origen a *La lista de Schindler*, el personaje del nazi sádico y asesino es también homosexual. En la película esa característica se omite. Spielberg bien podría haber sido acusado de homofóbico si ese canalla hubiera agregado la homosexualidad a su repertorio. Pero Spielberg también podría ser acusado de ocultar la homosexualidad como hecho de la vida, que es lo que decidió hacer para, entre otras cosas, subrayar ciertos parecidos del personaje con los del protagonista. La sola sospecha de que uno de esos parecidos podría ser la homosexualidad hubiera destruido la credibilidad y el carisma de un héroe más bien antiheroico. Así que la acusación de homofobia vale tanto por inclusión como por omisión. Ni decir que la homofobia de gran parte del público rechaza de por sí el tema. Ante esta situación kafkiana, los productores optan por lo más sencillo: no aceptar los guiones que tratan la cuestión. Con este panorama, Demme tomó el toro por las astas y filmó una película que incluye la homosexualidad, pero también la homofobia. Lo hizo a través del sida. Y también trató la verdadera cuestión del prejuicio contra el sida.



Más allá de ciertos eufemismos piadosos, lo cierto es que el sida es motivo de rechazo y de discriminación porque tomó estado público como una enfermedad de homosexuales. Y la película lo establece claramente.

### Testimonios de la acusación (y sus refutaciones)

Las críticas a *Filadelfia* en el mundo, en particular en Buenos Aires, han sido de dos tipos. Están las que la acusan de incompetencia y las que hacen hincapié en el tratamiento de la homosexualidad. Lo mismo que las acusaciones contra Andy Beckett.

**1. El buen homosexual.** Junto con la mentalidad reaccionaria que podría resumirse con la vieja frase “el único homosexual bueno es el homosexual muerto”, hay otra teoría que afirma lo siguiente: “si una película tiene como protagonista a un representante de alguna minoría, y éste está lleno de virtudes, se está discriminando al resto de los integrantes de esa minoría, al exigirles lo que a un representante de la mayoría no se le pide”. En el número anterior de *El Amante* se reproduce una foto de un tapiz que se exhibe en el barrio gay de San Francisco y que homenajea a un muerto de sida imaginario, Andy Lippincott, al que se le atribuye, entre otras cosas, haber sido líder comunitario, escritor, medallista olímpico y ganador del Premio Nobel de la Paz. Andy Beckett es, efectivamente, una especie de Andy Lippincott: es sensible, talentoso, dedicado, buen hijo, buen compañero, enfermo heroico. El sentido de ambos personajes está claro: el sida mató a muchos seres humanos valiosos, y el personaje ficticio es una suma de esos valores dispersos en las

víctimas. Algunas críticas en este sentido comparan *Filadelfia* con *Noches salvajes*, en la que habría un verdadero homosexual, un verdadero enfermo de sida, promiscuo, narcisista e irresponsable. El argumento concluye con que el personaje de *Filadelfia* debería ser más parecido a Cyril Collard que a Andrew Beckett. Claro que cuesta imaginarse al protagonista de *Noches salvajes* como el exitoso abogado de un gran estudio. Pero, sobre todo, este argumento es uno de los que la película rebate: lo que los enemigos de Andy le niegan es el *derecho* a ser un buen abogado y una persona confiable, justamente porque es homosexual. De este razonamiento aparentemente reivindicativo, se refuerza la idea de que estar muerto (o sea, ser invisible para la sociedad, mantenerse en el gueto) es lo mejor que puede pasarle a un integrante de las minorías y así, todos contentos.

**2. Tranquilidad de conciencia.** *Filadelfia* no está contada desde el punto de vista de Beckett, sino de su abogado, Joe Miller, que interpreta Denzel Washington. Miller empieza siendo un feroz homofóbico y termina modificando su posición, como ha declarado el propio Washington, en apenas unos 8 grados. La acusación es, en este caso, que la película hace simpático a ese abogado homofóbico, proponiendo así una coartada para que todo el mundo pueda quedarse tranquilo con su conciencia. Claro que esos 8 grados de Washington incluyen el pasaje del rechazo del caso a su defensa apasionada, y la convivencia con el ambiente homosexual que el abogado aprende a aceptar. La película está pensada para un espectador tan homofóbico como Miller o como yo, para los que ir a ver

una película sobre homosexuales es un programa japonés. El camino que el film le propone al espectador es el que recorre Miller y es el que separa el prejuicio de la discriminación. El resultado es, si se quiere, pobre: la película no erradica el prejuicio, como no puede hacerlo ninguna película. Apenas hace que nos avergoncemos de él.

**3. Una familia muy normal.** La familia de Andy convive con su enfermedad y sus preferencias sexuales. Incluso, acepta plenamente a su amante Miguel (Antonio Banderas). Hay un telefilm, *Diagnóstico fatal sida*, en el que un abogado hace que su familia se enfrente con su condición de enfermo y homosexual. Tras un rechazo inicial, el protagonista es aceptado sucesivamente por la madre, el padre, la abuela y la hermana (falta el perro). En *Filadelfia*, parece que todo ocurre en la película anterior y la familia de Andy es un modelo de unidad y contención afectiva. Su relación con Miguel es otro tanto. La acusación aquí es que no hay ninguna escena de la vida privada de Andy en la que se deba enfrentar con el prejuicio y que el sida, por otra parte, no sólo afecta a los miembros de la familia Ingalls. Este es uno de los puntos más inteligentes del guión. Efectivamente, *Filadelfia* reduce el alcance dramático del prejuicio al ámbito de lo público: sólo importa la discriminación que sufre Andy en su trabajo. Le da así a la cuestión un alcance político que toda escena de conflicto doméstico no haría más que distraer. Son los dueños del estudio, sus jefes, a los que Andy y el film enjuician. Y no en tanto prejuiciosos, sino como verdaderos racistas. Miller le recuerda al jurado que esta gente está en su derecho de no querer a un homosexual con sida como empleado, pero que la ley les impide despedirlo por esa causa. Pero que esos individuos blancos, respetables y poderosos estén dispuestos a violar la ley para no sentirse amenazados por la condición de un empleado dice algo por fin novedoso sobre la discriminación: que la idea de mayoría es la idea minoritaria de la clase dominante. Que la verdadera cara de la discriminación consiste en excluir para preservar un privilegio. Ese privilegio está representado por ese palco en el estadio de los 76ers, el

equipo de básquet de Filadelfia en el que todo el mundo va a rendirles pleitesía, incluido el famoso jugador negro Julius Erving, una gloria de la ciudad. A ese lugar, tan simbólico de Filadelfia como la campana de la Independencia, llega Miller y le entrega, desafiante, a Jason Robards la demanda judicial de Andrew Beckett. Por eso está tan bien usado un viejo gag de las películas de juicio. Es el momento en que Washington lo provoca a Robards preguntándole si es homosexual y éste le responde indignado que cómo se atreve. El juez, encarnando la idea de la igualdad ante la ley, le dice secamente: "Conteste la pregunta". Mostrar que la igualdad ante la ley es un principio jurídico que ofende al abogado más prestigioso de la ciudad es una revelación para Andy y para los espectadores. En definitiva, la familia de Andy y su amante son otros Andy Lippincott, llevados ya a la categoría de principio cinematográfico del tipo del famoso MacGuffin de Hitchcock. Un Lippincott es un elemento de concentración y simplificación dramática deliberado que evita que la trama se desvíe de su intención principal. En este caso, el Lippincott sirve para mostrar que la discriminación es, lisa y llanamente, un problema político. No hay nada convencional ni complaciente en esta elección de Demme. Al contrario, el no recurrir a momentos de drama íntimo muestra la confianza del director en lo que está contando. (La defensa agradece el testimonio desinteresado del profesor Andrew Lippincott.)

**4. El beso de lengua.** Otro reproche a *Filadelfia* es que la condición de homosexual de Andy no se ve y esto constituye una especie de cobardía. Estas críticas reclaman algo así como una escena en la que Andy y Miguel se den un beso de lengua. Ahora bien, las únicas escenas en las que ellos están a solas transcurren con Andy analizado recibiendo suero o con el paciente moribundo y no se prestan demasiado al erotismo. Pero, lo que es más importante, la ausencia de una tal escena, lejos de esconder la homosexualidad de la pareja (Andy y Miguel bailan juntos en una fiesta gay), muestra hasta qué punto la intención de Demme no es generar un hecho escandaloso sino contar

una historia alejada del territorio más o menos morboso con la que el cine suele utilizar la homosexualidad. Lo que a Demme le interesa de la homosexualidad no es coquetear con ella sino entenderla como objeto de discriminación.

**5. Un telefilm.** Esta es la crítica paralela a la de los jefes de Andy. Según algunos, *Filadelfia* es un film "bienintencionado" pero, cinematográficamente, tan rudimentario como un telefilm. Se trata de un argumento descalificatorio como pocos, que parte de la idea según la cual el cine se divide banalmente en forma y contenido. Mostrábamos más arriba que las elecciones del director van en una dirección absolutamente opuesta a las



de un telefilm, género que se construye con las claves del "drama humano" o "enfermedad de la semana" y en el que se aprovecha cualquier situación dramática de la vida real para hacer llorar mediante la exhibición de desgracias. En un telefilm sobre enfermedades se trata sobre todo de exponer el tormento del protagonista y de los que lo rodean ante una situación extrema para alentar linealmente el sufrimiento de los espectadores. La película de Demme se eleva sobre este chantaje emocional y apunta directamente a lo ficticio, un territorio en el que se juegan ideas y emociones de otra calidad. *Filadelfia* no es, como los telefilms, una banal imitación del mundo, sino cine de ficción: un acto de legítima y sofisticada creación de un mundo posible, en el que el espectador es inducido a asociar las imágenes con sus propias ideas. Un telefilm, en cambio, proporciona sufrimientos que provienen directamente de unas imágenes que no admiten reflexión ni ambigüedad posibles. ¿Qué buenas intenciones puede haber en estos engendros? Atribuirle esta característica a *Filadelfia*, que transita por los caminos opuestos del docudrama es de una mala fe que recuerda los motivos del despido de Andrew Beckett.

#### Alegato final de la defensa

De acuerdo, señores del jurado. *Filadelfia* es Hollywood: una película fácil de seguir, entretenida, con actores famosos, que intenta complacer al gran público. Pero en *Filadelfia*, como Miller aclara perfectamente al empezar el juicio, no hay ninguna sorpresa, ningún testigo oculto, ninguna revelación inesperada. El juicio no crea ninguna clase de suspenso, pasa rápidamente por la instancia del fallo, no usa ninguno de los trucos clásicos del género. *Filadelfia* es una tragedia contada con el espíritu alto. Es cierto que marca la inclusión del sida en el mundo del entretenimiento. Pero lo hace sin avergonzarse y por la puerta de adelante. Al hacerlo, le da a la enfermedad un estatuto diferente: le otorga la dignidad que tiene cualquier tema y lo saca definitivamente del cuchicheo y la clandestinidad. Varios de los actores de *Filadelfia* son enfermos de sida que no tienen trabajo justamente por esa razón. Pero no es un acto caritativo del director lo que permite esta transgresión a los códigos ocultos de la industria, sino la película en sí, que tiene una transparencia desusada. Es cierto, *Filadelfia* intenta ser políticamente correcta. Pero en un sentido mucho más elevado que el que excluye ciertas palabras o actitudes. Es políticamente correcta porque ilustra limpiamente una de las pocas verdades políticas irreprochables: que la gente no debe ser discriminada. Para hacerlo, se limita a narrar una historia en la que su director no intenta pasar por iluminado o por virtuoso. *Filadelfia* tiene el viejo estilo transparente de Hollywood, una sencillez y una claridad a la que no le falta carácter ni convicción. Y hace muchos años que en Hollywood no se hacía una película así. *Filadelfia* no es el resultado de un compromiso sino un acto de valentía. ■

**Philadelphia** (*Filadelfia*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Jonathan Demme. **Producción:** J. Demme y Edward Saxon. **Guión:** Ron Nyswaner. **Fotografía:** Tak Fujimoto. **Música:** Howard Shore. **Canciones:** "Streets of Philadelphia" de Bruce Springsteen por Springsteen, "Philadelphia" de Neil Young por Young, "Lovetown" de Peter Gabriel por Gabriel, "Have You Ever Seen the Rain?" de John Fogerty por Spin Doctors y otros temas cantados por Indigo Girls, RAM y Pauletta Washington. **Intérpretes:** Tom Hanks, Denzel Washington, Jason Robards, Mary Steenburgen, Antonio Banderas, Joanne Woodward, Ron Vawter, Robert Ridgely, Charles Napier, Lisa Summerour. ■



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

*Abierto las 24 horas*



#### Revistas y libros del mundo

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

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

#### Partituras de las comedias musicales de Broadway

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

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

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

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

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

# Atardecer en Darlington Hall

por Eduardo A. Russo

Los mayordomos son sin duda personajes atractivos para el cine. Siempre se cita primero a *El sirviente*, más justamente valiosa por su guión —de Harold Pinter— que por la rutinaria puesta de Joseph Losey. Se agrega la memorable *Cinco dedos*, de Joseph Mankiewicz. Posiciones cambiantes entre dominadores y dominados, ilustraciones más o menos perversas de la dialéctica del amo y del esclavo que pensara alguna vez Hegel. Pero el mundo de los mayordomos fue también abordado fuera de toda perspectiva dialéctica en la inadvertida *Lunga vita alla signora*, de Ermanno Olmi, para elaborar una parábola entre política y metafísica. Ahora esta notable *Lo que queda del día*, del nortamericano (inglés por opción) James Ivory, narra un frustrado amor entre un mayordomo y un ama de llaves que, ausente de toda tesis social o psicológica —con una suntuosa morosidad que localiza la emoción en los gestos más discretos—, logra obtener una ficción de extraña intensidad.

**Ocaso de los solitarios.** *Lo que queda del día* es una crónica de soledades, como la lejana *Roseland*, o la más reciente *Mr. and Mrs. Bridge*. Ivory elige esta vez la novela del británico —de oriental nombre— Kazuo Ishiguro, y la traduce al mundo que con prolija elegancia pule desde hace años. La narración en *Lo que queda del día* es más fluida que en las anteriores, menos apegada a una composición estática, y más ligada a la expresión de situaciones cambiantes con puntuales primeros planos y planos detalle. Elegantes, apacibles *flashbacks* en su vertiente más nostálgica puntúan la historia de un amor sostenido a pura circunspección a lo largo de décadas. En el marco, la aristocracia europea, la gestación de la Segunda Guerra —fantasma que parece recorrer con inquietante vitalidad el cine del presente— y la comprobación de que un orden habitable se derrumba sin remedio. Ivory trueca la luminosa levedad de *La mansión Howard* por un universo sombrío, crepuscular; ese momento donde el simple paso del tiempo es dramático. Hora de los suicidas, pero que en Mr. Stevens se hace propicia para la exasperación del

orden en una vida bajo estricta vigilancia.

**De Henry James a James Ivory.** Toda su obra se abre a una relación estrecha con la literatura anglosajona, muy en especial con los relatos encuadrados dentro de lo que podría considerarse como novela realista, en su vertiente equívocamente llamada “psicológica”. En su cine, gracias a los guiones de su sempiterna colaboradora Ruth Praver Jhabvala —el de *Esclavos de Nueva York*, a cargo de Tama Janowitz, parece haberse debido a un desliz—, la función del diálogo eleva lo dicho al grado de continua revelación sobre lo no dicho, continuando una fuerte tradición del relato británico que acaso tuvo su paradigma en Ivy Compton-Burnett. Su estudio de caracteres es, en su costado irónico, cercano al de Evelyn Waugh (del que lo separa el catolicismo rampante del gran novelista), pero es con otro narrador con quien mantiene notables puntos de coincidencia, que harían a Plutarco agregar un capítulo más a sus *Vidas paralelas*. Este no es otro que Henry James, de quien Ivory filmase dos novelas tempranas: *Los europeos* y *Los bostonianos*. James fue —como T. S. Eliot— otro nortamericano por origen y europeo por vocación. El cosmopolitismo, la ambigüedad en los personajes y sus relaciones (no se nos evita presenciar, llegado el caso, a Stevens como francamente detestable), la equidistancia entre varios puntos de vista, encuentran su origen en los relatos jamesianos y en *Lo que queda del día* su punto culminante. Desconocemos la novela de Ishiguro, lo que nos impide aquí elaborar juicios en términos de adaptación lograda; pero el film en su conjunto responde a la teoría del relato en James: cumple de modo impecable el requisito de la visión escénica, la cualidad pictórica en la descripción, el intento por “captar la coloración de la vida misma”, antes que un supuesto análisis psicológico.

**Las moradas del relato.** Resulta curioso que lo más arquetípico de un universo británico que hoy nos brinda el cine pase por el americano Ivory, quien en los últimos años parece haber encontrado un equilibrio cada vez más logrado entre la descripción minuciosa, los lujos de la percepción y el oficio de narrar por medios estrictamente cinematográficos historias sutiles, complejas, fascinantes. Su bella caligrafía demuestra que en el cine también —como apuntara su maestro James— “la mansión de la narrativa no posee una, sino un millón de ventanas”. Como la que cierra orgullosamente Mr. Stevens por enésima vez hacia el final del film, instalado en una melancólica armadura que coincide punto por punto con la fastuosa planta de Darlington Hall. ■

## CINEFILO VENDE EN BLOCK

**Colección de revistas  
fines de los 60 a principios de los 80**

*Sight & Sound – Film & Filming – Ecran*  
*Film Comment – Films in Review*  
*Monthly Film Bulletin* y muchas más

**TAMBIEN LIBROS**

**Gabriel**

☎ 566-6375

**The Remains of the Day** (*Lo que queda del día*). EE.UU., 1993.  
**Dirección:** James Ivory. **Producción:** Mike Nichols, John Calley e Ismail Merchant. **Guión:** Ruth Praver Jhabvala. **Fotografía:** Tony Pierce-Roberts. **Música:** Richard Robbins. **Montaje:** Andrew Marcus.  
**Intérpretes:** Anthony Hopkins, Emma Thompson, James Fox, Christopher Reeve, Peter Vaughan, Hugh Grant, Michael Lonsdale. ■

# Como en los buenos cuentos chinos

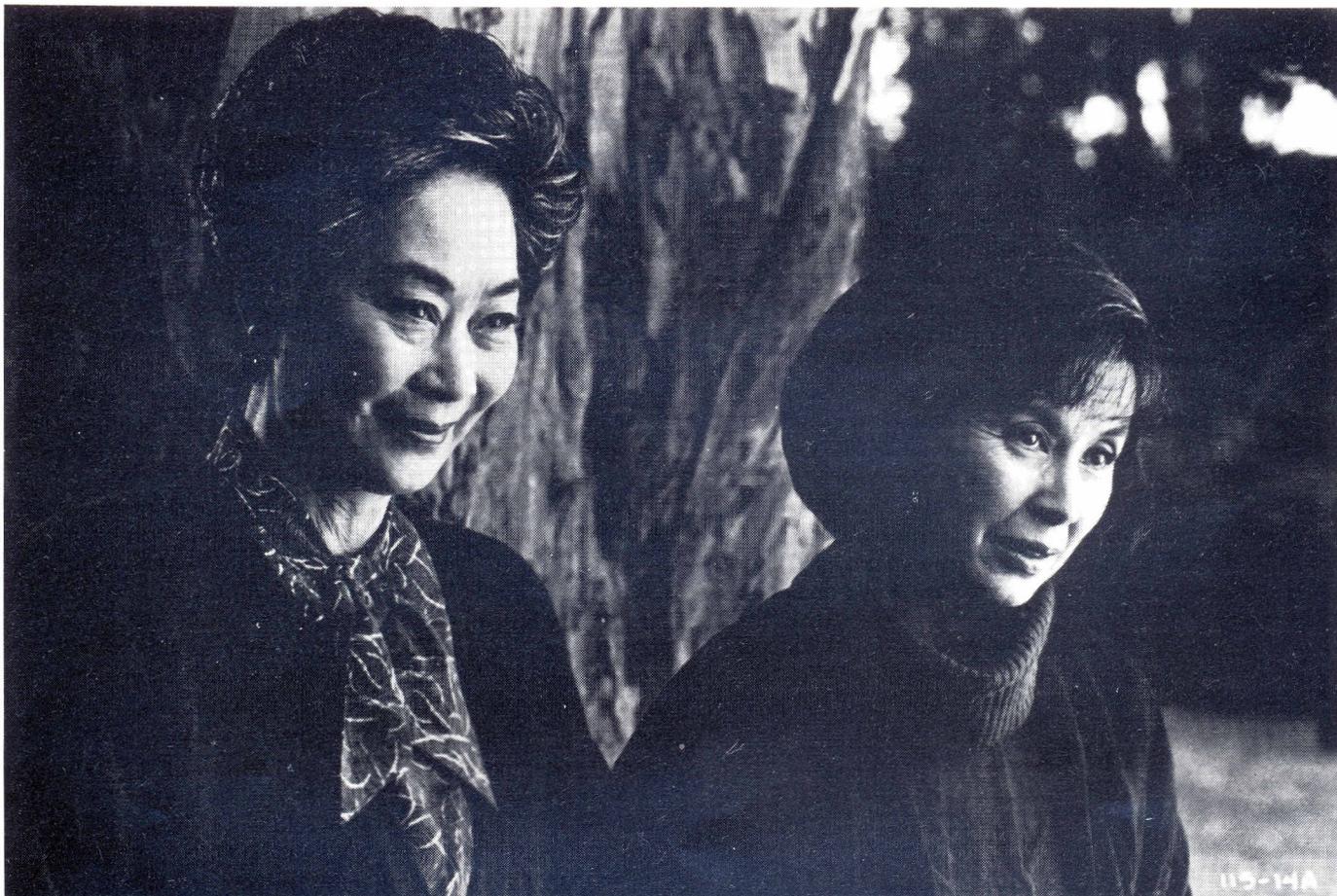
por Alejandro Ricagno

*A veces los hijos se nos parecen /  
así nos dan nuestra primera satisfacción.*  
Joan Manuel Serrat, juglar chino

“Esto no es culpa tuya. Es porque naciste mujer y de madre china, como yo nací mujer y de madre china. Educada para obedecer y tragar penas. Pero aún creo que estás a tiempo para saber cuánto vales.” Esta frase puede resumir las intenciones de este conmovedor film de Wayne Wang (y Amy Tan, autora de la novela, coproductora y coguionista). Es una de las muchas frases transmitidas de madre a hija, en el mosaico de las cuatro (que en realidad son ocho) historias de vida familiar magistralmente enlazadas por un relato de voces. Como en los cuentos de tradición oral, las historias de estas mujeres se cuentan y se escuchan; el

relato en off funciona como monólogo interior de cada una y consigue dar un paso más allá de la historia personal para formar una Voz Única: la que llega desde la tradición milenaria y se aúna con la de la actualidad por el camino siempre difícil de los torrentes de amor materno-filiales. En este caso la riqueza está dada no sólo por lo complejo de la estructura, que sortea más de un peligro (muchos personajes complejos, idas y vueltas en el tiempo y el espacio, marcado tono melodramático, presencia casi omnipresente del off), sino también por la sinceridad y el compromiso de la guionista y del director por reflejar a la comunidad chinonorteamericana y particularmente a un sector preciso: el femenino, toda una parte silenciada de su cultura. Wang y Tan devuelven a esas mujeres la oportunidad de no tragar más pena, de encontrarse a ellas





mismas, a las de la generación que salió de China huyendo de la guerra o de un futuro de concubinas de segunda, y a las hijas del sueño americano. Estas últimas crecen a caballo entre dos culturas, cargando cada una una herencia de sangre y una perspectiva de esperanza. Entre ambos lados se abre no sólo un abismo de generaciones y de visión del mundo, sino también de geografías, de costumbres, de modos de relación. Wayne insinúa que ese abismo puede y debe cruzarse por un puente de afecto, de amor, de reconocimientos y de legados. Ese puente esconde, como en los cuentos de tradición oral, un secreto. Y ese secreto debe ser revelado a tiempo: puede ser la memoria de un crimen, una culpa, un dolor o las marcas de un destino. Eso que las madres chinas trajeron desde su tierra junto con sus “mejores intenciones”. Y eso, como la pluma de un cisne, se inscribe en la sangre de las hijas. Es así cómo los consecuentes conflictos arriban siempre a un final moral. A un verdadero reconocimiento de las herencias, junto a los errores mutuos. Como en los cuentos, como en las fábulas chinas. Y también, por qué no, como en las buenas telenovelas de la tarde. *El club de la buena estrella* tiene mucho de telenovela a la americana. Sus heroínas sufren o han sufrido mucho, hay penas de amor, pasados oscuros, una necesidad de ser ellas mismas y de no traicionar ni traicionarse; en algunas de las historias hay cierto suspenso (¿aceptará la rígida Lindo al joven americano prometido de su hija?, ¿podrá Ying Ying darle esperanzas a la suya, habiendo cometido un filicidio años atrás en China?, etc.) que Wang consigue deteniendo un momento el relato del pasado para encontrar su situación análoga en el presente. Las locaciones americanas respetan todo un look de bienestar económico acorde a los personajes que los americanos están habituados a encontrar en las *soap operas*. Pero, a diferencia de las heroínas telenovelescas, no son personajes extraordinarios.

Todas las historias de las hijas cargan con el fantasma de haber defraudado a sus progenitoras respecto de lo que se esperaba de ellas. Las historias de las madres, en cambio, ambientadas todas en China, se inscriben en la más absoluta tradición, con sus ritos, el papel de sumisión de la mujer y hasta sus creencias mágicas en la fuerza de los espíritus de los ancestros. El mérito de Wang es no ofrecer un quiebre entre un tipo y otro de historia. Su mirada recoge toda una cultura, pero también, sin traicionarla, la hace legible al mundo occidental. (Wang creció en Hong Kong y después fue a estudiar a los Estados Unidos.) Así sus historias propiamente chinas abandonan todo exotismo para mostrar el camino a la otra generación, la posibilidad de un cambio sin borrar la pertenencia, la marca del origen que ni el abandono del idioma puede clausurar. Las virtudes de Wang, su franqueza, lo eximen de ciertos deslices, como el estiramiento narrativo, la acumulación de situaciones emotivas, la ambición de agotar cada historia. El verdadero amor está allí, con todos sus excesos, sostenido por su cámara, cuando indaga en los numerosos primeros planos de todas las magníficas actrices del elenco. Cada una capaz de contarnos con una mirada el eterno cuento bello, doloroso, humano de los lazos familiares. Ese que no se olvida como las canciones de cuna, como los cuentos antes de dormir. Ese que se transmite de generación en generación. En China, aquí y en todas partes. ■

**The Joy Luck Club** (*El club de la buena estrella*). EE.UU., 1993.  
**Dirección:** Wayne Wang. **Guión:** Amy Tan y Ronald Bass sobre la novela de Amy Tan. **Intérpretes:** Ming-Na Wen, Tamlyn Tomita, Lauren Tom, Rosalind Chao ■

# Cuento chino

por Guillermo Ravaschino

Los folletos y gacetillas confeccionados por las distribuidoras cinematográficas para acompañar cada lanzamiento encaran, sin variación, la apología llana de sus productos. Pero el press-book de *El club de la buena estrella*, un completo informe de 25 carillas que formalmente no escapa a esa ley, registra minuciosamente las premisas que hicieron de la película esa monumental negación del cine que aplaudió con tenacidad la *intelligentsia* boba de los matutinos vernáculos. Veamos.

**El mono con el fusil.** Amy Tan, por desgracia, no es una marca de aspiradoras. Es la escritora chino-norteamericana que, en 1989, escribió el exitoso best-seller en que basaron el film. Allí narraba la historia de cuatro mujeres orientales que emigraron a USA, deteniéndose en los detalles existenciales de sus respectivas hijas y de unos cuantos caracteres adyacentes (hijas de las hijas, esposos y concubinos, etcétera). La muy rentable costumbre de las adaptaciones, tanto o más popular que la de bancar remakes de films europeos, ha desarrollado en muchos cineastas una serie de reflejos condicionados. Algunos muy sanos, por cierto, como el que brotó en Bille August a partir de la filmación de *La casa de los espíritus*: “Preferí mantener a la autora al margen de la adaptación. Era necesario pensarla con criterio cinematográfico y la cabeza fría, lo que reclama un cierto distanciamiento de la obra original. Me parece correcto que Isabel Allende no haya participado”. Bien por Bille.

De la temperatura cerebral de la Tan no sabemos nada, pero consta de sobra su nulo criterio cinematográfico, descrito del modo que sigue en la página 13 del press-book: “No sabía nada de realización cinematográfica al iniciar el proyecto. Estoy contenta de haber sido neófita en esto, pues pedí una serie de cosas que nunca se logran cuando se vende un libro al cine”. Notable. La virginidad cinematográfica de Amy la puso a la defensiva y, cebada por el impacto de ventas de la novela —vital a la hora de negociar—, reclamó aquella “serie de cosas” que comenzó, naturalmente, por la exigencia de que la letra textual del libro apareciese en el celuloide. Amy ganó, e incluso fue designada coguionista y coproductora. La eterna lucha contra el corset de las *majors*, casi siempre perdidosa para los talentos individuales, encontró su penosa excepción en el triunfo de esta obcecada escritora neófita. De Wayne Wang, el realizador, lo mejor que se puede decir es que brilló por su ausencia.

**Palabras, palabras.** La función que debe cumplir la palabra en el cine aún alimenta polémicas. Hay algo que nadie niega, sin embargo, y es que jamás ha de usarse para explicar lo que muestran las imágenes por sí mismas. A esto le llaman pleonasma, o simplemente sinvergüenzada. Con el comienzo de la película empieza el abuso del “pensamiento en off”, telenovelístico, en unas señoras tiesas que recuerdan en primer plano los tiempos idos.

Esos recuerdos disparan los flashbacks, y así llegamos a Oriente, 30 o 40 años atrás. Allí, todo el contenido de las imágenes será apuntalado —y muchas veces anticipado— por el respectivo relato en off. Como si fuera imbécil (o ciego y angloparlante), el espectador deberá soportar hasta el último instante el cotorreo de estas criaturas en inocultable plan *sensibilizador*.

**A Ud. lo conozco de Rain Man...** El coguionista de Tan fue ni más ni menos que Ronald Bass, el oscarizado culpable del monigote que componía Dustin en *Rain Man*. Como si renegara de la estatuita, ahora se ufana de “no estereotipar (a los asiáticos)” y de “incluir todas las historias del libro, porque sólo con la diversidad se puede obtener la universalidad”. Macanas. Las ocho líneas argumentales en realidad son 16 o treintaitantas, ya que cada fémica se desdobra en las caras y actrices que representan sus diferentes etapas. Las facciones orientales, difícilmente diferenciables para el ojo de más acá, aparecen reproducidas hasta la infinitud, *desorientándolo* mortalmente. Pero lo más odioso es la particular dispersión temática de la fórmula argumental: nuestras señoras y señoritas acusan recibo de la milenaria sumisión femenina (¿recuerdan a un tal Yimou?), pero también de la sojuzgación de las hijas por las madres, de la brecha generacional, de las miserias bélicas, del adulterio y hasta de un caso clínico de avaricia. De la negación del estereotipo al viva la pepa del *abarcamiento total*.

**Ricos y famosos.** La empalagosa épica sentimental discurre acerca de todo, vale decir sobre nada, y se sirve de los orientales por una simple cuestión de marketing. Por eso abreva conceptualmente en la psicología del *Reader's Digest* y, por el lado técnico, en el realismo arqueológico que tanto seduce al cine pudiente: Graham Burt, el diseñador de producción, pasó largos meses examinando las residencias chinas de San Francisco para poder recrearlas con el mayor verismo. Nadie explica, sin embargo, por qué maldita razón la pituquería rancia es el rasgo común —acaso el único— que exhiben los personajes. Volvos, perlas y soberbias casonas son el accesorio constante de sus melancólicas tribulaciones. ¿Dónde quedaron los miles de chinos que lavan copas por 4 dólares rafañosos? Otra vez, el realismo de superficie sirve para cubrir una grosera manipulación.

El despropósito argumental encuentra su par en un esquema formal hipersaturado: la fórmula *primer plano/recuerdo* y *off/flashback*, repetida por partida óctuple, da por tierra con cualquier progresión dramática. Ver la primera secuencia equivale a ver las demás, en un film de 2 horas y cuarto. Con una salvedad: cerca del final, las palabras ya no comentan a las imágenes sino que las reemplazan directamente, condenando a la pantalla a la impúdica exhibición de las mujercitas en estático trance recordatorio. ■

# La verdad increíble

por Gustavo Noriega

Hay algo casi fatal en las películas basadas en casos reales. No es que la vida no sea interesante —de hecho, la historia que cuenta *En el nombre del padre* es fascinante— pero la realidad, con su desorganización de los hechos y su falta de timing, muestra con claridad la falta de un guionista (puede que exista el Gran Guionista pero evidentemente no está pensando en términos de historias a ser contadas en dos horas).

Ante esta perspectiva caben dos posibilidades. Una es la que hizo el Hollywood clásico, que era inventar un personaje con alguna semejanza con el real y luego falsear escandalosamente los hechos. Estas historias —fácilmente criticadas— transmitían alguna verdad que no era exactamente la de la historia a ser contada puntualmente sino la de climas, épocas o personajes. Un buen ejemplo actual es *Dragón: la vida de Bruce Lee*.

Otra posibilidad es atenerse a los hechos pero con un talento fuera de lo común, logrando compensar con recursos cinematográficos las inadecuaciones de la historia. Jim Sheridan, director de *En el nombre del padre*, decidió relatar la historia tal como sucedió. Pero su talento es, digamos, standard. Los resultados, ídem.

**Marche preso.** Los desniveles de *En el nombre del padre* se relacionan con la época y el lugar donde transcurre. Un comienzo muy interesante en Belfast y el Swinging London de la década del 70 desemboca —como Gerry Conlon y su padre Giuseppe— en el encierro de una cárcel de alta seguridad. Cuando los Conlon están presos el tiempo transcurre de una forma ininteligible para el espectador. El mundo exterior, cuya pintura había despertado el interés inicial, desaparece. Y Sheridan no inventa nada, ninguna historia más allá de las rejas, que pueda darle algo de color a una película que se va haciendo más chata.

Una posibilidad hubiera sido desarrollar el personaje de la abogada de los Conlon, interpretado por Emma Thompson.



Pero Emmitta se merece un párrafo aparte.

**Una percha en el escote.** Con su falda veinte centímetros abajo de la rodilla y su pelo recogido, su andar sin gracia y una insipidez generalizada, Emma Thompson, más que candidata a un inexplicable Oscar para actriz de reparto, se pone en la *pole position* para una eventual remake de *La novicia rebelde*. No es que esté mal —todo lo

contrario— pero Sheridan deja su papel tan desvaído que parece haber hecho todo lo posible para que la Academia —más enamorada de Emma que el mismo Kenneth— no la tenga en cuenta. Esfuerzo en vano.

A pesar de todo, debo confesar que hay algo de la Thompson que me gusta. Cuando averigüe qué es, les cuento.

**A favor.** Dos o tres cosas sacan a *En el nombre del padre* de su medianía. Una es el trabajo del elenco. El final, donde por fin aparece algo de emoción. Y la caracterización del líder del IRA. En *El juego de las lágrimas* los guerrilleros irlandeses aparecían como una banda de fascinerosos, estúpidos e ineficientes. En *En el nombre del padre* los muestra igualmente inescrupulosos —algo de cierto debe haber, *alguien* puso la bomba en el pub Guilford— pero Joe, el líder, en unas pocas apariciones, silenciosas y sombrías, resulta un personaje mucho más interesante que aquellos abombados. Y, por cierto, que padre e hijo Conlon. ■

**In the Name of the Father** (*En el nombre del padre*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Jim Sheridan. **Producción:** J. Sheridan. **Guión:** J. Sheridan y Terry George sobre la novela de Gerry Conlon. **Fotografía:** Peter Biziou. **Música:** Trevor Jones. **Canciones:** "In the Name of the Father" de Bono / Friday / Seazer por Bono y Gavin Friday, "Voodoo Child (Slight Return)" de Jimi Hendrix por Jimi Hendrix Experience, "Like a Rolling Stone" de Bob Dylan por Dylan, "Billy Boola" de Bono / Friday / Seazer por Gavin Friday y Bono, "Tiger Feet" de Nicky Chinn y Mike Chapman por Mud, "Dedicated Follower of Fashion" de Ray Davies por The Kinks, "Is this Love" de Bob Marley por Marley, "Whiskey in the Jar" de Lynott / Bell / Downey por Thin Lizzy, "(You Made Me The) Thief of Your Heart" de Bono / Friday / Seazer por Sinéad O' Connor. **Montaje:** Gerry Hambling. **Intérpretes:** Daniel Day-Lewis, Emma Thompson, Pete Postlethwaite, John Lynch, Mark Shepard, Beat Eden. ■

# Un hijo obstinado

por Alejandro Ricagno

En los tres films de Sheridan se repiten dos temas: uno es la "necesidad nacional" de reflejar diversos aspectos socioculturales —no siempre halagüeños— de su Irlanda natal. El otro es el que plantea el eterno conflicto entre padre e hijo. La figura paterna en Sheridan siempre es motivo de choque, pero evoluciona en un intento por comprender una postura cargada de atavismos sociales. Por un lado, el padre obrero de *Mi pie izquierdo*, quien primero ve a su hijo como a una carga, para, luego, en una escena, cargarlo literalmente sobre sus hombros, lleno de orgullo cuando éste consigue un triunfo pese a su discapacidad. Por el otro, el campesino a lo *Padre padrone* en versión irlandesa, de dimensiones fantásticas, cercano al ogro de los cuentos, en *Esta tierra es mía*, que necesita de la continuación de una estirpe aun a costa de los deseos (y hasta la vida) de sus vástagos. Y ahora este otro padre, hombrecito temeroso, sostenido por la fe, que redescubre a su hijo dentro de las paredes de una celda —y se hace descubrir por éste—, adquiriendo una dimensión heroica en su sacrificio. Llama la atención que en la primera y la última obra esas criaturas se basen en personajes que han existido en la

vida real, mientras que la "irrealidad" del padre de *Esta tierra...* (una caricatura de trazos gruesos, sólo sostenida por la inmensa figura de Richard Harris) se vuelve una imagen de pesadilla: el padre monstruo imponiendo su presencia por temor sobre el afecto; un negativo de los otros dos. Todos con sus diversos aspectos tienen en común una actitud de desilusión con respecto a sus herederos de sangre. En un caso la aceptación es apenas

momentánea; en el otro, fracasa de forma trágica. En su último film Sheridan propicia el reencuentro con un padre dolorosamente real, pero no consigue desarrollar este personaje del todo porque se halla embarcado en varios temas y tonos a la vez. Pareciera haber un deseo de reconciliación final que no es menos evidente en el personaje de Gerry, el hijo, que en el propio Sheridan. Lo que en palabras de Conlon se anuncia, en la puesta de Sheridan se resuelve como imposibilidad. El tono intimista es el que construye mejor: son las escenas paterno-filiales antes o dentro de la cárcel las que más se acercan a lo verdaderamente testimonial y conmovedor. Porque allí emerge lo que parece ser la necesidad del director, el leitmotiv que atraviesa toda su obra y que tal vez le otorgue algún rasgo autoral —pese a las marcadas diferencias de estilo y logros entre sus tres films—. Quizás esta obsesión se resuelva en los trabajos futuros de este hijo obstinado de una tierra decidida a rebelarse contra otro paternalismo, que nada tiene de afectuoso: el paternalismo inglés que ve a los irlandeses como a malos hijos indeseables que hay que corregir. ■



# El hombre de los sueños

por Gustavo J. Castagna

Kusturica es un tipo talentoso y excesivo y entre esos términos sus imágenes nos transmiten sensaciones: bellas y pedantes, sugestivas y groseras. Tomar o dejar al joven sin patria, ésa es la cuestión. Emir ya era talentoso en la Academia FAMU de Praga donde tuvo a Milos Forman como profesor preferido. Con el paso de los años, el nombre de Kusturica comienza a respetarse en los festivales europeos: Cannes, Karlovy Vary y Venecia premian a *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, *Papá salió en viaje de negocios* y *Tiempo de gitanos*, únicos precedentes de *Sueños en Arizona*, la película que marca el desembarco en Estados Unidos. Las ruinas del Sarajevo natal lo encuentran como docente en la Universidad de Columbia, tocando el bajo para su grupo de rock y preparando los nuevos sueños; ahora, desde una cultura diferente.

Emir Kusturica es un director preocupado por los personajes en su etapa de crecimiento. El joven Dino, iniciado en los placeres por la prostituta Dolly Bell, el solitario Malek, sufriendo el vacío paterno a raíz del *viaje*,

y el introvertido y soñador Perhan, refugiado en las faldas y en la magia de su abuela gitana, señalan apuntes autobiográficos sobre una tierra de origen que ya no existe. En medio de la austeridad geográfica, Kusturica elige relatos dispersos, elaborados a partir de escenas corales dirigidas a la tragedia final. Emir siempre se juega por el camino más riesgoso: cruzar los restos fósiles del realismo socialista con la inserción de un mundo onírico como posible vía de escape para sus personajes. Su cine no critica la sociedad en que vivió y creció sino que la supera con personajes que practican la hipnosis, ejercen la magia y padecen de sonambulismo. Entramos en el llamado realismo mágico, un destino fatal para la mayoría de los directores. Pero Kusturica no anda con vueltas: permite que sus personajes vuelen por el aire sin caer en la ridiculez y autoriza que los peligrosos excesos de muchas escenas pasen inadvertidos por sus inagotables ideas. *Tiempo de gitanos* parte de una historia original de seis horas, finalmente reducidas a mucho menos de la mitad.



¿Cuánto filma Kusturica en cada película? ¿Cuánto queda afuera? Imposible saberlo. El tránsito de la adolescencia al período adulto del joven Perhan amontona varias historias sin descansos, con distintos tonos, sin pausas y con múltiples finales trágicos. Más allá del material inédito, el film define al director. Perhan es el personaje-símbolo: de niño mira con un solo ojo, más tarde observa sorprendido los acontecimientos que suceden a su alrededor y luego actúa ante el dolor que castiga a su familia. El secreto está en la mirada de Perhan, similar a la del niño Malek como recorrido interior y modificación ante la vida, que continúa su camino en la búsqueda que inicia el joven Axel de *Sueños en Arizona*.

Pero Kusturica está en otro país, en un paisaje invadido por la iconografía del desierto y por el asentamiento en un lugar determinado. Ya desaparecieron los viajes y el intento de desprenderse del sitio de origen. Ya se esfumaron las tradiciones gitanas y los amores y odios a la cuna natal. Kusturica ingresa en Estados Unidos y tarda tres años en terminar su estadía en Arizona. Viaja a Alaska para dejar nada más que diez minutos de película, decide afincarse en las turbias zonas de la alegoría y destruye, nuevamente, las divisiones entre documental, realidad y ficción. Los cielos celestes proponen una ostentosa modernidad en la puesta pero los personajes ya no son los mismos. Madre e hijastra se disputan al joven Axel, un personaje que ya creció pero que transmite una serie de carencias. Axel es Perhan en Estados Unidos y Kusturica es su propio personaje buscando un trabajo y descubriendo un mundo al que sólo conoce por los consejos de su tío Leo. Los restos del nuevo país son los deseos de Elaine y Grace por escaparse de ese mundo. La mirada de

Kusturica es ambigua: coloca en imágenes su admiración por una cultura cinematográfica pero descreo de cualquier posibilidad de salvación. Son otros restos los que muestra Kusturica en *Sueños en Arizona*. Cuando vemos a Axel en la cama junto al gato, el globo y el retrato de su tío y mientras un pez plateado vuela en más de una oportunidad las zonas del disturbio, la película llega a su extrema trivialidad alegórica. Sin embargo, ahí estalla lo mejor y lo peor de Kusturica: un cine sustentado en los delirios de la puesta, apoyado en las enajenaciones y en los cambios que sufren los personajes y en la permanente captación de un momento inolvidable que mueve al asombro y otro que se asfixia en la ramplonería y la banalidad. Con *Sueños en Arizona*, Kusturica sabe que empieza una nueva etapa en su cine. Esa moderna geografía está muerta y sólo queda salvada por la imitación. Por eso, destaca al personaje de Paul, imitador de Cary Grant, Pacino y De Niro, y resucita al gran Jerry Lewis en medio del frío. *Sueños en Arizona* marca un viaje de transición y queda aprobado, vaya paradoja, por la bellísima imperfección de la película y el excesivo talento del director. De ahora en más veremos si los próximos sueños tienen las mismas libertades o —esperamos que no sea así— Kusturica es arrastrado a las realidades y concesiones que le impondrán desde su nueva casa. ■

**Arizona Dream** (*Sueños en Arizona*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Emir Kusturica. **Producción:** Claudie Ossard. **Guión:** David Atkins. **Fotografía:** Vilko Filac. **Música:** Goran Bregovic. **Montaje:** Andrija Zafranovic. **Intérpretes:** Johnny Depp, Jerry Lewis, Faye Dunaway, Lili Taylor, Vincent Gallo, Paulina Porizkova. ■

*Papá por siempre*

## Para mí, con Nutrasweet

por Flavia de la Fuente

Tenía ganas de ver una comedia y de reírme un rato. Me imaginaba confesando que me había gustado *Papá por siempre*, diciendo que Robin Williams estaba genial y que la terminen con eso de que es insoportable. Vi la comedia, no me reí y, derrotada, reconozco que Robin Williams me tiene harta.

¡Pensar que yo era miembro del club de admiradoras de aquel extraterrestre de Ork de la serie *Mork y Mindy*! ¿Habrá perdido la gracia? Creo que no, que el problema es la saturación.

¿Cuántos papeles va a hacer de bonachón gracioso con esos ojos que despiden chispas de amor? ¿Cómo puede haber tanto azúcar en un solo ser humano? Eso es: Robin Williams empalaga. ¿No puede hacer nunca de una persona normal que, por ejemplo, no ama demasiado a su prójimo o que, al menos, no se le nota tanto en la mirada? En *Buenos días Vietnam* estaba muy bien, pero no me animaría a decir que hoy lo toleraría. Ni hablar de *La sociedad de los poetas muertos*, *Hook* o *El mundo según Garp*. Cierta extraña sabiduría —como, por ejemplo, no desear pelearme con mi marido Q.— me permitió no ver alguna de sus películas. Me preguntaba —mientras recordaba con cariño al viejo Mork— si *Mork y Mindy* me seguiría divirtiendo hoy. Creo que no. Sería imposible ver simplemente al simpático Mork, ya que me encontraría sorpresivamente con Robin Williams haciendo morisquetas y hablando rápido otra vez. Además, hoy me enteré de que el Sr. Williams antes de ser famoso se ganaba

el pan haciendo de mimo callejero. Esto no hizo más que reafirmar mi posición y comprobar, no sin cierta satisfacción, que el enunciado “Siempre hay que desconfiar de los mimos” se verificaba nuevamente.

Posdata 1: ¿Puede ser interesante una película cuyo material de prensa se basa en lo siguiente: “En las noticias locales se difundió la historia acerca de una niña de cinco años que le salvó la vida a su hermanito porque recordó una escena de la película *Papá por siempre*”? ¿Saben de qué se trata la escena tan pedagógica? Mrs. Doubtfire, a sabiendas de que el pretendiente de su mujer es alérgico a la pimienta, casi lo mata vertiendo letales cantidades de pimienta de cayena en su plato. Luego le salva la vida mediante certeros puñetazos.

¿Cuántas veces escapamos de alguna prisión, nos salvamos de algún naufragio o conquistamos a nuestro galán gracias a las sabias enseñanzas del cine? Todo el tiempo. Todo es como en alguna película. En casi cualquier film, independientemente de su calidad, siempre se aprende algo útil o absolutamente inútil pero interesante: no es el caso de *Papá por siempre*. Si no me cree, pruebe, y si es divorciado y tiene inconvenientes con la tenencia de sus hijos, disfrácese de gobernanta inglesa para poder estar junto a sus adorables infantiles.

Posdata 2: ¿Quedó claro que no me gustó nada? ■



**Mrs. Doubtfire** (*Papá por siempre*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Chris Columbus. **Intérpretes:** Robin Williams, Sally Field, Pierce Brosnan, Harvey Fierstein y Robert Prosky. ■

# Matrimonio pol conveniencia

por Alejandro Ricagno (un hereje)

Una historia gay con chinos de Taiwan y norteamericanos, anunciada como comedia candidata al Oscar, hacía levantar más de una sospecha. Lo primero que sorprende de *El banquete* es su oposición al que se muestra en la película: no es gesticulante, ni chillón, no esconde mentiras o engaños. Es, principalmente, un film cálido, de una emoción contenida, con un guión de hierro, actuaciones exactas y verdaderas, y un tono medio entre la sonrisa y la tristeza, apenas disimulada. Mucho más allá de la buena comedia de costumbres o el catálogo de las relaciones étnicas en la comunidad gay, se desplaza por diferentes temas y climas, con jugosos apuntes sociopolíticos (donde la política sexual también se hace presente); por diversas formas de amor y de ternura, por alianzas y desengaños. Partiendo de una situación de vodevil, jamás se desbarranca en las facilidades de la caricatura o los convencionalismos de farsa agridulce.

Un joven taiwanés emigrado a los EE.UU. vive con su pareja gay americana en Manhattan. La insistencia de sus padres —que ignoran esta situación— por verlo formar una familia y, sobre todo, continuar un apellido hace que éste se case con una joven emigrada de la China continental —dato importante que señala diferencias sociales y políticas—, así ella consigue la visa y él tranquilizar a los progenitores. La llegada imprevista de éstos, la convivencia de todos, incluido el amante, hacen surgir una serie de conflictos que pasan principalmente por los de la identidad. El tema se enfoca en varios niveles: los chinos continentales frente a los chinos de Taiwan, las formas tradicionales de familia frente a otras opciones, la situación de los emigrantes y sus distintas escalas de integración social.

El film es más abarcativo de lo que aparenta. Pero no presenta la historia como excusa: son los apuntes al pasar que recogen un gesto —las caminatas marciales del padre con el hijo—, desmenuzan una costumbre —la parte del banquete, desopilante pesadilla— o acotan respecto de las visiones de un minoría étnica o sexual en los 90, los que muestran ese costado de verdad o verdades que este tipo de film suele pasar por alto. La farsa funciona entonces también a un nivel de estructura: así como el matrimonio “falso” encubre para subrayar otra realidad, la apariencia de comedia resalta los componentes de drama que laten debajo. El director, un taiwanés nacido en Ping-Pong y afincado en los EE.UU., ha declarado su intención metafórica de reflejar el difícil matrimonio futuro entre la China continental y la insular. En sus opiniones se destaca la voluntad de una lectura ante todo política del film. Paradójicamente, lo que *realmente* resalta en su obra es la

profunda dimensión humana de sus criaturas, más allá de la apuesta simbólica. Todos se muestran ante nuestros ojos con sus razones, sus pequeñas mentiras piadosas, su entereza para defender diferentes códigos éticos. No hay buenos, ni malos. Son personas que quieren vivir sin herir a los otros.

Si (como es costumbre en esta revista) los films elevan puntaje por el tratamiento afectuoso para con sus personajes, *El banquete de boda* tiene un lugar privilegiado en el cuadro de honor. Y en esto mucho tiene que ver el tono que Lee elige para su narración. La gracia está dada por las situaciones, no hay burla hacia quienes las viven. Los conflictos se *ven* antes que declararse. Y aun cuando se explicitan verbalmente, la puesta los remarca. Una confesión ocurre en el pasillo del hospital y la cámara se desplaza de la madre hacia una esquina donde la falsa nuera y el verdadero yerno han sido testigos junto con los espectadores. El plano final, de una gran carga emotiva, no casualmente elige a quienes deben *rendirse* frente a una realidad (el viejo general chino levantando los brazos) que impone una comprensión basada en el afecto. Y éste es el logro máximo de *El banquete de boda*: apostar entre las pérdidas a una forma más sincera de entendimiento. Una esperanza en nuevas utopías familiares futuras. Ninguna de las cuales, extrapolando un poco, será bendecida por Juan Pablo Segundo o Monseñor Quarracino. Y eso, hoy día, es más que un elogio. ■



**The Wedding Banquet / Hsi Yen** (*El banquete de boda*). Taiwan, 1993. **Dirección:** Ang Lee. **Producción:** Ted Hope, James Schamus y Ang Lee. **Guión:** Ang Lee, Neil Peng y James Schamus. **Fotografía:** Jong Lin. **Música:** Mader. **Montaje:** Tim Squyres. **Intérpretes:** Winston Chao, May Chin, Mitchel Lichtenstein, Sihung Lung, Ah-Leh Gua. ■

# Veo, veo, ¿qué ves?

por Gustavo J. Castagna

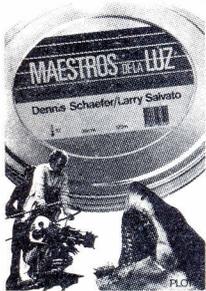
A menudo me pregunto por el inmerecido prestigio de Louis Malle. Más de 20 películas desde *Los amantes*, una supuesta ubicación dentro de la nouvelle vague (*El fuego fatuo* sintetiza la sobrevaloración del director), una permanencia de diez años en Estados Unidos (nunca entendida por el realizador en las decadentes *Pretty Baby* y *Atlantic City* y el mamarracho de *Crackers*) y la vuelta a Francia para mantener un nombre siempre asociado con la aprobación de la mayoría de la crítica (la ausencia de belleza de *Adiós a los niños* hace pensar inmediatamente en Truffaut). Sin embargo, ante un nuevo film de Malle todavía se repite la muletilla publicitaria que señala la importancia de “el director de *Los amantes*”. Hoy, a más de treinta y cinco años, *Los amantes* es una pavada intelectual sobre burgueses aburridos en una historia de traiciones amorosas que tiene esa escena escabrosa que en su época voló la cabeza a más de uno. Años más tarde, Bertolucci filma *Ultimo tango en París* y la escenita de las apetencias sexuales de Jeanne Moreau se transmitió a la manteca que untaba Marlon Brando. Luego, el publicista Adrian Lyne creyó que el erotismo resultaba más alentador posando una frutilla en el cuerpo de Kim Basinger. Por su parte, el mismísimo Jeremy Irons opina hoy que *Una vez en la vida* ofrece ciertos aspectos, justamente, de *Nueve semanas y media* y *Ultimo tango en París*. En cambio, hace pocos meses, *Perversa luna de hiel*, de Polanski, se reía del sexo y, al mismo tiempo, contaba una historia inteligente, feliz y siniestra.

Louis Malle es todo lo contrario. Es un señor muy serio que hace películas serias, supuestamente para paladares exigentes. *Una vez en la vida* es la síntesis de su escaso talento, en este caso y por si fuera poco, sujeto al académico guión del inglés David Hare. Una primera parte del film descrea de cualquier variante ante las conversaciones cotidianas de los personajes y las acrobacias sexuales que proponen los cuerpos poco transpirados de Irons y Juliette Binoche, tan sabrosa ella como un postre de gelatina dietética y personificando otra vez a un fantasma erótico que calza guantes negros. Una segunda mitad revela la infidelidad, tan estilizada en su puesta de freezer, carente de sentimientos y de pasión, como suelen ofrecerse los films del señor Louis Malle. Ahora bien, Malle nunca se detuvo frente a las imágenes y el personaje de Irons se pregunta desde un televisor: “¿desde cuándo una imagen refleja la verdad?”. Ajá, mirá vos, responde uno, mientras Caspar Binoche come un buen sandwich. Louis Malle jamás creyó en las miradas, en las insinuaciones y detalles que los espectadores tenemos que descubrir como desafío. Siempre confió en el trazo grueso. Primer encuentro de Irons y Binoche y una mirada que hace olvidar las sutilezas de *Un corazón en invierno* de Sautet. Una mirada fulminante que vemos no tiene interés, un *levante* (no hablemos de pasión, por favor)

absorbido por el cadavérico rostro de Irons anula cualquier sorpresa durante el posterior desarrollo de la película. “Ya sabés, soy capaz de cualquier cosa”, le dice Binoche al ojoso Irons luego de la segunda maratón sexual realizada con el vigor de una práctica en un gimnasio entre penumbras. ¿Se viene el cuchillo de *Atracción fatal*? Por suerte, no. Sin embargo, Malle lo reemplaza por la obscenidad del dinero que muestran sus personajes: movicomps en la cocina, ostentación del vestuario, almuerzos, cenas y desayunos familiares (ahí sí se ven varios cuchillos), viajes y paseos de Londres a París y viceversa. Pero Malle tampoco cree en su cámara como objeto sensual. Primer ejercicio amoroso de la pareja desaparece después del llamado telefónico y la anotación del domicilio prohibido. Irons llega al lugar, la cámara da unas vueltas inútiles y toma a Binoche de espaldas. Otro reencuentro en la calle y contra la pared. La cámara toma a los nuevos amantes bien de lejos, no vaya a ser que el contacto nos transmita, digamos, algún escozor en la piel. Va otro: encerrados y desnudos ambos, vemos a los personajes en una perfecta composición formal sin vida. La cámara ahí, eligiendo el mejor encuadre. Louis Malle es un falso mirón. Espía el sexo pero se lo toma como una condena moral hacia el personaje de Irons, el pecador de su nueva película. Investiga su historia desde afuera —apoyado en su prolija y vacía elección formal— y ocupa el lugar que le corresponde al espectador como voyeur. Malle nunca vio (o nunca entendió) *Perversa luna de hiel*. Mucho menos a Hitchcock. Su nueva teoría sobre la sexualidad y la transgresión moral tal vez ya esté más envejecida que aquellos viejos amantes. Ni manteca, ni frutillas, ni cuchillos, ni nada. Ni eso. Un auténtico Malle. ■



**Damage** (*Una vez en la vida*). Gran Bretaña-Francia, 1992. **Dirección:** Louis Malle. **Producción:** L. Malle. **Guión:** David Hare, sobre la novela de Josephine Hart. **Fotografía:** Peter Bizou. **Música:** Zbigniew Preisner. **Montaje:** John Bloom. **Intérpretes:** Jeremy Irons, Juliette Binoche, Miranda Richardson, Rupert Graves, Leslie Caron, Ian Bannen. ■



**Maestros de la luz  
(Conversaciones con directores de  
fotografía)**

Dennis Schaefer y Larry Salvato  
Plot, Madrid, 1990, 287 pp.

Desde que Pauline Kael cuestionó la autoría de *El ciudadano*, no han cesado las insinuaciones sobre una desmesurada responsabilidad de los rubros técnicos en el resultado de las películas. Dennis Schaefer y Larry Salvato, autores de *Maestros de la luz*, parecen compartir esa concepción: "La

teoría del autor, según la cual el director es el responsable de toda la película, está cayendo por su propio peso", dicen en la introducción; "la realización de una película se considera hoy en día como un esfuerzo de cooperación y colaboración por parte de un equipo de técnicos y artesanos". La verdad, en el caso del joven Welles, es tan evidente como simple: no sólo porque —como lo demostró Barbara Leaming en la biografía del realizador— esa opera prima insistía sobre preocupaciones estéticas previas de Welles, sino porque —como lo probaron los hechos posteriores— el director siguió haciendo films geniales aun cuando no contara con los valiosos aportes del guionista Mankiewicz o del iluminador Toland. Una gran película sólo puede ser hecha por un gran realizador. Aunque se trata de un trabajo de conjunto, los mejores films son aquellos en donde los aportes parciales convergen bajo el estilo del director. Truffaut explicaba que "el gran cine, el cine puro, comienza cuando la puesta en situación del plano que se va a rodar parece absurda a todo el equipo". En este sentido, cada rodaje puede ser visto como una serie de desafíos que el director plantea a sus colaboradores y para los cuales ellos aportan respuestas. La iluminación cinematográfica es uno de esos oficios que provee soluciones técnicas y estéticas a las obsesiones de un autor. A veces, puede ser también un campo de reflexión. Y es en este sentido que el libro de Schaefer y Salvato constituye un valioso intento. La convicción de que es necesario sistematizar las bases conceptuales de una práctica a partir de diferentes experiencias fue, sin duda, lo que animó a los autores a encarar una serie de entrevistas con catorce directores de fotografía: Néstor Almendros, John Alonzo, John Bailey, Bill Butler, Michael Chapman, Bill Fraker, Conrad Hall, Laszlo Kovacs, Owen Roizman, Vittorio Storaro, Haskell Wexler, Billy Williams, Gordon Willis, Vilmos Zsigmond. Afortunadamente, no se trata de un manual de recetas prácticas para el iluminador aficionado: si bien se discuten algunos detalles técnicos (sobre emulsiones, lentes o las modernas cámaras skycam) y se revelan algunos trucos (cómo iluminar actores negros, cómo filmar en el polo o en el medio del mar), el texto pretende un desarrollo más profundo de las posibilidades de la imagen cinematográfica.

Entre los técnicos del cine argentino se suele aplicar el seudónimo "Lunita tucumana" a ciertos directores de fotografía: "porque alumbra y nada más". En la calificación subyace la idea de que un buen director de fotografía no se limita a iluminar una escena. En *Maestros de la luz*, Néstor Almendros establece claramente la diferencia entre "fotografiar" e "iluminar": la imagen del film es siempre creación de la fotografía pero una buena fotografía no necesariamente se sostiene en una complicada puesta de luces. Gordon Willis completa el concepto cuando distingue "registrar" de "expresar": no se trata de captar la escena con la cámara sino de meter la cámara en la escena. Por lo general, los resultados más interesantes no se obtienen iluminando la escena —es decir, imponiéndole una luz— sino extrayendo de ella una imagen expresiva —es decir, creando a partir de ella nuevas luminosidades, texturas y densidades—. Sin duda, lo primero es menos riesgoso pero, si algo comparten los catorce directores de fotografía entrevistados por Schaefer y Salvato, es la pasión por la experimentación.

Aunque en algunos casos (Almendros, Storaro, Kovacs, Zsigmond, Chapman) se advierte la ambición por desentrañar la naturaleza del propio oficio en el contexto de una elaborada concepción del arte, lo cierto es que no siempre esa destreza práctica en la experimentación se complementa con una reflexión que la organice en una teoría de la imagen: la mayoría de los entrevistados se limita a describir experiencias aisladas y reconoce que sus elecciones estéticas responden a intuiciones. A la vez, no siempre Schaefer y Salvato dirigen sus preguntas hacia los temas más interesantes (invariablemente les preocupa saber si los grandes fotógrafos tuvieron miedo el primer día de rodaje o si están interesados en pasar a la dirección y, en cambio, pasan por alto el análisis de la luz en films importantes). Por último, hay que destacar que el corpus del libro es parcial, dado que los entrevistados son directores de fotografía que han tenido al menos alguna participación en la industria norteamericana, preferentemente en Hollywood. Evidentemente la intención de los autores no fue proporcionar una enciclopedia de iluminadores; pero también es cierto que para la industria norteamericana el cine es, sobre todo, el cine americano. Así, el maestro reconocido por todos no será ni Almendros ni Storaro sino Gordon Willis, y la confrontación de estilos se entablará entre los iluminadores de la costa Este y los iluminadores de la costa Oeste. Si bien cada uno expone una concepción diferente sobre la puesta en escena, es posible advertir en algunas entrevistas el molde de una escuela americana que se reitera con ligeras variantes. Entonces, así como se lamenta la repetición, se extraña el punto de vista de algunos grandes maestros de otras cinematografías. De todos modos, el conjunto permite a especialistas y espectadores un acercamiento a las cuestiones técnicas y estéticas de la fotografía cinematográfica. Además, por supuesto, siempre resulta iluminador escuchar a los que saben y lo cierto es que a ninguno de los entrevistados le cabe el cruel apodo de Lunita tucumana. ■

David Oubiña



**Decorados  
Apuntes para una historia social del  
cine argentino**

Horacio González, Eduardo Rinesi (comps.)  
Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993,  
240 pp.

*Decorados* parte de una empresa colectiva: el estudio del cine argentino como revelador de cuestiones que hacen a nuestra historia y actualidad. Gestado en torno de una cátedra de la Facultad de Ciencias Sociales, el volumen no oculta su origen académico; docentes y alumnos ligados a esa iniciativa firman los diferentes artículos. La coherencia de esos "apuntes para una historia social del cine argentino" se debe, en parte, a cada autor, pero también a un discurso que fue generándose de modo interlocutivo. Lejos de ser textos aislados, enhebran cuestiones que revelan una discusión previa al escrito. Temas y lecturas —de películas, de libros— van y vuelven de un artículo a otro. Algunos asumen la condición de textos clave (los ensayos de David Viñas, Horacio González y Eduardo Rinesi suman, juntos, casi un tercio del libro en el que participan 23 firmas); los otros toman posición en abierto diálogo con las tesis allí expuestas. *Decorados* formula desde su tapa una propuesta que puede parecer abarcadora; no obstante —a la inversa del notable *Cine argentino: la otra historia*, reciente volumen colectivo compilado por Sergio Wolf, que supimos comentar en *El Amante* 15 y que este libro destaca como precedente cercano—, su objeto no es tanto el cine nacional, sino un esbozo de historia de las representaciones, en la que se da al cine un lugar crucial. En ese

sentido, *Decorados* privilegia la lectura de films articulados con temas o momentos históricos de un sesgo político definido y peso en el debate presente. Es a partir preferentemente de películas como *Gatica*, de Favio; *Los traidores*, de Raimundo Gleyzer; *Los inundados*, de Birri, o la filmografía de Hugo Santiago leída en clave política, donde se permiten puntuaciones decisivas. Hay también tramos dedicados a las relaciones entre cine y literatura —buena parte del remarcable artículo de González, a partir de la *conexión borgiana* entre narrativa y cine— o, como es obligado en la última década, un abordaje de la obra de Manuel Puig o de una presunta *mirada de mujer* en la pantalla (cuestión cara a la crítica feminista). Lectura fragmentaria, entonces, y de logros dispares. El *efecto-libro* que produce la prolija edición del texto no pretende escamotear su cualidad de mosaico, a pesar del terreno común que comparten en su origen.

La cubierta misma presenta un enigma y una perplejidad. Acaso convendría haberle dedicado unas líneas al título del volumen. Si bien se esboza el carácter "equivoco y problemático" de una "historia social", el arnoldhauseriano término extiende su sombra en la misma entrada al trabajo. Y el desconcierto crece ante lo de *Decorados*. Confesamos no haber entendido a qué alude el título, más apto para bambalinas, escenarios y camarines que para dar cuenta de lo definitorio del cine.

El libro, luego del prólogo, cede lugar a un artículo de Viñas sobre Nicolás Olivari y el fantaseo de algunos escritores porteños (más fascinados con la institución Hollywood que con las películas, excepto Borges, como siempre) en relación con el cine. Luego se extiende en un notable texto teórico de González, al que sigue el de Rinesi; ambos arman un eje que sustenta la mayor parte de los aportes restantes. El primer ensayo redobra su capacidad de convicción cuando aborda

lecturas ligadas con la *actualidad* (González sobre la publicidad o *Tango feroz*). A su vez, Rinesi elabora una tesis a atender —y a la que acuden otros artículos— en relación con las figuras de la fuga y del desierto en la pantalla argentina.

*Decorados* es, también, un libro de contrastes. Si alguna sensación de rápido sobrevuelo invade algunas páginas, en otras un genuino análisis precede a las hipótesis. Claro ejemplo son los dos artículos dedicados al cine de Aristarain. Mientras Ariel Yablon se detiene en la relación entre el cineasta y el género negro en versión local con nítidas conclusiones, Karina Casella intenta examinar *Un lugar en el mundo* en "el espacio para la lucha ideológica", con resultados inciertos que ella misma honestamente consigna. Por otra parte, un artículo dedicado a las revistas de cine en la Argentina habría merecido un poco más de investigación o de tiempo de elaboración. Tal vez es la objeción de mayor peso que se puede hacer a algunos ensayos: manifiestan cierta sintomática *urgencia*, que al decantar en un libro adquiere algo de déficit irremediable, sólo superable con otro texto.

Sobre el cine político, se destaca el artículo de Alejandro Bonvecchi por su rigor y concisión, mientras que el dedicado a *Los inundados* de Capelli y Gaudino acaso sobredimensiona la significación del hito litoraleño. Las temáticas de la revolución, el exilio, la represión, desfilan en las páginas de *Decorados* en una lectura asistida insistentemente por Marx, Gramsci, Benjamin, Foucault, Deleuze... ilustres firmas que indican la legitimación —es hora— de un espacio en nuestro medio que, junto a la misma *publicación* del libro, procura superar la discusión de claustros a pura contraseña. ■

Eduardo A. Russo

### Estudie

**Dirección** con: Eisenstein, Kuleshov, Macelli, Arijón, Marnier, Colomer.

**Crítica y análisis** con: Sarris, Costa, Casetti, Aumont, G. Requena.

**Guión** con: Vale, Seger, Chion, Sydfield, Goldman, Comparato, G. Espada.

**Montaje** con: Reisz, Sánchez, Sánchez Biosca, Jürgensson.

**Teoría y lenguaje** con: Bazin, Andrew, Aristarco, Martin, Perkins, Burch.

**TV y video** con: Millerson, Cheshire, Solarino, Di Maggio, Barroso.

**Infórmese** con: Maltin, Halliwell, Quinlan, Monaco, Scheuer, Katz.

**Y tómese un recreo, distiéndase, relájese y goce** con: Kim Basinger, Sharon Stone, Michelle Pfeiffer y todas las divas y divos que en el celuloide han sido.

## LIBROFILM

*La librería de cine de Buenos Aires*

**Avda. Corrientes 1145**

**Loc. 13**

**Tel.: 382-6258**

Lunes a viernes de 11 a 19.30 hs.

# Entre la presuntuosidad y la pereza

*Ricardo Aronovich viene insistiendo desde París en que los méritos de la nouvelle vague francesa fueron más bien escasos. En el último número, Truffaut y Godard fueron víctimas de la ira del director de fotografía exiliado. Sus comentarios causaron reacciones variadas, desde la alergia a la hepatitis. Uno de los más afectados por erupciones y cólicos fue Rafael Filippelli. Desde el hospital, el cineasta logró dictar este texto, actividad que los médicos le indicaron como único tratamiento posible.*

por Rafael Filippelli

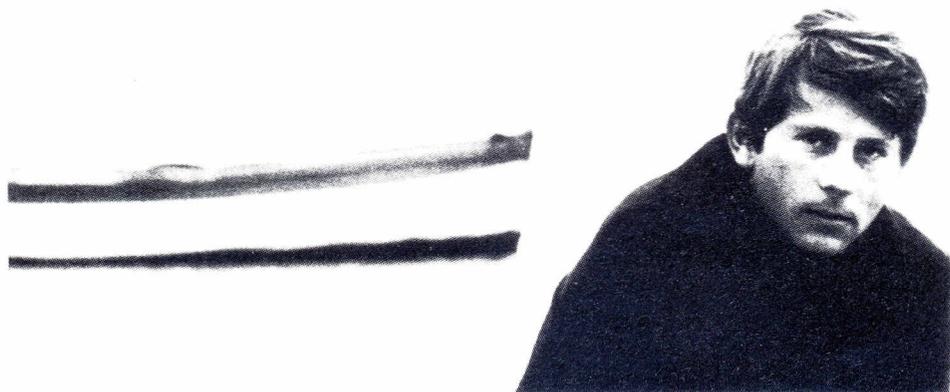
**A propósito de unas declaraciones imprudentes.** Al promediar la década del sesenta, enfrentados según una lógica facciosa muy característica de la época, estaban los admiradores de Truffaut y consiguientemente detractores de Godard, y los que adoptaban la posición simétricamente opuesta. Era una forma brutal de pronunciarse sobre cuestiones de estética cinematográfica. Las películas debían expresar la alegría de hacer cine y, en ese caso, se prefería a Truffaut, o las películas debían expresar los problemas de hacer cine y entonces se prefería a Godard, que ya entonces se atrevía a afirmar que “esperaba el fin del cine con optimismo”. Los partidarios de Truffaut defendían un cierto tipo de personaje, todavía concebido en términos psicológicos, y un cierto tipo de narración, todavía pensada como reforma de la narración clásica. Los partidarios de Godard adoptaban la estética brechtiana del extrañamiento, la exterioridad en el diseño de los personajes, y celebraban no la reforma sino la ruptura de la narración clásica. Pero no todos se alineaban en trincheras enfrentadas: estaban los más equilibrados, a quienes les gustaban las películas de Truffaut y las de Godard. Había, finalmente, detractores de los dos al mismo tiempo. Se los llamaba reaccionarios. Si bien el tema ha envejecido, un reportaje a Ricardo Aronovich publicado en los números 22 y 24 de *El Amante* me ha impulsado a polemizar con su perspectiva, a mi modo de ver, bastante más envejecida que el tema mismo. Es difícil discutir con Aronovich, no precisamente por la complejidad de su razonamiento, sino por su imprecisión y vaguedad. Aronovich pontifica presuntuosamente y cree que su condición de fotógrafo internacional lo autoriza a no razonar sus opiniones. Sin embargo, Aronovich habla de lo que hay que hablar. Lo hace como puede (a veces como un técnico ciego a los problemas estéticos, a veces como un espectador cualquiera). No le preocupa la discusión estética de los últimos veinte años o bien piensa que son discusiones demasiado intelectuales; usa palabras como “gramática” y “lenguaje” sin ton ni son. ¿A qué llama “gramática”, por ejemplo? Suponemos que hace referencia al punto de vista de la narración o a las diferentes formas de articulación del relato, salvo que esté preocupado por los problemas antediluvianos de la ley de los 180 grados o la correspondencia de miradas en los cortes de un personaje a otro e, inocentemente, crea que Truffaut desconocía reglas

tan sencillas que hasta el propio Aronovich ha logrado entender.

No se trata, a esta altura de los acontecimientos, de salir a defender a Truffaut y Godard, que no necesitan ninguna defensa. Por mucho que le moleste a Aronovich, a Polanski y, seguramente, a un grupo amplio de conservadores, ambos (más allá de sus evidentes diferencias), Truffaut y Godard, primero como renovadores y más tarde como clásicos, ya forman parte de la historia estética del siglo XX. Porque, ese Godard que el estimado Aronovich llama “vacuo... que no es más que pompas de jabón que explotan rápidamente... y que tienen la habilidad de hacerse durar” fue juzgado por Marguerite Duras como “el gran catalizador del cine”; y sobre él reflexionan Gilles Deleuze, Noël Burch, Colin McCabe, Pascal Bonitzer, Christian Metz, encontrando en su obra (esas “pompas de jabón” de un cineasta casi dedicado a la superchería, según Aronovich) los problemas centrales del lenguaje del cine. En todos los lugares del planeta (sean éstos museos, salas de arte, universidades) donde al cine todavía se lo considera un arte que no debe inclinarse siempre ante los deseos del mercado, Jean-Luc Godard tiene un lugar central.

De todos modos el tema que le sirve de pretexto a Aronovich para desarrollar sus ideas es la *nouvelle vague* y el supuesto papel corruptor que algunos de sus directores habrían jugado en el cine francés y, por la mención de Jarmusch, seguramente también en experiencias cinematográficas de otros medios. ¿Qué quiere decir que los directores de aquella *nouvelle vague* fueran responsables del estado actual del cine? Suponer que *por culpa* de Godard ha habido falsos empalmes en películas regulares o malas es como responsabilizar a los grandes directores americanos del período clásico de todas las detestables películas filmadas bajo la estructura del plano-contraplano. Godard renovó el lenguaje del cine, pero es tan responsable de las malas películas como Borges de sus imitadores.

Por otra parte, alguien debería avisarle a Aronovich (que no parece seguir con demasiada atención las polémicas que tienen lugar en el país donde está radicado hace alrededor de treinta años) que la *nouvelle vague* ya no existe, que ha



dejado de existir hace ya tantos años como los que él vive en París, que en todo caso los cineastas que se reconocían en ella no pensaban ni filmaban en una misma dirección estética ni ideológica, y que de lo que se puede hablar es de directores de cine con una trayectoria de casi cuatro décadas y no de directores *nouvellevaguietas*.

Sin embargo, aunque expresada con la franqueza confianzuda de un uso vulgar (por momentos escatológico) del lenguaje, Aronovich posee una poética, no sólo cuando filma sino también cuando responde a un reportaje. Se podría decir que es un poco rústico: "Hay que dejarse de joder con todas esas intelectualizaciones a través de la Palabra". O que por momentos parece una tía vieja: "El cine es imagen, no hay tanto misterio, es como la vida". Cuando se refiere a Huston, esta poética queda al desnudo: "Su cine es sumamente vivo, hollywoodiano... Al ver una película de Huston uno siente que no habría cortes... es una cosa fluida, que es por otro lado la gran genialidad del cine". De paso, observemos que Aronovich no se desvive por la exactitud; de Huston, un director cuyo cine muestra con franqueza las marcas del eclecticismo estético, precisamente de Huston, dice: "Primero, es un tipo que ha seguido una línea". Más adelante, después de abandonar a Huston y volver a su complejo-fijación, la *nouvelle vague*, agrega: "quisieron romper con el cine, al igual que cierta música y pintura

moderna". Luego, decidido a no dejar títere con cabeza, también se indigna con las vanguardias "que intentan romper con lo clásico sin saber pintar, filmar o escribir música... Lamentablemente los críticos de aquella época (*Cahiers du cinéma*) terminaron destruyendo el viejo cine". Y lo mejor, su definición de *gran película*: "Es como una gran pieza de Chejov que fluye, fluye y fluye como debería ser la vida". Tratemos, más allá de semejante cachivache de opiniones, de sintetizar su poética (que no se aparta demasiado de Hollywood): lo intelectual es una perversión del arte; el cine es sólo imagen y no entrecruzamiento de discursos visuales y sonoros; el narrador debe ocultarse en beneficio de la fluidez narrativa; los cortes no se deberían percibir. En suma, Aronovich cree que el cine y el arte deberían ser como la vida, en cuyo caso uno se pregunta para qué el arte, si con la vida sola tenemos suficiente. En otras palabras, piensa al cine como un arte decimonónico aunque

simplificado, porque los realistas y naturalistas del siglo pasado no creían que las novelas fluyeran como la vida. Lo seguro es que Aronovich está decididamente enfrentado a las rupturas estéticas que llamamos vanguardias. A una persona con esta concepción del arte es evidente que no le puede gustar Godard, como, según se desprende de sus medias palabras, tampoco le deben gustar ni Schönberg ni Joyce. Ahora bien, todo esto Aronovich hubiera podido decirlo con un poco más de precisión y rigor. Explicar cómo Godard "ha destruido el idioma del cine", por ejemplo; decirnos en qué "ámbito determinado" está pensando cuando afirma que "Resnais es un cineasta que siempre intentó cosas nuevas pero dentro de un ámbito determinado".

Tal vez todo esto haya que adjudicarlo no solamente a la pedantería autosatisfecha de Aronovich, sino también a su pereza. Cegado por su dogmatismo, no se detuvo a pensar qué traían de nuevo algunos de los directores de la *nouvelle vague* a fines de los años 50, más allá de sus diferencias. Tomemos el caso de Godard, de quien Aronovich sólo habla desde el más vulgar de los sentidos comunes o desde una furia que se parece mucho al resentimiento. Aronovich forma parte de los recalitrantes que todavía creen que Godard sólo hace *boutades*, como si más de treinta años a la vanguardia de las reformulaciones teóricas y prácticas

del cine se pudieran sostener únicamente con chistes, o para decirlo en el estilo (hay que reconocer, directo y sin pelos en la lengua) de Aronovich, perpetrando "desfalcos y engaños", filmando películas que a él le parecen "gansadas desprovistas de sentido". Habría que explicarle a Aronovich que cuando Godard dice que "un travelling es una cuestión moral" no está haciendo un chiste para colocarse en el lugar del *enfant terrible*, sino indicando que los procedimientos deben responder a preguntas que el cineasta tiene planteadas (aunque no necesariamente resueltas) sobre qué se



ve y qué se mira; el estilo (y no la gramática) es una cuestión moral y una visión hermosa es, antes que nada, una visión justa de las cosas. Y esta justeza, justicia o precisión puede ser conmovedora, aunque no fluya como la vida misma. La idea de que el impulso más espontáneo tiene que encontrar su justificación más profunda, la libertad más insolente su necesidad, su coherencia en el seno de la obra y ante el mundo.

Lo que Aronovich no supo o no quiso pensar son las cuestiones que "este gran catalizador del cine" ha ido *abriendo* a través de su obra. Es evidente, además, que Aronovich es un espectador distraído en los films de Godard. Según sus propias palabras: "Hace un tiempo me esforcé en rever un ciclo de sus primeras películas pero jamás logré mantener la atención más de 10 o 15 minutos", dicho esto sin percatarse y mucho menos cuestionarse que, inevitablemente, uno se aburre cuando no entiende, y que esta situación puede pasar con una película de Godard pero también con una de Scola o de Costa-Gavras, dado que hay gente, como es mi caso, que no entiende las películas de Scola y Costa-Gavras y, por lo tanto, se aburre con ellas. Del Godard de los años 70, Aronovich ni siquiera habla; y el de los 80 y 90, lo ha visto circunstancialmente por televisión, como se desprende de su juicio superficial y apresurado sobre *Nouvelle Vague*, film del que parece no haber captado ni el sentido del título.

Será por todo esto que Aronovich no incorpora a sus preocupaciones sobre el lenguaje del cine problemas que el cine se plantea a partir de los años sesenta y que Godard

suscita permanentemente: dónde y por qué comenzar un plano y dónde y por qué terminarlo pero entendiendo esto como problemática del encuadre y no solamente del montaje (o, dicho de otro modo, que el encuadre pertenece con igual derecho a la lógica del tiempo como a la del espacio); el valor de la autonomía de los planos; la relación inestable entre lo documental y lo fictivo; el cuestionamiento de la organicidad narrativa; la relación de la expresión cinematográfica con la esencia misma de la poesía (que es una forma de poner en crisis el

destino narrativo heredado del siglo XIX). Y también son parte de los problemas estéticos del cine la complicada y generalmente perversa relación que mantiene con el espectáculo y cómo se trata de romper las tentaciones de la fascinación y evitar la complacencia.

Todas estas cuestiones están en el cine de Godard. Pero si dijera que ellas están igualmente presentes en toda la *nouvelle vague* forzaría las cosas. Y eso es lo que hace Aronovich. Al no definir con precisión el objeto que analiza (aunque más que analizarlo lo que pretende es hacerlo desaparecer), sólo logra enrarecer la discusión, confundirse y confundirnos. Porque, como todo el mundo prevenido sabe (y Aronovich, un fotógrafo que trabajó con Alain Resnais y Louis Malle, es algo más que una persona prevenida), la *nouvelle vague* no fue un movimiento coherente, ni desde una perspectiva ideológica ni estética. Como Aronovich sabe esto, toma la precaución de omitir a Rohmer, a Rivette, a Doniol-Valcroze, a Pierre Kast, etc., etc., porque no le sirven para su razonamiento o bien porque no tiene cuentas pendientes en el plano personal, como él mismo nos revela que las tiene con Truffaut y Godard. Aronovich lo sabe: la *nouvelle vague* es la oportuna decisión de algunos jóvenes críticos que, a fines de los años cincuenta y con la idea de convertirse rápidamente en directores, se pronuncian sobre algunas cosas en las cuales, por un lado, creían y, por el otro, usaban como consignas para desalojar a los consagrados de la entonces alicaída industria del cine francés. Ahora bien, a esta jugada (que los llevó a hacer descubrimientos memorables y a reivindicar a directores sencillamente malos) sólo se le puede criticar que les salió bien. Cumplido este objetivo, muy rápidamente cada cual trató de abrirse camino por su propia cuenta y hoy, mal que le pese a Aronovich, de lo que se puede hablar es de la obra de cada uno de ellos. En la niebla de este reportaje, todos los gatos son pardos y esto ni siquiera sirve para hacer un balance negativo de la *nouvelle vague*.

Aronovich habla desde un lugar legítimamente ganado. Pero esto no mejora sus opiniones. Su prestigio hace que sus opiniones sean más escuchadas. No quiero agobiarlo con una responsabilidad mayor, pero me atrevo, apenas, a pedirle un poco más de rigor. ■

## POMPEYO AUDIVERT

Cursos de actuación  
Iniciación. Avanzados  
Adolescentes - Adultos

Informes: 28-5501 - 631-5544

# Desde una tierra amarilla

Con Adiós, mi concubina desembarcará en Argentina Chen Kaige, gran timonel de lo que se ha dado en llamar "Quinta Generación" del cine chino, entre quienes se incluye también nuestro conocido Zhang Yimou. Cine chino, Quinta Generación, Chen Kaige: es tiempo de viajar hacia remotas geografías.

por Horacio Bernades

**Go West.** En el comienzo fue Yimou. Antes de *Ju Dou*, hablar de "cine chino", de Gobi para acá, era hablar de Charlie Chan, del Mr. Moto de Peter Lorre o de Kato, el chofer-karateca del inspector Clouseau. O de *Operación Dragón*. Lo de *Ju Dou*, que entró en escena del brazo de don Oscar (nominada en 1991 en el rubro Mejor Film Extranjero), fue un "hágase la luz". Si Gong Li sale por el Este, Zhang Yimou se pone por el Oeste: ya fuera por exotismo, snobismo o sana curiosidad, el Norte "culto" y el Sur culterano (¡hello, Buenos Aires!) lo adoptaron sin vacilar, como quien compra un jarrón de la dinastía Ming para plantar en medio del living. Pero si de premios se trata, hay que remontarse un poco más atrás: *Sorgo rojo*, opera prima de Yimou, se había llevado el Oso de Oro en Berlín en 1988. No era ésa, sin embargo, la primera visita de Zhang a la ciudad de Wenders: el hombre había integrado ya, tres años antes, la delegación que viajó para acompañar la presentación de *Tierra amarilla*, película en la que estuvo a cargo de la iluminación y que, con cuatro premios ganados en distintos festivales, fue la verdadera cabeza de playa para el desembarco del cine de ese color en el mundo. Y ahora sí estamos llegando al punto, ya que *Tierra amarilla* es ni más ni menos que la opera prima de... Chen Kaige, protagonista principal de este artículo y Gran Timonel del cine chino a partir de ese momento, rozando tal vez por estos días, *Concubina* por medio, la dorada estatuita con la que todos sueñan. Dato con el que (por esas raras ucronías periodísticas) no contamos, al momento de cerrar esta nota. Para hablar de Chen Kaige hay que hablar de la así llamada "Quinta Generación", que vino a dar un toque de distinción y una impronta personal, desde comienzos de los 80, al hasta entonces poco distinguido, impersonal cine chino. Hablemos entonces...

**...De generaciones.** Y para hablar de generaciones hay que hacer un poco de historia. La historia del cine chino se inaugura allá por los años 30, según el propio Kaige "un período particularmente rico, que dio incluso algunas obras maestras". En el 37, los japoneses no tienen mejor idea que invadir a su vecino. Es el inicio de una larga, sangrienta guerra que se extiende hasta 1945, y durante la cual, como es obvio, el cine no fue precisamente la necesidad más urgente. A partir de la proclamación de la República Popular China (1º de octubre de 1949) y hasta mediados de los años 60, el cine se pone al servicio de la Revolución. Una larga marcha de films ideológicos y de propaganda,

equiparables a los producidos en la Unión Soviética durante el stalinismo. O sea, infinidad de combates contra el enemigo japonés, los traidores del Kuo Min Tang o los cerdos revisionistas, abnegados sacrificios de médicos descalzos y maestros rurales, muchos desfiles militares, todo protagonizado por héroes del pueblo con estatura de semidioses. En 1966 viene el terremoto de la Revolución Cultural, que no dejó nada en pie con sus purgas y marchas forzadas, una virulenta militarización de la sociedad bajo la temida vigilancia de los Guardias Rojos. En el terreno cinematográfico, el parate fue brutal: no sólo se suspendieron la producción y la enseñanza, sino que además se cerró, por tiempo indeterminado, el Archivo cinematográfico oficial, quedando automáticamente fuera de circulación todo el cine anterior. Recién en 1978, dos años después de la muerte de Mao, se reabre la Academia de Cine de Pekín, y es allí donde ingresan nuestros amigos Chen Kaige, Zhang Yimou, y otros que también ganarían notoriedad más tarde, como Tian Zhuangzhuang (autor de las muy elogiadas *Ladrón de caballos* y la reciente *El cometa azul*) y Wu Ziniu. Chino básico, dirán algunos, pero la cuestión es que son estos nombres (y otros más; si se portan mal los nombro a todos, uno por uno) los que, egresados allá por 1982, lideran la famosa "Quinta Generación". Quinta, teniendo en cuenta que las generaciones se suceden más o menos cada cinco años y empiezan a contarse a partir de 1956, fecha de apertura de la Academia.

**La Ola sale sola.** Como toda generación, estos jóvenes (todos andaban por los treinta, al momento de su egreso) tenían cosas en común. En primer lugar, constituían una élite intelectual, desde el momento mismo en que formaban parte del escaso 1% que había ingresado en la Academia en 1978, sobre un total de 25000 inscriptos (no olvidar que en China *todas* las cifras son siderales). Además, habían sido marcados a fuego por la Revolución Cultural, teniendo en cuenta que cuando ésta se desencadenó todos ellos estaban en la adolescencia, y que en muchos casos fueron arrancados del secundario y forzados a tareas pesadas en el campo. El propio Kaige debió pasar dos años talando árboles en una plantación de caucho en el Sur del país, tras lo cual fue incorporado a la mismísima Guardia Roja, destino poco envidiable si los hay. La historia reciente, entonces, como culpa a expiar. Por otra parte, y a la manera de las "nuevas olas" europeas



de los años 60/70, ninguno de ellos se sentía particularmente orgulloso de las generaciones cinematográficas que los precedieron, tomando conciencia de la urgente necesidad de una ruptura radical, tanto en lo ético como en lo estético. Privilegiados, tuvieron ocasión de familiarizarse, durante sus cursos, con aquellas corrientes europeas que permanecían ignoradas para el resto de sus mil millones de compatriotas. No así con el cine norteamericano, por supuesto, ese tigre de papel anatematizado a un tiempo por la política oficial y por la Cultura con mayúsculas mamada por quienes, como el propio Chen, se educaron en hogares de alcornia (según infidencias, la nobleza de su linaje se remontaría hasta la dinastía Manchú, siglos y siglos atrás en la historia china). “Los grandes países cinematográficos, como Francia, Alemania (sobre todo la ‘nueva ola’, con Herzog a la cabeza), Italia, ejercieron siempre una fascinación sobre mí —revisaba Kaige en 1988, ante dos redactores de la revista francesa *Positif*—. También me interesaban el cine soviético y el japonés, aunque éste en verdad no me emocionaba. Aprendí muy poco del cine norteamericano, con excepción del período mudo y de títulos como *El ciudadano*, que sí tenían un lenguaje original.”

**Jugando al Go.** También a diferencia de las generaciones anteriores, al egresar de la Academia los nuevaoleros de la Quinta desobedecieron el mandato no escrito que prescribía una larga, sufrida “amansadora” como asistentes de dirección en los grandes estudios (estatales, por supuesto) de Pekín, para lanzarse directamente a la realización, partiendo hacia distintas zonas del interior del país. La masiva migración era en verdad una hábil maniobra estratégica por parte de estos jóvenes astutos (en el país del Go, *todo* movimiento es estratégico, todo es astucia). El objetivo: “zafar” de la supervisión estatal. En

un territorio tan gigantesco como el de China, partir al interior significa poner una distancia de miles de kilómetros con respecto al centro del poder, de hecho un verdadero exilio interior. Trabajando en los confines del país, los nuevos realizadores se encontraron con las manos libres, “algo parecido a las tentativas de los norteamericanos independientes en relación con los grandes estudios” —Chen dixit—. Pronto las oficinas de cine del Ministerio de Cultura se vieron inundadas de pedidos de transferencia al interior. En particular a la ciudad de Nanning, cerca de la frontera con Vietnam, al Sur del país, donde estaba ubicado el pequeño estudio de Guangxi. Allí se producirían dos de los títulos que iban a marcar el comienzo de algo nuevo. En ambos casos con fotografía de nuestro conocido Zhang Yimou, quien todavía no soñaba con pasar a la realización. *El uno y el ocho*, de Zhang Junzhao, y la antes citada *Tierra amarilla*, opera prima de Chen Kaige, hacían transcurrir sus ficciones en los días de 1939, durante la guerra de resistencia contra el invasor japonés. La película de Kaige presentaba un héroe poco heroico, cuya fidelidad al ejército comunista lo llevaba a traicionar a una campesina en desgracia, y un final demasiado “abierto” (la campesina *desaparecía* en la noche, sin saberse más de ella) para los férreos cánones de representación del realismo socialista *alla* China, según los que toda ficción debía tener un mensaje claramente entendible para las masas. Ambas películas tuvieron problemas con la jerarquía del Partido (a la de Junzhao se le exigieron nada menos que 70 modificaciones), agravados cuando *Tierra amarilla* fue invitada a concursar en el Festival de la vecina Hong Kong, donde ganó —¡horror!— el primer premio. Iniciando una larga cadena de persecuciones más o menos veladas (en el país de los mandarines, *todo* transcorre entre velos, salvo cuando llega la hora de las armas), ambas fueron acusadas de

“difundir un espíritu derrotista, exponiendo al mundo exterior la pobreza y el atraso de China”. Resultado: trabas a su distribución nacional e internacional, “cajoneos” y limitaciones, que marcarían la política oficial en relación con los cineastas de la Quinta Generación. Política que, a pesar de la repercusión internacional de esos films, se mantendría en líneas generales hasta el día de hoy.



**El Gran Salto Adelante.** Pero la Ola había remontado ya el Mar de la China, y no había cómo pararla: en 1985, *Tierra amarilla* llegaba a Europa y la crítica la recibía como se recibe a un *capolavoro*. Ante esas imágenes “contemplativas, de una serena belleza, iluminadas por una luz natural” (Tony Rayns, sinólogo de cabecera de la revista inglesa *Sight and Sound*), no hubo quien dejara de reverenciar la emergencia de un cine y un *auteur* hasta entonces ignorados. Así como la presentación de *Rashomon* en el Festival de Venecia en 1952 había significado el “descubrimiento” oficial, por parte de Occidente, del cine japonés y de Kurosawa, otro tanto ocurría ahora con *Tierra amarilla*, el cine chino y Chen Kaige. La Ola daba su Gran Salto Adelante, inundando las pantallas del mundo entero y poniendo en figurillas a la gerontocracia del Partido, que se iba quedando sin dedos para tapar el dique. De allí en más, todo fueron premios, palmadas y finalmente Palmas (la de Oro en Cannes 93, por *Adiós, mi concubina*) para Chen y sus muchachos, que se seguían animando con los temas más irritativos. La segunda película de Kaige, *El gran desfile*, de 1985, narra la preparación de una gran parada militar para los actos de homenaje al 1º de octubre de 1949, día de la toma del poder por parte de los revolucionarios de Mao, y lo hace desde una óptica no precisamente “oficial”. Según Thierry Jouse, de los *Cahiers du cinéma*, el film dejaba ver “cómo lo colectivo, el orden establecido, se construye a partir de las frustraciones, las defecciones, la ausencia de los individuos”, y lo hacía con un “impresionante despliegue de maestría”. Fotografiada nuevamente por Zhang Yimou (última colaboración entre ambos), Jouse y sus colegas europeos volvían a poner de manifiesto el rigor de la puesta en escena y la potencia del film en términos visuales, característica común a la mayoría de los films de la Quinta Generación. Lo que nadie podía adivinar en ese momento era el insospechado carácter profético de las últimas imágenes del film, que muestran una plaza vacía, sobre la que se oyen, en off, las pisadas de las botas de los soldados. La plaza no era otra que la de Tien An Men, escenario de la masacre que tendría lugar el 5 de junio de 1989, por lejos el hecho más luctuoso de la China post-Mao, y uno de los más sangrientos de la historia reciente.

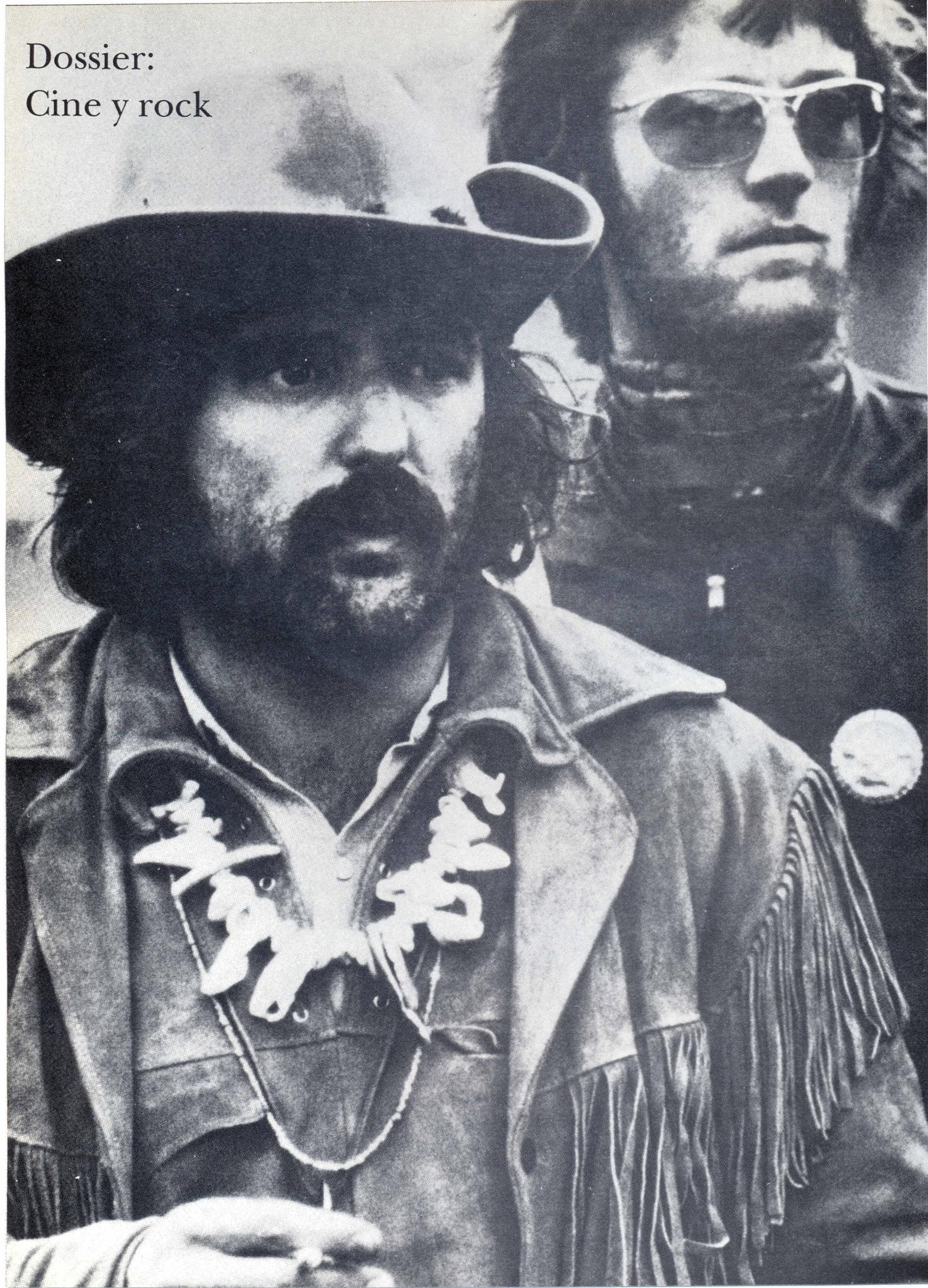
**El Chen vive.** Con *El rey de los niños*, Kaige llegaba, en 1988, por primera vez, a Cannes, donde volvería a presentar sus dos títulos posteriores. “Con *El rey de los*

*niños*, Chen Kaige se confirma como el nombre mayor de su generación”, dictaminó el crítico Joël Magny desde el Palais de la Croisette. Los jefes del PCC no opinaban lo mismo y no tardaron mucho en “descabezar” a Wiu Tianming, jefe del estudio que había producido la película, según Chen “el productor por excelencia de los cineastas con ideas”. Estando como estaban

las cosas en casa, Chen decidió aceptar una invitación de la Universidad de Nueva York para dictar cursos y seminarios, y permaneció allí por dos años, aprovechando de paso para familiarizarse con el cine yanqui. Y extrajo algunas “enseñanzas” sobre la necesidad de aunar arte y entretenimiento y sobre la magnitud de Occidente como potencial mercado. “Me di cuenta de que una película ‘artística’ como *El rey de los niños* difícilmente resulte comprensible para los espectadores occidentales —se sinceraba a comienzos de 1991 ante el enviado de los *Cahiers*, que venían de girarlo como uno de los ‘20 cineastas para el año 2001’—. En mi próxima película —*La vida en un hilo*, estrenada durante ese mismo año— los espectadores no tendrán necesidad de saber nada sobre lo que ocurre en China. No será una película sobre la vida de los chinos, sino simplemente sobre seres humanos.” Chino listo, si Occidente lo había descubierto unos años antes, ahora era él el que “descubría” a Occidente. A todo esto, embarcado como estaba en la acelerada modernización impulsada por Den Xiao Ping, el Estado chino había resuelto dejar de subvencionar (¿les suena?) a los grandes estudios, y éstos se derrumbaban como elefantes con pies de barro. Ahora que el tigre chino paladeaba las delicias del sacrosanto Mercado, las coproducciones con el exterior estaban permitidas. Los que podían aprovechar, aprovecharon: al mismo tiempo, Chen conseguía capitales alemanes y franceses para producir *La vida en un hilo*, y Yimou cerraba trato con Taiwan para completar *Esposas y concubinas*, estrenadas ambas en 1991. Más tarde, Kaige repetiría el esquema con *Adiós, mi concubina*, “bancada” por productores privados de Hong Kong. Durante su estadía, Chen descubrió América: ahí está ahora, estirando su mano derecha para atrapar a don Oscar. Lo logre o no, una cosa es segura: Chen Kaige —como Bertolucci tiempo atrás, como Jane Campion o, sí, Scorsese, ahora mismo— ya es un nombre *de respeto* en el mundo del cine, más allá de fronteras y generaciones. Y esto es, claro, una ventaja y un riesgo. Riesgo sobre el que advertían ya los *Cahiers du cinéma* desde su editorial posterior a Cannes 93, cuando señalaban los peligros de que cierto cine —al que esos nombres no son ajenos— pudiera representar la avanzada de un “Nuevo Orden Académico Internacional”, a la medida de un mercado internacional ávido de productos de “alta cultura”. ■

Agradecemos la colaboración de Cinemateca Argentina al proveernos de información para esta nota. Gracias, Paulina.

Dossier:  
Cine y rock



# Rock & rollo

por Quintín

A grandes rasgos, el rock nació cuando el cine moría. Hubo dos artes populares y universales en el siglo y una sucedió a la otra allá por los cincuenta. Ambas fueron parientes despreciados de cosas más serias como el teatro o el jazz. El cine logró sobreponerse un poco a su mala fama... para morir poco después o, al menos, para dejar de ser estimulante, contestatario o impredecible. El rock, más limitado en sus medios expresivos, logró en algún momento esas características y logró también perderlas rápidamente. Los que nacieron después de 1950 convivieron con el rock y el cine y su memoria está poblada de imágenes y sonidos que se agregaron, como una segunda naturaleza, al resto de las cosas. Aunque anduvieron por los mismos caminos, el rock y el cine no llegaron nunca a encontrarse del todo.

Posiblemente, porque pocos cineastas y pocos músicos reconocieron que ambas disciplinas convergían en esa memoria colectiva. Cuando los cineastas se acercaron al rock, fue en general para mirarlo como un fenómeno de circo, sin advertir que el cine se había transformado también en una rareza. Cuando los rockeros utilizaron las figuras y las historias del cine no advirtieron tampoco que el rock era una historia de cine.

Hubo excepciones. Una de ellas fue Wim Wenders, que produjo los únicos textos literarios que pasan sin ruptura del lenguaje del rock al del cine y vuelven de la misma manera. Wenders afirmó haber descubierto su estilo cinematográfico en las tapas de los discos de rock y escribió frases como ésta: "las películas sobre los Estados Unidos deberían contener sólo planos generales, como ya ocurre con la música sobre los Estados Unidos". Su cine, en sus mejores momentos, registra la presencia del rock como sonido del mundo. O Martin Scorsese, que filmó *El último rock* entendiendo que la música le imponía al cineasta un lenguaje. O, dicho de otra manera, que el respeto por el concierto rechazaba los habituales contracampos sobre el público, contracampos que decretan un significado y convierten al rock en el hecho mediático que el mal cine quiso siempre que fuera (un espectáculo circense en el que las chicas aúllan histéricas). La cualidad descriptiva que Wenders advierte en el cine de Ford y en la música de Van Morrison (ver pág. 44) acaso comience con las letras cinematográficas de Chuck Berry, que nombran ciudades, enumeran trabajos y celebran a la adolescente que va del baile a la escuela. Hay un uso de la tercera persona en esas letras que las distingue y que tendrá algunas continuaciones. En Bob Dylan, por ejemplo, con su imaginación poblada de las alucinaciones del cine ("A la gente le gusta hablar de la nueva imagen de América, pero para mí sigue siendo la vieja —Marlon Brando, James Dean,

Marilyn Monroe— y no la cocaína, las computadoras y David Letterman"). O en The Kinks, el grupo inglés que llenó sus temas de nombres propios y de referencias cinéfilas y que a lo largo de dos décadas pintara una Inglaterra íntima y cotidiana que no apareció jamás en el cine contemporáneo de su país ("Quisiera que mi vida fuese una película de Hollywood continuada / un mundo de fantasía de villanos y héroes de celuloide / porque los héroes de celuloide nunca sufren ningún dolor / y los héroes de celuloide nunca mueren de verdad").

En la Inglaterra de los sesenta, mientras los Kinks y su líder Ray Davies nutrían sus canciones de cine, Richard Lester nutría su cine de las canciones de los Beatles, pero ambos caminos no se tocaron nunca. El nacimiento del pop separaba para siempre los lenguajes y juntaba a los protagonistas en sus quince minutos de fama.

Una película estrenada en estos días, *En el nombre del padre*, incluye canciones de Dylan ("Like a Rolling Stone") y de los Kinks ("Dedicated Follower of Fashion") en un intervalo de pocos minutos. Y, si uno se fija bien, son esas canciones lo que les da vida a unas imágenes chatas y convencionales que intentan reproducir el "Swinging London". Funciona así un curioso ejemplo de circularidad descriptiva mediante el cual una época vive en el cine porque en ella hubo rock, mientras que ese rock nació inspirado por el cine.

En cuarenta años, como decíamos, hubo menos relaciones entre el rock y el cine de las que hubiera podido esperarse. Los rockeros se asomaron poco por los sets y los cineastas no fueron a los conciertos. Todos compartieron el espacio del estrellato sin mezclarse demasiado, como en el famoso camino de la fama de Hollywood Boulevard, en el que los músicos se identifican porque su baldosa tiene un disco y los actores y cineastas porque tiene una cámara. ("Aquellos que tienen éxito / manténganse en guardia / porque el éxito camina de la mano del fracaso / a lo largo de Hollywood Boulevard", The Kinks, del LP *Everybody's in Show-Biz.*) Hubo muchos cruces superficiales. Como siempre, los actores grabaron discos y los músicos actuaron en películas. Se filmaron miles de conciertos (un nuevo género) y se hicieron biografías de los muertos. Se usaron temas de rock en las bandas de sonido (no demasiadas) y las modas llegaron a la Argentina. Tiempo después, se inventaron los videoclips. Entre ejercicios de variada mediocridad hubo algunas buenas películas convencionales y casos raros como la solidez de los U2 o la inclasificable *True Stories* de David Byrne. De algunas de estas cosas y de otras se habla en las páginas que siguen. ■

# Larga vida

por Gustavo Noriega

*El rock nació en los EE.UU. a mediados de la década del 50. Pudo haber muerto pocos años después, en 1960, dejando un recuerdo ingrato y fugaz, como la lambada y el Nesquik de frutilla. Si eso no sucedió es gracias a unos jovencitos ingleses —Keith y Mick, John y Paul— que, al otro lado del Atlántico, retomaron esa música molesta y machacona y la hicieron universal. Como todas las historias, el nacimiento, desfallecimiento y renacimiento del rock está en el cine.*

**Nacimiento.** En 1953, un disc jockey de Cleveland, Ohio, Alan Freed, empezó a pasar una música relacionada con el rhythm and blues pero más rápida. La llamó "rock and roll" y tuvo un gran éxito entre su audiencia, mayoritariamente negra. Al tiempo, jóvenes blancos superaron las fuertes barreras raciales de la época y se plegaron al nuevo sonido. Si hubo algún movimiento cultural en la historia de la humanidad que ayudó a que una raza maltratada diera pasos hacia la igualdad, ése fue el rock and roll.

**La bomba del rock and roll** (*The Girl Can't Help It*), EE. UU., 1956, dirigida por Frank Tashlin.

Si uno quiere saber qué era lo que la sociedad pensaba del rock en sus inicios, tiene que ver *La bomba del rock and roll*. Y si uno quiere saber por qué el rock sobrevivió, también debe ver esta película. Tom Miller (Tom Ewell) es un agente que debe convertir a Jerri Jordan (Jayne Mansfield) en una estrella de la nueva música. Jerri no sabe cantar, apenas emite un chillido horrible. Pero tiene una figura espectacular (bueno, era Jayne Mansfield) y, como —según la película quiere demostrar— cualquier desorejado podía cantar esa porquería, Jerri se convierte en una estrella. Contra sus deseos, porque lo que ella realmente quería era casarse y tener hijos. Y ése era el motivo por el cual chillaba, para evitar que la convirtieran en una cantante.

*La bomba...* —una verdadera joya— se apoya sobre algunas paradojas. Unas son las del argumento: la de la escultural modelo que quiere ser ama de casa, la del triunfo intentando fracasar. Y un par más profundas. Que con un desfile de músicos notable se explotara el éxito del rock and roll pero a través de

la mirada reprobatoria y condescendiente de Tom. Y que, con la seguidilla de números musicales de la época, se entreviera una vitalidad insólita; una música que —a pesar del malhumor del genial director Frank Tashlin y de su *alter ego* Tom Ewell— iba a perdurar.

*Semilla de maldad* es recordada como la primera película que incorporó canciones de rock al cine ("Rock Around the Clock" de Bill Haley) pero la primera en ponerla como elemento dramático mostrándola en todo su esplendor (hay actuaciones de Fats Domino, Eddie Cochran, Little Richard y Gene Vincent, entre otros) fue *La bomba del rock and roll*.

**Hairspray**, EE.UU., 1986, dirigida por John Waters.

**Cry-Baby**, EE.UU., 1990, dirigida por John Waters.

Para contar un pedazo de la historia no siempre son necesarias películas biográficas o basadas en hechos reales. Estas dos piezas del director de Baltimore —ridículamente ficcionales— son una analogía de la historia del rock, una muestra de su espíritu burlón, desenfadado y algo chocante. Waters, un director underground, camp y medio asqueroso, se acerca por primera vez a una producción prolija, apta para más público que sus anteriores películas (en *Pink Flamingos*, su actor/actriz favorito/a, Divine, ¡comía caca de perro en cámara!). El resultado de esta incursión alrededor del *mainstream*, es sorprendentemente agradable, gracioso y fresco. *Hairspray* recrea los concursos de baile en los programas para adolescentes para consagrar a una gordita que, además, abomina de la discriminación racial. En *Cry-Baby*, la aparición de la música nueva divide a la

juventud en "cuadrados" y "rebeldes".

Los "cuadrados" están representados por la música pop de la época, con sus canciones edulcoradas y arreglos vocales prolijos. Los "rebeldes", con Johnny Depp a la cabeza, gozan de un cancionero más agresivo y, en ocasiones (como la extraordinaria "Please, Mr. Jailer"), relacionado con los blues.

Waters, siempre tomando la nostalgia de los últimos años de la década del 50 y primeros de la del 60 como eje, se las arregla para presentar como actores a personajes de toda calaña: en *Hairspray* trabaja Sonny Bono, quien se ganara el cielo haciéndole la vida imposible a su ex esposa Cher; la cantante de *Blondie* y ex conejito de Playboy, Debbie Harry, y el cantante de The Cars, Ric Ocasek. En *Cry-Baby* aparecen el legendario Iggy Pop, la actriz porno Traci Lords y la ex hija de millonario y ex guerrillera Patty Hearst, entre otros indeseables.

**Desfallecimiento.** Hacia 1958 el panorama del rock era promisorio: algunos negros de baja calaña (Chuck Berry, por ejemplo) se hacían ricos y famosos y, por otro lado, niños blancos de buena cuna cantaban como sus negativos con no menos fortuna. Ese año empezó el desastre. El excéntrico Jerry Lee Lewis iniciaba una gira por el Reino Unido. A los británicos no les hizo gracia el hecho de que Lewis venía acompañado de su reciente esposa, su prima de trece años de edad. No pudo actuar y el incidente inició el declive de su carrera en EE.UU. Su matrimonio, en cambio, duró trece años. El 2 de febrero de 1959, a la 1.50 de la madrugada, en un accidente de avión moría Buddy Holly. En el mismo vuelo desaparecía Ritchie Valens, el creador de "La Bamba". Meses después, Chuck

Berry, probablemente el padre de toda la movida, era detenido por "ofensas a la moral", eufemismo por tener relación con menores. Luego de dos años de juicio, fue condenado y cumplió dos más en prisión. En 1960, un accidente de autos dejaba sin vida a Eddie Cochran y sin carrera a Gene Vincent.

**The Buddy Holly Story**, EE. UU., 1978, dirigida por Steve Rash.

No es la mejor de las *biopics* relacionada con el rock; por muchos momentos no escapa al más común de los convencionalismos. Pero dos factores la ubican en este bosquejo de historia: la personalidad de la más fugaz de las estrellas fugaces —Buddy— y la eléctrica actuación de Gary Busey, un gran actor que —morocho y con muchos kilos menos— parece el hermano menor del gordo y rubio que estamos acostumbrados a ver. Busey canta en vivo en la película con una voz increíblemente parecida a la de Buddy. Y sus movimientos en el escenario, con sus largas patas arqueadas y la sonrisa que emana de sus desproporcionados dientes, le dan a la película una alegría que acentúa el dolor del final.

Buddy Holly nació en Lubbock, Texas, en 1936. Primero con su grupo The Crickets y luego como solista, se despegó de sus raíces country para abrazar los nuevos ritmos. Alcanzó una popularidad sólo superada por la de Elvis; cuando estaba allá arriba y la meseta no se avizoraba, lo alcanzó la muerte. Tenía sólo 22 años y no se habían cumplido tres de la grabación de su primer disco. Compuso decenas de canciones exitosas; muchas fueron vueltas a grabar (por ejemplo "Words of Love" por Los Beatles) pero sus versiones son insuperables. Un cantante de la década del 70, Don MacLean, le dedicó una canción —casi un himno—: "American Pie". Contando el final del sueño adolescente americano con su muerte, termina cada estrofa con la frase: "El día que la música murió". Una de sus canciones más famosas fue inspirada por la frase que Ethan Hawke, el personaje de John Wayne en *The Searchers*, repetía a cada momento: "That'll Be the Day". "Ese será el día", y con el mismo sino trágico que pesaba sobre Hawke, la muerte de Buddy —como la larga serie de desgracias que sufrieron sus compañeros— parecía marcar la muerte, si no de la música; sí del rock and roll.

**Renacimiento.** 1960. Dos jovencitos viajan en tren: les llama la atención que comparten gustos musicales, poco comunes para el lugar y la época. Rhythm and blues, blues y ese negro altanero y violador, Chuck Berry. Sus



Buddy Holly y Gary Busey en *The Buddy Holly Story*



*Help!*

nombres son Mick Jagger y Keith Richards. Se hacen amigos, fundan los Rolling Stones. Hacen historia. En Liverpool pasa algo parecido. Los amigos en este caso se llaman John Lennon y Paul McCartney. Fundan Los Beatles.

Cuando en 1963 Berry sale de la cárcel, se encuentra con que, si lo que él había tenido era éxito, esto era, simplemente, histeria.

**I Wanna Hold Your Hand**, EE.UU., 1978, dirigida por Robert Zemeckis. 1964 es el año en que *todo el mundo* está hablando de Los Beatles. El rock rebota en Inglaterra y vuelve a los EE.UU. amplificando el estruendo hacia el resto del planeta. Los yanquis bailan al compás de "Roll Over Beethoven" y "Rock and Roll Music" y creen que son composiciones del dúo Lennon-McCartney. Son de Chuck Berry.

*I Wanna Hold Your Hand*, la primera película dirigida por Zemeckis, lejos todavía de *Volver al futuro* y *Roger Rabbit*, cuenta la historia de la presentación de los fabulosos cuatro en el programa de Ed Sullivan. En realidad, lo que cuenta es el desesperado y loco intento de cuatro adolescentes —capitaneadas por Nancy Allen— de conseguir entradas para el show. Nada mejor que la vehemente histeria de Zemeckis para reflejar el tremendo sacudón que significó la aparición de los Beatles entre la juventud.

Los cuatro de Liverpool no aparecen salvo en un momento, resuelto en forma exquisita. Cuando comienza su actuación en el show, una cámara se interpone entre nosotros y los músicos. Se ven las piernas pero no los rostros. Pero en el visor de la cámara aparecen ellos, los verdaderos Ellos, tomado de la presentación real del programa de Ed Sullivan. Es un momento hermoso que cambia la relación del espectador con la película. La persecución constante de algo invisible sugiere algo de locura pero, al verlos tal como eran y no a través de cuatro modelos parecidos, sintonizamos, nos embarga la emoción y la malsana idea de que *hubiéramos matado para ir a ese show*.

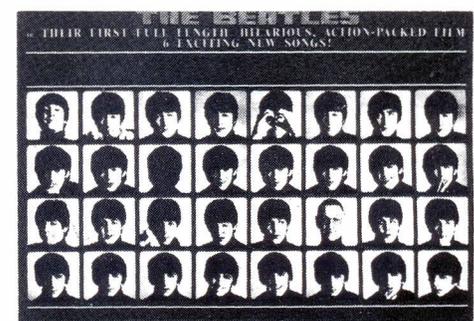
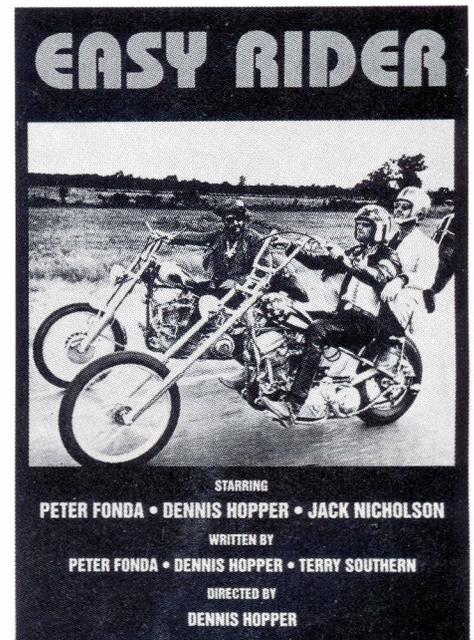
**Homenaje.** Los Rolling Stones no generaron cine salvo un coqueteo inconseguible con Godard en el cual parece que nadie aguantó a nadie. El resto, un paseo de las megalomanías de Jagger en pantalla ancha. Los Beatles, en cambio, protagonizaron dos sorpresas: *Yeah, Yeah, Yeah* (1964) y *Help!* (1965), de la mano de Richard Lester. Rompían el esquema de las películas melosas utilizadas como

excusa para intercalar números musicales, con un humor propio y una integración de la música distinta. El rock siguió evolucionando. Después de los Beatles, vinieron los hippies. Los hippies tuvieron su *Woodstock*, tres días de paz, amor y aburrimiento. *Easy Rider* jerarquizó al rock como generadora de bandas de sonido aunque esto derivara en consecuencias diversas: la inclusión artificial de una canción "moderna" en los títulos con la idea de que gane un Oscar y se venda el compact, por un lado, y la utilización de un cancionero rico en matices y expresividad jugando a la par de las imágenes en las películas de Wenders y Demme, por el otro. Después vino el "rock sinfónico", que por suerte no originó ninguna película (aunque se podría pensar que Ken Russell es un director análogo). Y después de tanto rebuscamiento presuntuoso, llegó el nihilismo minimalista: el punk. Con una coherencia admirable, el punk murió a los dos años de haber nacido. Las paredes que gritaban "No Future" fueron más realistas que las que dicen (¿piden?) "Punk Not Dead".

**Hail, Hail, Rock and Roll**, EE.UU., 1987, dirigida por Taylor Hackford. Mientras tanto los Stones siguieron haciendo simplemente rock. Y un buen día Keith Richards —la antítesis del rockero "sano" de hoy en día, como Sting— decide hacer una buena acción. Pero en vez de salvar a las ballenas homenajea a su padre musical, Chuck Berry, al cumplirse los sesenta años de su nacimiento. El resultado, un maravilloso recital en el Filmore, es filmado por Taylor Hackford. Desfilan además de Richards y Berry, Clapton, Bo Diddley, Little Richard, Roy Orbison, Etta James y otros. Las canciones se alternan con testimonios sobre Berry y la preparación del show, con un desopilante contrapunto entre Keith Richards —obligado a jugar el papel de "persona seria a cargo"— y el muy divertido Chuck, más obsesionado por el dinero que por la fama.

*Hail, Hail...* cierra el círculo. Hace que fundadores y seguidores aparezcan unidos, pero ya en una nueva dimensión. No queda mucho por demostrar que no aparezca en la cómplice felicidad de quienes están en el escenario.

De la consigna hedonista del principio —Sexo, Droga y Rock and Roll—, las dos primeras variables dejaron un tendal de mártires. Queda, en esta época triste de forros y agua mineral, el inmenso placer —que al parecer está aquí para quedarse— de la "devil's music". ■



# La máquina de hacer películas

por Pablo Alabarces

¿Qué se puede hacer salvo ver películas?  
Charly García

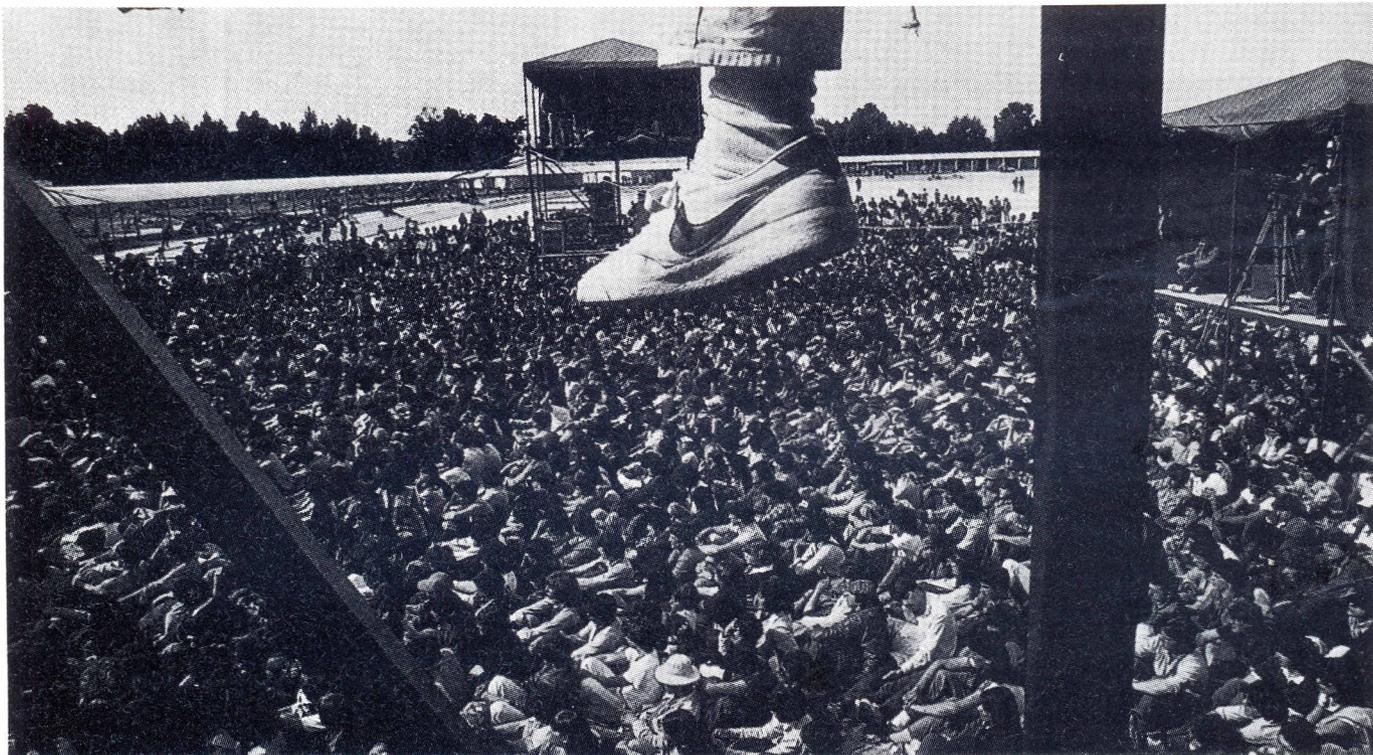
La tradición oral y la bibliografía coinciden en señalar la grabación de "La balsa" por Los Gatos en 1967 como el punto de partida de lo que desde entonces para acá ha insistido en llamarse *rock nacional*. Más: el despegue lo respaldan los 250.000 ejemplares que vende el disco. Instancia consagratoria y al mismo tiempo determinante para su futuro: el rock nacional, que quiere constituirse *contra* el mercado, contra el Club del Clan, contra los mecanismos que *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) describiera magníficamente, se inaugura *en* el mercado. Y de allí arranca una historia compleja y contradictoria en la que esta paradójica relación con la industria no es lo menos importante. El rock nacional es una historia y una cultura, es una lista de autores y otra de discos, pero también una lista de cifras: por ejemplo, el más de millón y medio de espectadores de *Tango feroz*. ¿La película de Piñeyro es parte de esa historia? ¿O, por el contrario, su Fukuyama definitivo?

Lo cierto es que *Tango feroz* no es el primer intento de vincular rock nacional y cine argentino. Y que rastrear el itinerario es, o puede ser, una buena forma de entenderlo.

## Un Woodstock nac & pop

No es ninguna novedad sostener que la mayor parte de los fenómenos culturales argentinos tienen orígenes miméticos. Producto de la colocación periférica, hemos tenido romanticismos tardíos, *nouvelles vagues* criollas y neoconservadurismos aclimatados. Pero en todos los casos, es posible leer la adaptación: los trasplantes se cruzan con otras historias para constituir formaciones nuevas, en algunos casos tan originales que cuesta descubrir el modelo. Estas son las más productivas en nuestra cultura: el rock nacional supo ser una de ellas. Si nuestro rock se armó desde Elvis, se transformó con los Beatles, supo escuchar el sinfónico, para rebelarse con el punk y el heavy, no se conformó con sus *versiones locales* sino que construyó productos novedosos: Sandro, Almendra, Sui Generis, Serú Girán, Los Redondos. En cada caso, no se trata de afirmar chauvinistamente "pueden competir con los mejores del mundo", ni de legitimarlos con los ejemplos clásicos: los éxitos internacionales, la leyenda en la que Eric Clapton reconoce a Pappo como el mejor guitarrista de la galaxia. Se trata de entender que la medida de su repercusión está dada por la doble virtud de elaborar lenguajes originales y de poner en escena los deseos y expectativas de nuevos públicos. Cosa que el rock nacional cumplió con creces.

Pero cuando la mirada se desplaza hacia el cine argentino sobre el rock, los ánimos se desinflan. Porque todo él está armado sobre la mimesis, pero degradada; si Almendra son los Beatles, pero además *otra cosa*, *Hasta que se ponga el sol* (Aníbal Uset, 1972) es una mala copia de *Woodstock*. Claro: los festivales Buenos Aires Rock se arman como una reproducción de *Woodstock* y *Monterey Pop*, como una aclimatación de un género nuevo (el concierto multitudinario al aire libre). Difícil innovar en una fórmula demasiado sencilla: un espacio abierto, mucha gente, muchos grupos, varios días. Pero lo que en *Woodstock* es una cámara etnográfica, en *Hasta que se ponga el sol* se transforma en una cámara cholula; lo que Michael Wadleigh señala como transformación ¿definitiva? de una cultura, Aníbal Uset lo convierte en la aparición ¿definitiva? de un mecanismo de producción. Alcanza con recordar que la figura con más cámara y letra de toda la película es Daniel Ripoll, director de la revista *Pelo*, organizador del festival y esforzado locutor y presentador en el film. O que Sui Generis aparece tocando en vivo aunque no tocó en el festival: se los filma en el escenario, se monta con imágenes sueltas de los espectadores, se los enlaza con una intervención de Ripoll pidiendo al público que se siente, para presuponer la presencia del público, y cantan "Canción para mi muerte", recién lanzado en simple por Jorge Alvarez; con lo que Uset filma, por imposición de Alvarez (coproductor), el primer clip de promoción de la historia del rock nacional. El resto es convención: el hilo temporal se enhebra con la salida del sol al comenzar la película y el anochecer al finalizar (por las dudas, Ripoll reaparece para recordar que "se está poniendo el sol"; ¡jauu, men!); a *Color Humano* lo llevan a tocar al bosque, para darle el toque bucólico; y a *Vox Dei*, para hacer "Las guerras", lo llevan a una iglesia, el lugar obvio para "La Biblia", donde la cámara se obsesiona más con los vitrales que con el grupo. La suma se completa con un poquito de ficcionalización y otro de historia, de documental. Por aquí pasa una de las claves. La narración hace un intervalo para interrogar a los espectadores sobre las figuras históricas del rock, los pioneros, los que no están en el festival porque ya son una etapa anterior: Los Gatos, Manal, Almendra, Moris, Tanguito, Miguel Abuelo. Todo se monta con fotos fijas de los grupos o solistas y breves fragmentos de sus temas más famosos. Es decir: se hace historia. Para el rock, el celuloide es lo que fue el mármol y el bronce para la modernidad: el material de las estatuas, *exegi monumentum aere perennius*, lego a las futuras generaciones mi paso por la gloria. Como en toda operación de este tipo, la historia es un discurso que elige algunos sujetos y excluye a los otros. Armo un relato, produzco un



*Hasta que se ponga el sol*

mito, congeló una versión. Aquí, la del productor. En última instancia, lo mismo que dos años antes había hecho Porter con *El extraño del pelo largo* (1970), un bodrio donde el surgimiento del *beat* se debía exclusivamente a la constancia del amigo que hace ensayar, consigue contratos, pelea la difusión en los medios, para finalmente conseguir el premio mayor: casarse con Liliana Caldini. Y si esa pretensión historizadora es clave para pensar la relación entre cine y rock, es porque aparecerá como marca en el orillo de todas las películas. Esta la producen Ayala y Olivera: después de *El jefe* y *El candidato*, antes de *La Patagonia rebelde*, de *Plata dulce*, de *La noche de los lápices*, de *El caso María Soledad*. El índice certero de Aries señala al rock y pronuncia la sentencia: por aquí anda la historia. A filmarla, entonces: esto es, a congelarla, a vaciarla de conflictos.

### **Nito Mestre y Robert Plant**

Cuando tres años después Bebe Kamín debute con *Adiós, Sui Generis* (1976) el rock nacional e internacional ocupa un lugar mucho más sólido; ha constituido definitivamente un público, un mercado, un lenguaje. Y ha aprendido a filmar otros géneros: por ejemplo, el recital. Ahí nomás, pegadita a *Adiós...*, está *The Song Remains the Same* (*La canción es la misma*, Clifton y Massot, 1976), sobre un concierto de Led Zeppelin. La puesta es espectacular: si el recital por sí solo es contundente (con toda la polenta del grupo), el trabajo sobre el *backstage* y el público le agrega fuerza y agilidad. Pero además, quizá como cierre de la psicodelia, la narración intercala el onirismo: cada músico tendrá su parte solista, como en todo recital que se precie, pero en este caso filmico, con la representación particular de sus fantasías.

Quizá sea exagerado suponer, por la inmediatez de las fechas, que Kamín tomó *The Song...* como ejemplo; pero *Adiós, Sui Generis* se empeña en demostrar lo contrario. El problema es que la escasa imaginación de Kamín y Jorge Alvarez reduce la ficcionalización al chiste: las fantasías de Nito Mestre mientras canta "Un hada, un cisne" se

reducen a insistentes clavados en una piletta en el medio de un verde y arcádico prado, y a monótonos largos por abajo del agua, que desplazan el interés hacia la capacidad de sus pulmones. La ficción que recrea "Mr. Jones" mixtura un poco de "Banquete de pordioseros" de los Rollings con *La gran comilona*. Y Charly será un malvado y logrado vampiro. Rodríguez y Rafanelli, mutis por el foro (por suerte). El rock nacional todavía no había comprendido el concepto de *puesta en escena*: un recital consistía en apilar instrumentos en un espacio chiquito y, como rasgo supremo de estética, colgar unas nubes de cartón. Había que esperar a Serú y Renata Schussheim, a Virus y Soda Stereo, a los 80. Mientras tanto, Kamín no entiende que esa ausencia escénica (exceptuando la actuación de Charly) la debe complementar la cámara: la mirada es chata, aburrida. Todo se complica con la desesperada lucha del equipo de filmación contra el sonido de Teddy Goldman y la acústica del Luna Park. Lucha inútil: Teddy vence, una vez más.

Donde la película repunta es en sus paneos sobre el público: no sólo porque uno comprueba que ese día llovía, sino porque aunque a Kamín no parece interesarle demasiado, el público es la verdadera estrella de la velada. El recital va a pasar a la historia por ser el primer concierto que reúna a tamaña cantidad de gente para ver a un grupo de rock nacional; mérito de Sui Generis, sin duda, pero también protagonismo de esos treinta y cinco mil pibes que en el hecho de estar ahí le dan un giro a la cultura rock argentina. Y las caras que cantan minuciosa y apasionadamente cada una de las letras demuestran que el rock nacional ya es una parte inseparable de la vida de una generación.

El rock: no su cine. Si la escasa repercusión de la película se adjudicó en su momento a la prohibición para menores de 18 años (la venganza de Néstor Paulino Tato), lo cierto es que podríamos ser más tolerantes con el público y aceptar que nadie la vio porque no tenía más interés que el documental (nuevamente). Compárese con las eternas trasnoches de *Woodstock* en el Ritz, de *Tommy* en el Arte y

de *The Song Remains the Same* en el Lara: algo habrán hecho.

### Somos la vida, somos la paz

La premonición de Ayala y Olivera se revela certera; después de Malvinas, el rock parece haber hecho la historia. La organización del IV Buenos Aires Rock en 1982 tiene explícitamente ese sentido; sabedores de que la dictadura los ha recolocado en el centro de la escena cultural, el festival aparece como la celebración de esa centralidad y la reinstauración de un *continuum* histórico. Allá va entonces Aries Cinematográfica a filmar *Barrock*, dirigida por Olivera.

Y nuevamente el problema es cómo armar el relato, qué sujetos privilegiar, qué hechos narrar. La elección por el público se revela pronto como desechada: un par de preguntas a cámara, el plano general, un plano detalle de un beso apasionado. Mejor, entrevistar a productores, plomos, artistas, periodistas (debut cinematográfico de Gloria Guerrero), peluquero (sic). El *backstage* se constituye en obsesivamente cholulo. En la presentación ordenada de los números todo se controla, se achata, se vacía de conflicto; la policía, presentada con cierta distancia irónica, finalmente se reconcilia en el abrazo de Piero con un suboficial. Uno puede apenas sospechar la existencia de *algo más* en el set de Pappo con Riff: el público aparece descontrolado, la quietud hippie se reemplaza por la exuberancia metálica, los dedos en ve y los símbolos de paz son desplazados por cientos de zarpados que se bailan todo. Pero es un espejismo. El rock, dice Olivera, es paz, amor y buenas ondas: lo único que se arroja al escenario son claveles blancos mientras miles de dedos en ve cantan estar "mansos y tranquilos" y estar "arriba y arriba y más alto" (¡pum para arriba!). Aunque las malas lenguas recuerden que a Miguel Abuelo le tiraron algo más contundente por la cabeza, la historia oficial fija un rock desodorizado, unido, que jamás será vencido.

Hacer la historia y reanudar el hilo narrativo. La película se abre con León Gieco, Miguel Cantilo, Piero y Raúl Porchetto cantando "El rey lloró", uno de los primeros temas de Los Gatos; el rock argentino se muerde continuamente la cola. Pero se cierra con los mismos cuatro, que encabezan, además, el ranking de tiempo en cámara, solos o con sus grupos. El final son largos minutos de guitarras acústicas dejando mensajes, cantando la precisa, bajando línea, enseñando a vivir, con el peor pedagogismo del rock: "La gente del futuro", por ejemplo. Y como broche de oro, la inevitable "Sólo le pido a Dios". León Gieco, una de las trayectorias más dignas y coherentes del rock nacional, que en *Hasta que se ponga el sol* sólo pasaba un breve "Hombres de hierro", aquí es la estrella principal, ha saltado del reparto al cartel francés. Olivera le agrega, además, fotos fijas de... sí, adivinó, de Malvinas. La última: un crucifijo sobre una tumba. La sutileza de Olivera merece el premio Metonimia.

### El tango del millón (y medio)

Entre 1983 y 1993, nada. El rock no está en crisis, al menos sus cifras de venta parecen anunciar lo contrario; por el contrario, basado en la explosión post-Malvinas adquiere un lugar central en la constitución de las identidades juveniles, ayudado por la debacle y las claudicaciones de las referencias políticas. El cine se limita a incorporar estrellas como gancho (Fito por Solanas, Charly por Mosquera), o a proponer una mezcla de onirismo, sexo, droga y rock and roll fracasada por un

relato flojo y una actuación desesperante (*Alguien te está mirando*, Cova y Maldonado, 1988, cuyo mayor mérito consistía en un reflectorista amigo mío).

El problema puede pasar por el hecho de que es difícil pegarla con los recitales históricos. Para ser más preciso: los recitales realmente históricos, es decir, aquellos que señalan una bisagra, una marca en el camino, no fueron filmados. O mejor dicho: sí, pero no se convirtieron en películas. Uno: Almendra en Obras (1979). Dos: Serú en la Rural (1980). Tres: Charly en Ferro (1982). La televisión y el video, además, reemplazan fácilmente, por rapidez documental, al cine. A éste le va quedando, exclusivamente, la ficción.

La ficción cinematográfica que *Tango feroz* pone en escena recae en los vicios que pensamos como comunes a toda la "etapa documental": la deuda mimética (*Tango...* como remake de *The Doors*) y la voluntad de hacer historia. Sin la retórica arcaica de Olivera, sino con la caligrafía posmoderna del cine publicitario. Pero siempre con la pretensión pedante de cerrar definitivamente toda posible versión alternativa de lo narrado: sólo un discurso es posible, y ése es el del guión. La misma pretensión cerrada de *La historia oficial*, o de *Los chicos de la guerra*, o de *La noche de los lápices*. Con el agregado de que esta historización compulsiva, que al achatar el conflicto deshistoriza, se mete con el rock, paradójicamente considerado como una cultura transgresora. La transgresión sólo puede producirse en la contradicción, en el conflicto, no en la linealidad de los buenos y los malos; si la ruptura se limita a un porrito y a las tetas de Cecilia Dopazo, se queda en conservadurismo.

A pesar de eso, *Tango feroz* fue exitosa. No creo que hasta el punto de convertirse en objeto de culto: su propia lógica de *merchandising* lo invalida, la transforma en mercancía rápidamente perecedera. El éxito puede deberse a las tetas antecitadas, a la aureola rebelde de los 60 y a la falta de narraciones más convincentes, a la eficaz identificación del enemigo: si la policía era en esos años apenas la personificación de un sujeto más complejo, para nuestros adolescentes la cana es el único enemigo omnipresente. Pero explicar *Tango feroz* desde esas posibilidades implica que, nuevamente, debemos hablar de cualquier otra cosa: pero no de rock, y mucho menos de cine. Tratándose de una película sobre el rock, es una conclusión bastante lamentable.

O sea: ni siquiera la película argentina más exitosa de la década nos permite suponer que entre rock nacional y cine argentino hayan parido algo más que un hijo bobo. El rock la sabe lunga: el disco más vendido, hasta el arribo de Fito Páez, era *Rocas vivas*, de Miguel Mateos. No el primero de Almendra. ■



# Sexo, droga y rock and roll

Woodstock y *Stop Making Sense* ofrecen múltiples diferencias, más allá de la música y los intérpretes. ¿Cómo se filmaba un recital en los 70? ¿Cómo se filma hoy? Epocas distintas, sociedades que se fueron modificando con el paso de los años, símbolos que ya no existen y un viejo culto al trabajo grupal que hoy cede su paso al individualismo de los artistas en escena, señalan algunas de las variantes que se produjeron en el rock desde el cine como partícipe y observador del fenómeno.

por Gustavo J. Castagna

Entre las guitarras destrozadas de Pete Townsend en *Woodstock* y *Monterey Pop* y las corridas por el escenario de David Byrne en *Stop Making Sense* pasaron quince años. Demasiados para el rock y apabullantes para el cine en su conflictiva relación. Ayudado por el *multiscreen* (pantalla dividida), Michael Wadleigh y su equipo de asistentes y montajistas (entre ellos un señor llamado Martin Scorsese) filman *Woodstock* y entierran la utopía hippie de las tres interminables jornadas de música. Poca música, ya que los reportajes y entrevistas a los organizadores, espectadores y conservadores pueblerinos superan más de la mitad de la maratón. *Woodstock* —conviene decirlo de una buena vez— está mal filmado al utilizar en imagen los distintos cuadros para transmitir los tres días de paz. El efecto del *multiscreen* es peligroso: señala momentos de importancia y otros que podrían no estar en imagen. Demasiada paz vista hoy como material arqueológico, utópico y terminal por el paso de los años. Pero, ¿qué es *Woodstock*? Un desfile de grupos y solistas filmados en montaje paralelo con un público asistente. Un desfile, eso sí, montado con las celebraciones de la época (un porro comunitario, los hippies y los niños de los hippies mostrando la colita, los besos de las parejas en las improvisadas carpas, los baños en el barro) que, vista desde hoy, asfixia por su insistencia y repetición. Wadleigh filma con una precariedad que asusta: la intervención de Santana sobrevive por la música pero falta el protagonismo de don Carlos, perdido en el escenario. Raro que esto ocurra en *Woodstock*, ya que los líderes de cada grupo, en la mayoría de los casos, son los únicos que muestra la cámara. ¿A quién vemos de The Jimi Hendrix Experience más allá de la bestia negra? ¿A qué otro integrante de Ten Years After descubrimos que no sea la voz y guitarra principal? ¿Por qué tanta insistencia en filmar una y otra vez los malabarismos etílicos y el afán por mantenerse en pie de Joe Cocker en la excelente versión de “Una ayudita de mis amigos” mientras tenemos que salvar nuestro sistema auditivo con los chillidos del coro masculino de guitarras que hoy suena como Pimpinela? Sin embargo, *Woodstock* descubre un par de detalles para marcar. Cuando Richie Havens inicia el recital —a media hora de película— vemos una gotita de transpiración en la nariz del autor de “Freedom”. Cuando Country Joe canta un tema sobre Vietnam se produce el único contacto cercano

con el público. Claro, la cámara de Wadleigh filma esa comunicación con planos generales que, por fin, muestran la reacción de los asistentes. Uno de los escasos aciertos formales de *Woodstock*, jamás logrados en la fría performance de Joan Baez (con sus gorjeos clásicos a lo Ginamaría Hidalgo) o los desacoples de Crosby, Stills & Nash. *Woodstock*, en definitiva, son dos películas distintas. Los números musicales filmados en planos muy cercanos y siempre dirigidos al cantante de cada grupo y, por otra parte, el retrato y reflejo de la sociedad del momento. El gran instante de la película, que permanece con el correr de los años, tiene a esta última como protagonista. Lluve mucho y hay que cubrir los equipos. El barro invita al juego y al amor bien pegaditos para desafiar el temporal. Uno de los organizadores toma el micrófono y reclama “No Rain, No Rain”. La respuesta es inmediata y definitivamente se aclara la separación estética: *Woodstock*, la película, no logra integrar los rituales hippies con los artistas en escena. Y esto es un error de montaje.

Sin embargo, un año antes D. A. Pennebaker y otros habían filmado *Monterey Pop* eligiendo sólo uno de los caminos: los números musicales. La euforia hippie aparece en segundo orden. A tocar y delirar con Janis Joplin en “Ball and Chain”. A disfrutar de nuevo con Hendrix quemando la guitarra en el escenario. A dormirse con la alargada intervención de Ravi Shankar (un verso de la época). A bancarse la tontería *light* de The Mamas & The Papas. *Monterey Pop*, a diferencia de *Woodstock*, descubre la iconografía hippie con breves retazos, puntuales y certeros. Con cinco minutos de los asistentes llegando a San Francisco, con algún espectador tatuado que llega al recital (las modas son un permanente reciclaje) y con dos o tres apuntes florales, *Monterey Pop* describe aquellos años. No son necesarios los relatos a cámara. Todo es música, buena o mala, perdurable o no. Nada más. No hay ni crítica ni oposición social, la música se vale por sí sola. No se necesita al empleado limpiando los inodoros como en *Woodstock*. Tampoco un helicóptero que vuela sobre el lugar. Hoy *Monterey Pop* vale más que *Woodstock* porque confía en los grupos y solistas como actores de la época y porque desmenuza una situación social sin explicarla en imagen. De ahí su inteligencia y su pericia narrativa. En la limitación temática y de tiempo (menos de hora y media

que serían menos si Ravi se hubiera quedado en la India) se erige en el documento perecedero de los gloriosos sesentas. Claro, hasta ahora nos referimos a los llamados *megaconciertos*, a aquellas reuniones al aire libre en tiempos de dedos en V. El rock se refugia en lugares cerrados y el cine acompaña el cambio. El clip como posible virtud estética tiene su éxtasis en *The Wall*, un audiovisual no una película, que puede empezar cuando usted llega. Conocidos directores de cine empiezan a interesarse en el rock. Ken Russell filma *Tommy* con The Who, Elton John, Clapton y Tina Turner y transmite los excesos de las drogas para el espectador que concurre al cine y paga su entrada. El cine atrapa al rock y los recitales empiezan a filmarse con el único destino de la sala a oscuras. El rock se personaliza y desaparecen las jornadas maratónicas. El tiempo se limita y un recital es un recital y punto. *La canción es la misma* y *Rattle and Hum* están estupendamente filmados pero el mensaje de años atrás ya no existe. O tal vez no sea necesario: Bono es silbado y urgido a reclamarle el *solo* a The Edge cuando comenta sobre el *apartheid* en la película blanco y negro de Phil Joanou. Los tiempos son otros y los grupos y solistas se esconden en el escenario. Hacia ahí van las cámaras de Martin Scorsese en *The Last Waltz* y Jonathan Demme en *Stop Making Sense*. La despedida de The Band señala otro cambio: la ausencia del espectador como receptor de un sentimiento a partir de la música que se escucha en el escenario. Los desfiles son rutinarios (en eso no se diferencia demasiado de los *megaconciertos*) pero el intérprete en escena es el motivo central de interés. La perfección técnica de Scorsese (varios años pasaron de *Woodstock*) se mimetiza con la celebración. Pero la época es distinta y los planos deben ser más cortos, no deben aburrirnos ni intranquilizarnos por su duración. Desaparecen los *solos* de guitarra (ritual de los 60 y 70) y el baterista es un apoyo percusivo limitado a una ubicación secundaria que no vemos. Un *solo* de aquellos años se equilibraría con la desaparición actual del plano secuencia. A planos más cortos en el cine, intervenciones individuales mínimas de los integrantes de un grupo. Si hoy Jimmy Page volviera a tocar su extenso *solo* de "Asombrado y confundido" de *La canción es la misma*, reduciría su duración. Si Janis resucitara y volviera a gritar la versión de "Ball and Chain", la versión no sería igual. Tampoco estarían filmados de la misma manera. Los cambios en el rock acompañan las modificaciones producidas en el cine. Hoy, la filmación de un recital no soportaría clavar la cámara en el intérprete durante varios minutos. Por eso el cine toma la representación escénica que decide el rock. El primero en hacerlo fue el tan discutido grupo Génesis donde cada una de las canciones (especialmente, en los años de Peter

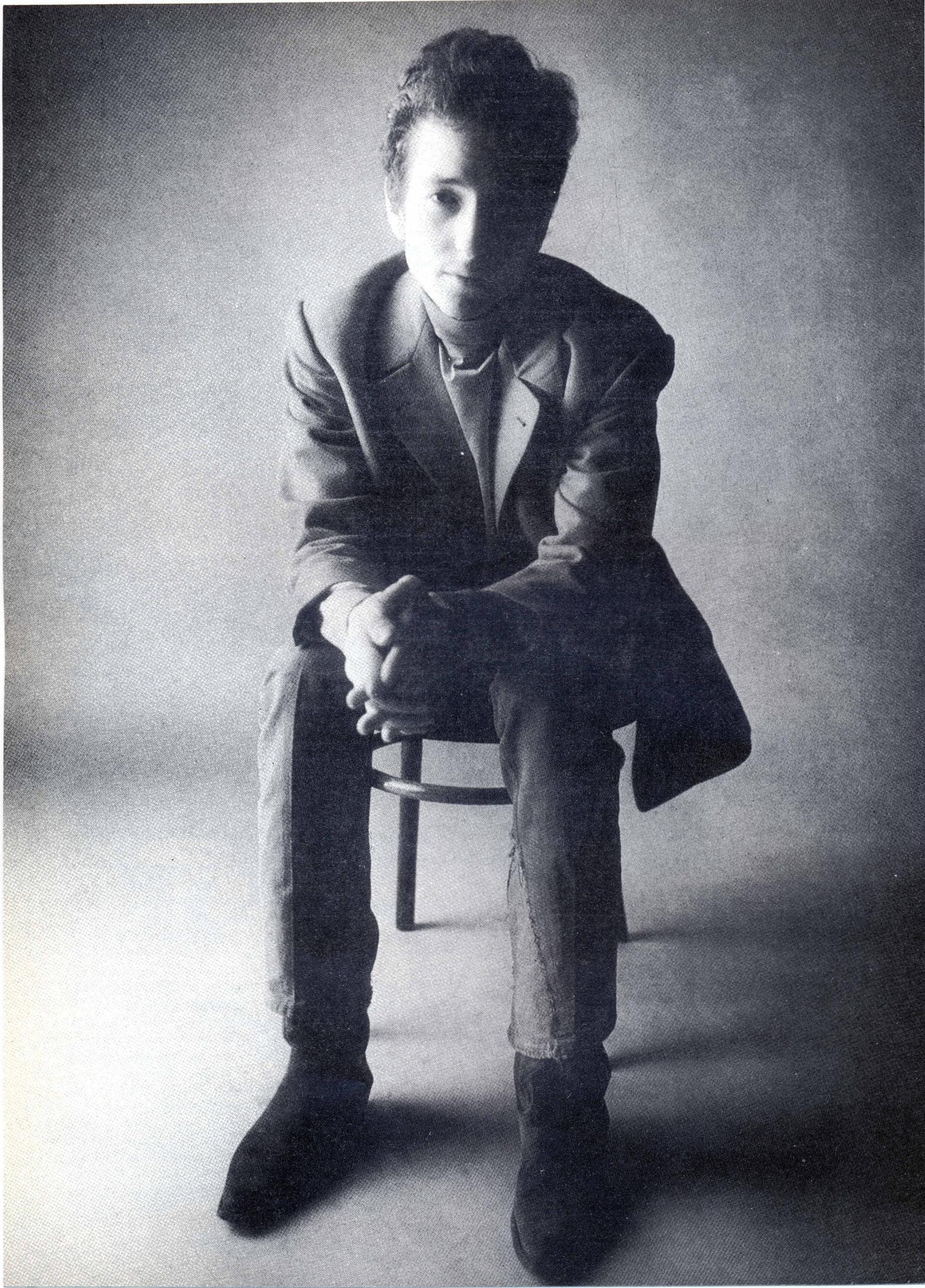


Gabriel) tiene su correspondiente imitación en el escenario. El cine se trasplanta a las imágenes que vemos atrás de los artistas. Por eso, median grandes diferencias entre *The Last Waltz* y *Stop Making Sense*. El film de Scorsese, aun con las condiciones apuntadas, tal vez sea el último recital filmado como los de la vieja guardia. No hay imágenes alusivas sobre The Band, más allá de la despedida de las figuras y voces del grupo y de las intervenciones de su cálido grupo de amigos.

*Stop Making Sense*, sin embargo, es una ficción. Cada uno de los integrantes de Talking Heads aparece de a poco en el escenario. Primero Byrne, mostrado desde sus zapatos blancos; luego, Tina Weymouth; más tarde, el baterista; después el atlético dúo coral, y así hasta completar los once que componen la banda. Como si fuera una película que va presentando a sus actores, *Stop Making Sense* ofrece a la estrella principal (Byrne) y a los secundarios en un orden que marca los privilegios de cada uno. Una lograda elección del grupo y una elogiada captación de Demme y sus colaboradores que se extiende a la falsa improvisación que se produce con el arribo de los instrumentos. Como si viéramos una ficción que se hace sobre la marcha, los *plomos* trasladan los instrumentos y los equipos al escenario. Estamos viendo cómo se prepara cada una de las canciones (o representaciones) del grupo en escena.

Volvamos atrás y recordemos la lluvia en *Woodstock*. Los *plomos* de aquellos viejos tiempos cubrían los equipos para que los músicos no terminaran electrocutados. Los *plomos* de *Stop Making Sense* son los protagonistas centrales del *backstage* dentro de la misma película. Todo este comienzo podría equipararse con la experimentación de Godard con los Stones en *One Plus One* —y acá me manejo por referencias ya que jamás vi el film— donde los ensayos del grupo son la base del film. El

escenario que ocupan los Talking Heads se prepara sobre la marcha y los actores se nos presentan uno a uno como si fuera una ficción. Pero también surgen otras diferencias formales. A cada uno de los integrantes se los observa con claridad. El escenario es aprovechado con inteligencia. Byrne corre, salta, gesticula, modifica el vestuario y actúa. Los escenarios de *Woodstock* y *Monterey Pop* quedan anulados ante el enorme espacio que recorren Byrne y los otros. La cámara de Demme los persigue y los encuentra. Nunca la pierde de vista. Las pantallas que vemos reflejan tonalidades en blanco y negro y graffitis callejeros sustentados en una iluminación expresionista. *Stop Making Sense* es el concierto mejor filmado hasta hoy porque transmite las posibilidades del rock y del cine en su cambiante relación. Y claro, porque además David Byrne es un gimnasta del escenario comparado con Joe Cocker, quien jamás podría haber dado ni dos pasos seguidos sin pegarse un porrazo antes, durante y después de su performance en *Woodstock*. ■



# Forever Young

por Marcelo Panozzo

**Leonard Maltin's Movie and Video Guide ataca de nuevo.** Del libro gordo sobresalen seis tiritas de papel. Ya se sabe: se buscan determinados tópicos en un libro de texto (bueno, o en algo así) y, conforme van apareciendo, se los va marcando con la tirita de rigor. El señor *Bob Dylan* (acústico, poeta, judío, eléctrico, cristiano, profeta, judío, profeta, acústico; nacido el 24 de mayo de 1941 en Hibbing, Minnesota, como Robert Allen Zimmerman) es el dueño de los seis pedacitos de papel (y de un séptimo y un octavo que debieran figurar en las versiones más actualizadas del mamotreto) y a eso se reduce su filmografía. Efectivamente, el compositor de la mejor banda sonora de los últimos treinta años tiene en su haber menos films que *Bomba, el chico de la jungla*. Y peores.

**Película número 1: tres estrellitas y media.** Dirigida por el señor D. A. Pennebaker, *Don't Look Back* es, sin dudas, el mejor perfil que la inimitable nariz de Bob Dylan ha conseguido en la pantalla. Es cándida cuando en realidad se pretende malvada (turra, bah) y observa paradas en cada uno de los tópicos del rocker-exitoso-en-ruta-peregrinando-por-país-ridículo. Como The Beatles o Sex Pistols tomando América por asalto y chocando contra millones de pequeños desfasajes culturales y preguntas absurdas, Dylan gira en el año 1965 (año del Señor mil novecientos sesenta y cinco) por una Inglaterra ancha y ajena. Conferencia de prensa, groupies, hippies, beatniks, managers y todos los demás términos del *Pequeño diccionario rockero ilustrado* son puestos en escena acompañando a "The Times They Are a Changin'" o "Don't Think Twice", "It's All Right" en los últimos pasos de sus primeros días acústicos.

**Película número 2: tres estrellitas.** En ésta no actúa Bob Dylan. Tampoco canta. El film se llama *Get Crazy*, fue dirigido por Allan Arkush, y aquí es nada menos que Lou Reed el que hace de Bob Dylan (y Malcolm McDowell de Mick Jagger, ja). Es una comedia que, según el rubicundo Leonard, presenta cantidad de gags atravesando la pantalla como disparados por una ametralladora.

**Película número 3: BOMB.** Esto es lo peor o lo mejor que le puede pasar a una persona. O ambas cosas a la vez. Es el escalón más bajo de la escala para el buen Leonard y, según la apreciación involuntaria estornudada alguna vez por un periodista insignificante, las películas merecen ser divididas en dos calificaciones: *BOMB* (para las malísimas) y *Yoré* (para las buenísimas). Esta, que se llama *Hearts of Fire*, parece ser BOMB porque va de una chica que trepa en la dudosa carrera de estrella de rock (una tal Fiona), y sus pasos son seguidos de cerca por una estrella del pop inglés interpretada acertadamente por el bovino Rupert Everett y por un cínico héroe del rock and roll, nuestro tío Bob. Una verdadera lacra.

**Película número 4: cuatro estrellitas.** Lo más alto de la escala, eso es lo que se ha ganado Martin Scorsese con su *The Last Waltz*, conocida aquí alguna vez como *El último rock*. The Band, la legendaria formación capitaneada por Rick Danko y

Robbie Robertson, celebra su último concierto en el Día de Acción de Gracias de 1976. Para la ocasión, invitan a algunos de sus amiguitos a tocar (Dylan, naturalmente, y Neil Young, Van Morrison, Ron Wood, Muddy Waters, Joni Mitchell, Eric Clapton, Dr. John y siguen las firmas) y a Scorsese a filmar (el hombre había terminado *New York, New York* y se dirigía afebrado hacia *El toro salvaje*). Un imperativo, obviamente.

**Película número 5: dos estrellitas.** Se trata de *Pat Garrett y Billy the Kid*, de Sam Peckinpah. Dylan compuso la banda de sonido, que incuye "Knockin' on Heaven's Door", y también tiene un pequeño papelito como un experto lanzador de cuchillos que, como siempre, no habla y se llama Alias.

**Película número 6: BOMB (again).** Dylan director de cine, ¿pueden creerlo? Pues bien, el tipo se despachó con lo que él mismo definió como una parábola sobre el rock and roll y, si se toma el término parábola en uno de sus significados, se podrá decir que esta película, que lleva por título *Renaldo and Clara*, es una curva que sube pero que no baja nunca más. Sam Shepard debutó en cine con esta película, están por ahí Harry Dean Stanton, Joni Mitchell, Arlo Guthrie, Joan Baez, Allen Ginsberg, Mick Ronson, Roberta Flack y Dylan y su esposa Sara como los Renaldo y Clara del título. Finalmente, como todo hay que decirlo, apúntese que esta película dura 292 minutos (¡¡casi cinco horas!!).

**Película número 7: calificación desconocida.** El asunto se llama *Backtrack* (aquí lleva el título de *Camino de retorno*), una película de Dennis Hopper que duraba una cantidad y que los productores redujeron a la mínima expresión. Dylan tiene una sola línea de diálogo. Es la más gloriosa que haya pronunciado jamás y no será reproducida aquí.

**Película número 8: calificación complicada.** Por menos de treinta dólares en cualquier tienda de videos de los Estados Unidos y por el abono mensual a VCC en Buenos Aires (sí, es verdad, alguno de esos canales con nombre de línea de cosméticos ha comenzado a ponerlo en el aire) se pueden (se deben) conseguir los 200 minutos de *Bob Dylan/The 30th Anniversary Concert Celebration*, reproducción más o menos fiel, más o menos chata, del concierto llevado adelante el 16 de octubre de 1992 en el Madison Square Garden de Nueva York. Se puede enumerar (Neil Young, Tom Petty, Eddie Vedder, Lou Reed, Stevie Wonder, Eric Clapton, George Harrison, la rechifla a la brava Sinéad O'Connor y tanto más) pero valga sólo a modo de mil palabras la imagen del tío Bob rodeado de las guitarras de Clapton, Young, Harrison, Petty y Roger McGuinn cantando "My Back Pages", el formidable himno acústico llegado hasta aquí, hasta la década del noventa, por cortesía de *Another Side of Bob Dylan*, un disco de 1964 en el que Dylan terminaba su carrera por primera vez, decía basta por primera vez y se disponía a nacer una vez más. Los días en que la belleza podía encontrarse, sin mayores problemas, en el filo de una navaja. Las cosas siguen igual y, hoy como ayer, *Blood on the Tracks* es una buena opción para no ver una película. ■

# Simpatía por el diablo

por David Oubiña

*Cuando en Revolution dice "si hablás de destrucción entonces excluíme, incluíme", quiere decir "no estoy seguro".*

John Lennon

Alguna vez, Ian Anderson, el eterno líder del eterno Jethro Tull, enunció su propia historia del rocanrol: hay pequeñas y grandes leyendas. King Crimson, The Doors, Frank Zappa, por ejemplo, son pequeñas leyendas; y Anderson se incluye modestamente en ese grupo: dioses menores, malditos, mitos de bajo perfil, habitantes de un Olimpo clase B; música de culto que ataca desde los márgenes o las sombras, que desaparece de pronto y luego resurge de sus cenizas como un Fénix. Las grandes leyendas, en cambio, son grupos de alcance masivo, favorecidos (o acosados) por el gigantismo y que permanecen siempre en el centro de la escena, sobredeterminando los lineamientos musicales de una época; dioses más famosos que Cristo, cuyo poder sigue resonando aún después de muertos porque para entonces ya han alcanzado la perennidad indestructible del mármol o, en todo caso, del Hall of Fame. Las grandes leyendas, claro, son los Rolling Stones, los Beatles, Led Zeppelin. Curiosamente, Anderson completa esa lista con un grupo que se halla en plena actividad: U2.

Enseguida se entiende la inclusión. Desde sus primeros discos, gran parte de la música de los 80 y de los 90 ha pasado a través del grupo irlandés. El temprano film *Under a*

*Blood Red Sky* (Gavin Taylor, 1983) resulta un testimonio de esos primeros momentos en la trayectoria musical de la banda: se trata sólo del registro de un concierto al aire libre en Denver, Colorado, durante la presentación del álbum *War*. En *Rattle and Hum* (Phil Joanou, 1988), rodado durante la gira presentación del álbum *The Joshua Tree*, se advierte —en cambio— una compleja puesta en escena que acompaña a las actuaciones del grupo. El documento adquiere entonces un poderoso valor expresivo: los envolventes movimientos de cámara (incluidos dos carros de travelling paralelos circulando de un costado al otro del escenario y varias steadycams desplazándose por todos lados), el diseño de iluminación (que entiende que no siempre es deseable ver todo y elige permanentemente claroscuros y contraluces) y la arriesgada elección de un imponente blanco y negro (en contra de las coloridas convenciones sobre espectáculos) dan un denso tono visual a la música de U2. En *Rattle and Hum*, el grupo repasaba su historia y se postulaba como heredero de una tradición que incluía desde los Beatles a B. B. King, pasando por Jimi Hendrix, Elvis Presley, Bob Dylan y los Rolling Stones. Como si hubiera procesado toda esa música, U2 exponía su genealogía y reescribía la historia del rock para instalarse en el último eslabón de la cadena. La banda quiere presentarse como la reserva moral de ese viejo espíritu rebelde del rocanrol. "¿Los estoy molestando?", pregunta Bono luego de una provocadora arenga contra el Apartheid: "No quisiera molestarlos", agrega, y entonces su



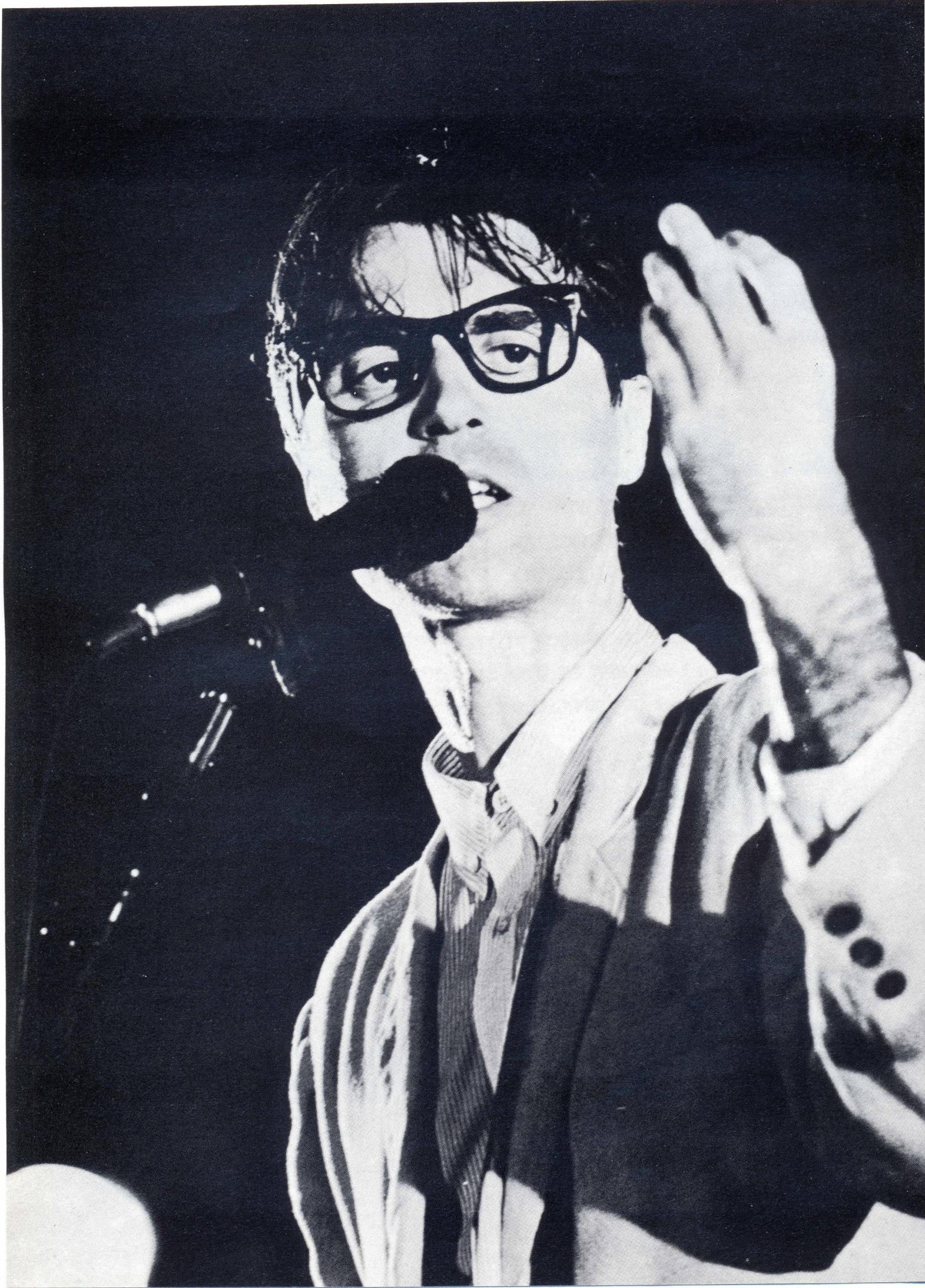


discurso recupera el mismo tono desafiante con que Lennon invitó a los espectadores de las butacas más caras a sacudir sus joyas en vez de aplaudir.

La gira, el disco y el film parecerían cerrar un ciclo. Del Rattle and Hum Tour al Zooropa Tour. 1993: la elaborada concepción visual que el grupo ha venido desarrollando a través de los videoclips (quizá los únicos que, junto a Peter Gabriel y Talking Heads, logran superar el estatuto de spot promocional para experimentar sobre las relaciones entre música e imagen) deriva en una multimediática fascinación por la imagen. U2 se coloca a la vanguardia en la utilización de las nuevas tecnologías ópticas. "La música está mutando en formas audiovisuales, y nosotros queremos deslizarnos bajo la superficie de las cosas", dijeron Bono y The Edge al escritor cyberpunk William Gibson durante un reportaje que aparece reproducido en el diario *Página 12*. La nueva gira ponía en escena no sólo una actuación musical sino todo un espectáculo audiovisual. Un show massmediático. Ahora, el grupo ha adquirido tres señales televisivas para emitir su propia programación de manera simultánea y combinada. El Triplecast: una triple cadena de broadcasting. "Watch more TV", la irónica consigna repetida por las pantallas del Zooropa Tour podría devenir una cínica invitación. O tal vez, U2 ha asumido su destino de predicadores electrónicos. Bono es, hoy, el gran sacerdote de los massmedia. Esto involucra una buena dosis de carisma pero también una buena dosis de simulación. En cuanto la rebeldía se convierte en un buen negocio sólo queda una posición ambivalente —escéptica y fascinada a la vez— ante la fama y el éxito. Ninguna estrella de los 90 encarna como él esa oscilación entre la vieja contracultura del rocanrol y la experiencia de los medios de comunicación masivos. Resistencia y ambición. Rebeldía y showbusiness. Pero esto no implica necesariamente una subordinación, ni siquiera una transacción. También puede ser una manera de dar batalla en el interior mismo del sistema. Bono y The Edge: "Nunca el rock fue tan retrógrado como hoy. Dejamos de pensar en U2 como una banda de rock, porque no nos sentimos relacionados con eso. Sentimos mayor afinidad con los grupos de hip hop, que miden la tecnología y le dan su propio uso".

La rapidez con que la revuelta punk fue absorbida (digerida,

incorporada) quizá ratifique el triste destino de todo movimiento contracultural. En las nuevas sociedades de control —donde los poderes del poder se constituyen como una red no localizada que atraviesa todas las relaciones— quizá ya no sea posible una estrategia desde el margen. El ideal del poder es una retícula infinita y, cuando todo está clasificado, no hay manera de escapar a un casillero sin caer en otro. Pero siempre quedarán los intersticios. La nueva apuesta de U2 se instala en ese delgado margen entre el control y la subversión: "En los ochenta nuestras preocupaciones eran anti, el opuesto a lo que estaba pasando, y fuimos felices de hacerlo. Pero nos sentimos mejor ahora que estamos más cerca del centro. En vez de intentar resolver contradicciones empezamos a explotarlas. Logramos más poniendo una mano en la terminal positiva, otra en la negativa y dejar que la energía nos recorra". Un reciente videoclip del tema "I Have Got You Under My Skin" muestra a Bono cantando a dúo con Frank Sinatra desde dos televisores contiguos. Separados pero extrañamente juntos, por una vez las pantallas muestran imágenes heterogéneas pero confluyentes. ¿Será que en los 90 la profundidad de la piel sólo se revela en la superficie de una pantalla catódica? Sincronizar las imágenes, conectar las terminales. Compaginar. En el reverso de esa red televisiva que aísla a cada espectador frente a su pantalla hay un sistema de vasos comunicantes que espera ser descubierto. Una aldea global. De un lado al otro del planeta. Hasta el fin del mundo. Entonces, tal vez, el zapping ya no será un mecanismo que salta entre los fragmentos sino un dispositivo que los recorre. Una red de conexión. Tal vez el único escape sea colarse por las rendijas. No afuera sino entre. Tal vez las únicas imágenes posibles se escriban encima de las otras, como en un palimpsesto, subvirtiéndolas, igual que quien roba a un ladrón. Al principio de *Rattle and Hum*, antes de arrancar con un cover de "Helter Skelter", Bono explicaba: "Charles Manson le robó esta canción a los Beatles, ahora nosotros se la robamos a él". Tal vez. A las grandes leyendas les está vedado el pequeño, incorruptible Olimpo de la pureza. Tal vez. Contrabandear el viejo "ángel del Harlem" entre los clips de la MTV. Deslizarse bajo la superficie de las cosas. Bajo la piel. Y ver más televisión. ■



# Virgil, Texas

por Flavia de la Fuente

La imagen de un camino de tierra rodeado por verdes praderas, un cielo muy celeste con algunas nubes y una niña que corretea mientras entona una extraña melodía abre y cierra la película.

*True Stories* es un mosaico de pequeñas historias entrelazadas. Es también un documental hiperrealista de un pueblo imaginario de Texas o de cualquier otro lugar de EE.UU. Y es además un excelente musical. Es una película para mirar, escuchar, o mirar y escuchar cientos de veces. La mirada de Byrne sobre las cosas y sobre la gente es un giro de casi 180 grados respecto de la ideología del rock de los 60, los hippies, etc. ¿Es de derecha? ¿Es *True Stories* una apología de la era Reagan? ¿Es antiecológico? Decididamente no. Lo que hay es una mirada cariñosa hacia la civilización a esta altura del siglo XX y una visión comprensiva y afectuosa de los seres humanos a los que les tocó vivir allí y en ese momento. Y una actitud antimilitante por sobre todas las cosas. Byrne se enfrenta contra los clichés, en particular los enarbolados históricamente por la izquierda: entendiéndolo al americano medio con sus costumbres burguesas y consumistas, se asusta por las consecuencias del futuro aséptico que proponen los grupos verdes.

**Gente como uno.** En la película John Goodman canta "People Like Us", que dice: "No queremos libertad, no queremos justicia, sólo queremos alguien a quien amar". Según Byrne, estas frases representan "el punto de vista del personaje. No es mi punto de vista. Expresa un poco el período de Reagan en América. 'La década del ego', la gente exclusivamente pensando en sí misma. La película trata bien al personaje. El no entiende la política ni el mundo. Lo que quiere es un poco de paz para sí mismo".

David Byrne escribió, algo más tarde, una canción, "Mister Jones", que podría tomarse como una contestación, en principio, a Bob Dylan (en particular, a su "Balada para un hombre flaco") y, en general, a toda la generación de hippies de los 60. La canción dice: "Mister Jones volvió al pueblo, no es tan cuadrado". Esto, exactamente, es lo que él nos hace ver en la gente de Texas. Viven en la sociedad de consumo, sólo les importa casarse, trabajar, manejar, estacionar, pero no son tan *square*. Son personas que disfrutan como pueden de la vida, de las pequeñas cosas y de los beneficios de la civilización.

**Ecología.** David Byrne también se preocupa por el futuro a esta altura del siglo y le teme a la ecología. Ama y ve belleza también en lo creado por el hombre. En "(Nothing but) Flowers", su utopía futurista dice: "Me enamoré de una bella carretera... / Los autos y las carreteras / fueron sacrificados por la agricultura... / Había un Pizza Hut / ahora está cubierto de margaritas... / Usábamos el microondas / ahora comemos sólo bayas y bellotas... / No me dejen aquí / no me podré acostumbrar a este estilo de vida".

En *True Stories* las autopistas, los shoppings, los autos, las estaciones de servicio, las casas con garage para cuatro autos y la fábrica de computadoras están filmados como piezas de un museo de arte moderno con fondo de paredes blancas. Los objetos tienen un belleza que los convierte en dignos

protagonistas de una película. Byrne así los ve y así los muestra. Los galpones prefabricados alineados al lado de la carretera que sólo difieren en los colores, una red de autopistas o un paisaje de ladrillos y un amplio cielo azul son objetos bellos. *True Stories* es una exhibición de las cosas triviales que hay en el mundo mostradas en todo su esplendor y color.

**La historia.** David Byrne, el narrador, llega a Virgil, Texas, para el festejo de su sesquicentenario, 1836-1986. En un par de días se realizará la *Celebration of Specialness*, que consistirá en un desfile a la mañana y un show a la noche. En esos dos días David Byrne conocerá a Virgil y a su gente. David Byrne viaja en un convertible rojo que contrasta con los azules del cielo o verdes del campo. Habla con cariño de las autopistas (catedrales de nuestro tiempo), del simple hecho de manejar y, más aun, del placer de encontrar lugar para estacionar. Hace una apología del shopping: "Es el lugar ideal para comprar. Limpio, aire fresco, lleno de espacio para estacionar, para caminar. Allí está todo lo que uno puede desear".

**La gente.** El protagonista principal, Louis (John Goodman), quiere casarse, trabaja en una fábrica de computadoras, va al shopping mall y se interesa por la moda. En la tele pasan su aviso: "Quiero compartir mi vida. El matrimonio es algo natural y yo soy un hombre natural. Mido 6 pies, tengo aspecto de oso... y no pienso cambiar en lo más mínimo. Las interesadas por favor llamen al 844-WIFE".

Otros personajes son la mujer perezosa (que vive en la cama), la mentirosa, la dulzona, el pastor, el brujo, Mrs. Culver y Mr. Culver (que no se hablan directamente desde hace años) y el hombre de las computadoras.

**Bombardeo de imágenes y sonido.** De los múltiples acontecimientos que ocurren en Virgil, Texas, uno de los más destacados es un delirante desfile de modas en el shopping mall, en el que desfilan personas de distintas edades, sexos y tamaños, disfrazadas de las cosas más increíbles: árboles, paredes, lámparas, tortas, columnas.

Hay muchos clips, uno más extraño que el otro. Dicen que en la película aparecen ¡50 pares de mellizas! Yo sólo vi unos cinco.

El final es maravilloso, con el bizarro desfile de cortadoras de césped, bebés en cochecito, acordeonistas y viejos en autitos rojos en miniatura y, por la noche, el anunciado show que tiene a John Goodman, el gordo más seductor del mundo, cantando, a la manera de una estrella de rock, "People Like Us".

Las versiones del disco *True Stories*, interpretadas por los Talking Heads, no son mejores que las de la película a cargo de los actores. Se destacan los chicos cantando "Hey Now"; Louis, "People Like Us"; el brujo, "Papa Legba", y el pastor y su coro, "Puzzlin' Evidence".

**La boda.** David Byrne, mi novio, ya me tenía totalmente cautivada por su voz, sus canciones, sus videoclips. La pasión que desencadenó esta película ya fue demasiado. Creo que a esta altura deberíamos casarnos. Sólo él, un tipo excepcionalmente creativo y personal, pudo haber hecho *True Stories*, una de las películas más inteligentes y originales de los últimos tiempos. ■

# Rock en video

*Hay una enorme cantidad de videos editados comercialmente con recitales o videoclips. La lista que aquí publicamos está pensada con otro criterio, aunque nos sería difícil decir cuál es. Lo que es seguro es que es incompleta.*

**El nacimiento de los Beatles** (*Birth of the Beatles*, 1979), Richard Marquand; **Footloose** (1984), Herbert Ross; **La bomba del rock and roll** (*The Girl Can't Help It*, 1956), Frank Tashlin; **Buenos tiempos** (*Good Times*, 1967), William Friedkin; **Grease** (1978), Randal Kleiser; **Prisionero del rock** (*Jailhouse Rock*, 1957), Richard Thorpe; **Jesucristo Superstar** (*Jesus Christ Superstar*, 1973), Norman Jewison; **Melodía siniestra** (*King Creole*, 1958), Michael Curtiz; **Kiss contra los fantasmas** (*Kiss Meets the Phantom*, 1978), Gordon Hessler; **Gira mágica y misteriosa** (*Magical Mystery Tour*, 1967), The Beatles; **Un fantasma en el paraíso** (*Phantom of the Paradise*, 1974), Brian De Palma; **Purple Rain** (1984), Albert Magnoli; **Los locos caminos del rock** (*Roadie*, 1980), Alan Rudolph; **The Rocky Horror Picture Show** (1973), Jim Sharman; **La Rosa** (*The Rose*, 1979), Mark Rydell; **La banda del Sargento Pepper** (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1978), Michael Schultz; **Calles de fuego** (*Streets of Fire*, 1984), Walter Hill; **Tommy** (1975), Ken Russell; **El mago** (*The Wiz*, 1978), Sidney Lumet; **Submarino amarillo** (*Yellow Submarine*, 1968), George Dunning; **Pasemos la noche juntos** (*Let's Spend the Night Together*, 1984), Hal Ashby; **Monterey Pop** (1969), D. A. Pennebaker y otros; **La revolución del rock** (*Rock and Roll. The Early Years*, 1984), Patrick Montgomery y Pamela Page; **Woodstock** (1970), Michael Wadleigh; **Bolas de fuego** (*Great Balls of Fire!*, 1989), Jim McBride; **Rattle and Hum** (*U2: Rattle and Hum*, 1988), Phil Joanou; **Graffiti Bridge** (1990), Prince; **Caminante lunar** (*Moonwalker*, 1985), Jonathan Kramer; **Cry-Baby** (1990), John Waters; **Hairspray** (1988), John Waters; **La Bamba** (1987), Luis Valdez; **Un día de locos / Quiero tener tu mano** (*I Wanna Hold Your Hand*, 1978), Robert Zemeckis; **Zabriskie Point** (1970), Michelangelo Antonioni; **The Doors** (1991), Oliver Stone; **Sid y Nancy** (*Sid & Nancy*, 1986), Alex Cox; **Imagine** (*Imagine: John Lennon*, 1988), Andrew Solt; **Hail, Hail, Rock and Roll** (*Chuck Berry Hail! Hail! Rock'n Roll*, 1987), Taylor Hackford; **The Wall** (1982), Alan Parker; **Quadrophenia** (1979), Franc Roddam; **A la cama con Madonna** (*Truth or Dare*, 1991), Alek Keshishian; **La gran estafa del rock and roll** (*The Great Rock'n Roll Swindle*, 1980), Julien Temple; **Comienza la noche** (*Bring On the Night*, 1986), Michael Apted. ■

# Un texto de Wim Wenders

*Para cerrar nuestro dossier le damos la palabra al director que más y mejor pensó la relación entre cine y rock.*

Hay muy pocas películas en las que lo concreto no sea una casualidad o una contrariedad. Es más frecuente en las películas americanas y en muchos films de Hawks o de Ford es un presentimiento constante, presente de una punta a la otra. En *Rojo 7000*, del principio al final, se siente la nafta, el perfume y el aire acondicionado. En *Wagonmaster* a uno se le seca la garganta.

"It was about eleven o'clock in the morning, mid-October, with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills. I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues, black wool socks with dark blue clocks on them".

Así comienza *El sueño eterno* de Chandler.

Van Morrison es el viejo cantante solista de los Them, un grupo de rock inglés, si es que hubo alguna vez música de rock en Europa más allá de los Stones. En 1966 disolvió el grupo para irse a EE.UU. Después hizo tres álbumes:

Van Morrison, *Blowin' your Mind*,

Van Morrison, *Astral Weeks*,

Van Morrison, *Moondance*,

a los que las líneas precedentes sirven de preámbulo, esfuerzo laborioso para permitirme decir al menos que no conozco música más clara, más perceptible, más escuchable, más visible, más tocable: más sensible que ésta. No son solamente instantes, sino períodos largos y dilatados de experiencia vivida que dan el sentimiento de lo que podrían ser las películas: una percepción que no se choca ciegamente contra las significaciones y los enunciados, sino que deja siempre expandirse a lo sensual.

Donde verdaderamente hay algo que deviene indescriptible. ■

Extraído de la traducción francesa de *Emotion Pictures*, L'Arche, 1987.

**L**éi la nota de Ravaschino sobre *Mr. Jones*. La película es, junto con *El ángel malvado* ("Mi pobre asesinito"), lo peor del año. *El Amante* le dio su merecido pero digamos que Gena Rowlands no aceptó el papel porque la que trabaja en la película es Anne Bancroft. Un error pequeño que el propio Mel Brooks hubiera cometido estando la luz apagada. Aunque en el cine... ■

Santiago García

**L**éi lo mencionado por Horacio Bernades en materia de nuevos westerns. En el número de febrero de la revista *Premiere* (norteamericana) se informa sobre *Bad Girls*, película de Jonathan Kaplan, protagonizada por Mary Stuart Masterson, Andie McDowell, Madeleine Stowe y Drew Barrymore. Espero que sea una aproximación del género a la amistad entre mujeres, que se veía en *Los imperdonables* pero que ni el western, ni los otros géneros cinematográficos le han dado la menor importancia. Basta de melodramas, a cabalgar juntas, a divertirse, a romper con el mito de que las mujeres no forman grupos unidos como los hombres. Por si no fuera suficiente, ahora Raimi —sí, Sam Raimi— está filmando un western, según informa la *Premiere* de marzo. Protagonizado por Sharon Stone, Leonardo Di Caprio y Gene Hackman (muy solicitado al parecer), ¿será un erotic western o Sharon Stone, también coproductora, tomará las riendas e irá por otros rumbos? *The Quick and the Dead* es el título. Pero hay más: Patrick Swayze está personificando a Pecos Bill ("el vaquero más auténtico que existió", perdón, se me cayó la cédula) en *Tall Tale*, dirigida por Jeremiah Chechik (*Amores en conflicto*). Acompañan a Swayze, Oliver Platt, Scott Glenn y Catherine O'Hara como Calamity Jane.

El caballo de Swayze en la película se llama *Widowmaker* pero la película a pesar de eso es de los Estudios Disney (*Money-makers*) que ya han destrozado a los mosqueteros y que se han vuelto muy parecidos a su peor imagen. Pocas esperanzas.

El plato fuerte (para bien o para mal) es *Maverick*, que se supone será un western en clave de comedia.

Protagonizado por Mel Gibson y nada menos que Jodie Foster, dirigidos por Richard Donner. Esa película se estrenará pronto. Mientras tanto, esperamos un western dirigido por Clint Eastwood y protagonizado por Harrison Ford y Geena Davis, aunque

eso sería vivir en un mundo perfecto. ■

Santiago García

**V**i, en una función privada, *Lo que queda del día*. Créase o no, nos regalaron una bandeja de "plata" a cada uno de los asistentes. Primero sentí vergüenza. Después mucha bronca. Un poco más de vergüenza en el colectivo y en el tren y finalmente mucha alegría por los momentos de humor que disfruté al contar la anécdota y mostrar la bandeja. No faltaron los chistes y finalmente terminé el día aunque lo único que no me gustó fue la película. Me quedan dos dudas: 1) ¿qué entregaron en las privadas de *La lección de piano*? Mejor no contesten. 2) ¿En la privada de *Frankenstein de Mary Shelley* habrá sorteos?

Un consejo, no vayamos a las privadas de Greenaway, regalan cualquier mierda. ■

Santiago García

**V**i en el cine Belgrano *La lista de Schindler*. El complejo (3 salas) es espléndido y la proyección, excelente. Lo que me dejó un poco turulado es que el precio de la entrada no era el ya tradicional \$6 sino la molesta suma de 8 de la misma moneda. Se me argumentará que por su extensión la película de Spielberg sólo permite tres exhibiciones diarias pero, ¿es que me están diciendo que de no ser de esa manera los exhibidores perderían plata? De todos modos, la sala estaba llena. La lógica del mercado les da la razón: el precio puede subir hasta que se cuenten más sillas que humanos. Pero esta lógica tiene una contra: llevada a un extremo conduce a cosas como las que esa misma película muestra. Sin querer acusar a nadie de nazi por despojarme de dos pesos *per capita* quiero dejar constancia de que me sentí ligeramente estafado. ■

G. N.

**V**i televisión maniáticamente, como siempre. Mi zapping frenético sólo se detiene en el Canal 9 cuando aparece Alicia Bruzzo en los avances de *Alta comedia*. La Bruzzo probablemente sea la actriz con más personalidad de la Argentina. Habiendo engordado considerablemente, hace los papeles más diversos sin asomo de titubeo. La vi haciendo de una enferma terminal de leucemia (con ese cuerpazo que

rebosa salud) o como la Baronesa de los Aromos, cuando todos sabemos que Alicia tiene más barrio que ninguna. No me cabe duda de que cuando decidan tocar el tema de la anorexia también se hará presente nuestra contundente favorita, y que va a ser mucho mejor que si el papel lo desempeñara una flaca escuálida tan escasa de kilos como alejada de su tremenda presencia. La Bruzzo no filma, creo, desde *Pasajeros de una pesadilla*, película mediocre que sin embargo, merced a la muy sensual Alicia hace cuarenta kilos, me costó un par de noches de fiebre alta. No me explico cómo el cine argentino, tan flaco en personalidades fuertes, reniega de una actriz de sus kilates. Que filme Alicia Bruzzo. ■

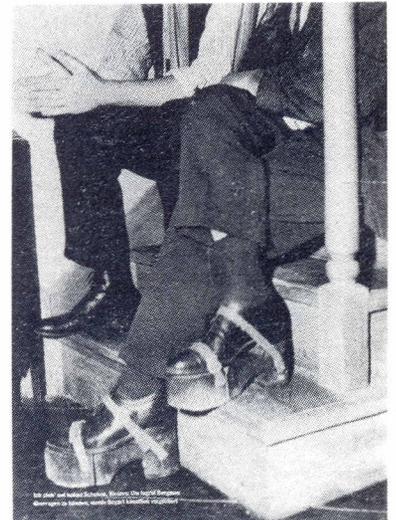
G. N.

**N**o vi por HBO *Bajos instintos*. Ni lo hubiera hecho; lo hice en el cine una vez y me bastó. Pero una cosa es que lo decida yo y otra que lo haga León Guinsburg, presidente del COMFER. La estupidez, cuando es muy grande, llega a un punto de inflexión en el cual se convierte en inmoralidad. ■

G. N.

**V**i en una revista alemana la foto que aquí abajo presentamos. No son los zapatos de Flavia. Son los zancos que usaba Humphrey Bogart para ponerse a la altura de Ingrid Bergman durante el rodaje de *Casablanca*. No se puede creer en nadie. ■

G. N.



ABRIL - MAYO

REVISTA DEL ENSAYO NEGRO

SUSAN SONTAG EN SARAJEVO  
INTRODUCCION A LA VIDA FASCISTA  
CASSAVETTES POR EL MISMO



PIDALA  
EN SU  
KIOSKO

# 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? / 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



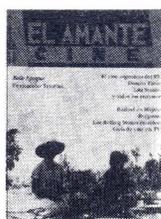
Número 13

- 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

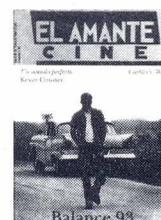
- Peter Sellers
- Zhang Yimou
- Liv Ullmann
- Woo / Mizoguchi



Número 22

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

Complete su colección de



Número 23

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

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

# El carnaval del terror

por Gustavo J. Castagna



Durante quince días la Sala Lugones estuvo ocupada por seres nocturnos. Algunos desafiaron la luz del día, cubrieron sus pálidos rostros y esperaron que por fin se apagaran las luces del cine. Los visitantes de las dos últimas funciones no tuvieron demasiados problemas. Las butacas desaparecieron y se transformaron en laboratorios y castillos inhóspitos. Los gritos y las risas resonaron con intensidad en medio de

la oscuridad. Ninguno portaba un crucifijo aguardando que los chorros de sangre saltaran de la pantalla. Cuanta más sangre, mejor. El color preferido fue el rojo y ahí dieron el presente los asesinos de Argento para complacer las necesidades. Las doce películas sirvieron para conocer las distintas tendencias del género. Dos títulos fundamentales de Mario Bava, los films de la Hammer, un ejercicio del productivo Jesús Franco, el infaltable Argento y un par de películas alemanas descartables ofrecieron distintas miradas sobre el horror. Imposible llegar a conclusiones sobre el género pero algunas pautas serán útiles para ubicar en su lugar a los distintos directores y plantear algún interrogante sobre las opuestas expectativas generacionales que concurrieron con euforia a la totalidad del ciclo auspiciado por la Cinemateca Argentina.

1) *La máscara del demonio* y *El ojo maldito* de Bava confirmaron las influencias del cine de Argento, especialmente en lo que atañe a la trilogía zoofílica inicial. *La máscara...* es un clásico y pervive con el paso de los años; sirvió para que la nueva sociedad del horror conociera a Barbara Steele en pantalla grande y se deslumbrara con su truculento prólogo en la época de la Inquisición. Las virtudes de Bava con la cámara —obsesionado por los movimientos que transmiten climas opresivos— no conciden con las torpezas de *El ojo maldito*. Por momentos, impresiona como un viaje de vacaciones por Roma con postales turísticas y recurrencia del zoom, esa gratuita elección formal que los italianos utilizaron en los 60 y 70. Las escenas de *El ojo maldito* dejan un tema para otra oportunidad: los años del spaghetti western y los interrogantes sobre sus valores estéticos con una visión de estos días. *El ojo maldito* corrió con desventaja desde su misma protagonista: reemplazó a Barbara Steele por la

increíble Leticia Román, que sí anduvo de parranda en medio de la arquitectura romana.

2) Argento tendrá sus fans incondicionales pero llegó la hora de que discutamos sobre su cine. Sus primeras películas —*El gato de las nueve colas* fue exhibida en el ciclo— obligan a preguntarse por los desvaríos emocionales y los disparates de la época cuando se comparaba su figura con la de Alfred Hitchcock. Sus climas, sus mejores asesinatos, su abstracción en la puesta y su consciente prescindencia de una narración transgreden las pesadillas de *Rojo profundo* y *Suspiria*. Argento es un pintor de la sangre y los objetos cortantes representan su mejor marca. A punto de penetrar en la piel, el cuchillo que vuela por el aire en *Rojo profundo* adquiere una presencia física como si se tratara de un personaje que cobra vida. Los gritos de desesperación y el dolor de las víctimas, los guantes negros como primera información visual y la utilización de una banda de sonido que aprisiona al espectador en la butaca representan al Argento que vale la pena seguir. La manipulación constante y la resolución del enigma en el inicio de cada película subsisten aún como un atractivo juego hacia el espectador.

3) Otro tema aparte fueron las películas de la Casa Hammer, con dos títulos de Terence Fisher: *Frankenstein debe morir* y *Drácula, príncipe de las tinieblas*. La ironía y sutileza de los diálogos, la utilización del vampiro fuera de campo y la mirada crítica de Fisher sobre la sociedad inglesa fueron algunos de los puntos rescatables. La Hammer necesita un nuevo estudio y una revisión (sí, es un término cinéfilo pero no encuentro otro) para contemplar su discutible aureola de respeto y separar un estilo reconocido que permita diferenciar a los directores más renombrados de la productora. El cruce generacional del ciclo se dio en los films de la Hammer: risas y carcajadas de los más jóvenes y enojos y pedidos de silencio por parte de aquellos que respetan a las viejas películas. ¿Será que la Casa Hammer señala la última etapa del género todavía sin influencia de la parodia?

4) El resto vino con *El horrible doctor Orlof* de Jesús Franco, atendible por la contención de su trama y la falta de desbordes; la rutinaria tercera versión de *Las manos de Orlac* de Edmond Greville y *El horrible secreto del doctor Hitchcock*, confirmación de que Ricardo Freda (o Robert Hampton) fue un discreto realizador pero un notable director de arte. *La marca del demonio* de Michael Armstrong, con sus excesos de asesinatos y torturas en primeros planos, y *Lady Drácula* de Richard Blakburn, sólo interesante en su primera parte y después sometida a una risible investigación policial, ocuparon los lugares más bajos del ciclo. Más allá de la imposibilidad de llegar a alguna conclusión sobre el género, los monstruosos chupasangres dieron el presente y volvieron a sus decadentes mansiones plenamente satisfechos por las dos semanas vividas entre penumbras. Volví satisfecho y fue más que suficiente. ■

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



## 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

## 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

**¡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

UNA SENSACION SINGULAR



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

EN TEATRO: **Marlo 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

# Polonia año cero

por Jorge García

**Historia.** Corrían los años 60 y haber visto películas polacas era un índice de cultura cinematográfica. El cine Lorraine exhibía con frecuencia las trágicas imágenes de *Kanal* y *Cenizas y diamantes* de Wajda y se podía apreciar el mucho más ascético estilo del hoy olvidado Andrzej Munk. En Buenos Aires eran éxitos de público los rigurosos ejercicios de puesta en escena de Jerzy Kawalerowicz, como *Tren nocturno*, prácticamente toda filmada dentro de un tren; y en *Juana de los ángeles* y *El faraón*, ambos films de época, el mismo autor cuestionaba sutilmente la situación política de su país. Un director debutante —Roman Polanski— y un joven guionista —Jerzy Skolimovski— lograban con sólo tres personajes una brillante opera prima. Wajda desarrollaría posteriormente una carrera llena de altibajos, en la que se puede encontrar lo mejor y lo peor, incluso dentro de una misma película; Munk falleció prematuramente y de Kawalerowicz poco se ha sabido desde entonces. Polanski y Skolimovski se fueron de su país y mientras del primero se pudo seguir prácticamente toda su carrera, del guionista de *El cuchillo bajo el agua* sólo ocasionalmente hubo posibilidades de apreciar su talento. En los años 70 y 80, la representación del cine polaco corrió por cuenta de Krzysztof Zanussi, del cual se pudieron ver varias películas que forman un bloque estimable y coherente, y los histéricos films de Zulawski. Ultimamente, la gran figura es Krzysztof Kieslowski, autor de una de las obras más lúcidas y sin concesiones que se hayan visto, al menos antes de su radicación en Francia, siendo una verdadera lástima que el resto de su famoso *Decálogo* no haya llegado a nuestro país. **El ciclo.** Las películas inéditas que ofreció la Sala Lugones (con el auspicio de la Cinemateca Argentina) correspondían, salvo una, a material con más de diez años de antigüedad y a las que se podría encuadrar dentro del llamado cine político. Vayamos a ellas.

*Interrogatorio*, 1982, que estuvo prohibida en su país hasta 1989, es la segunda película de Ryszard Bugajski y está ambientada en la década del 50. Tras un comienzo en tono de comedia costumbrista, el film se interna abruptamente en el terreno de la denuncia política. Una artista de segunda es detenida sin motivo y sometida a distintos tipos de interrogatorios y humillaciones, a fin de que declare como testigo de una presunta conspiración. La película bordea el panfleto pero una cierta abstracción de la puesta en escena, los ecos kafkianos que aparecen ocasionalmente y el humor absurdo que aflora en algunas situaciones la convierten en un producto no del todo descartable.

El llamado realismo socialista, con su galería de personajes absurdamente positivos y su tendencia a idealizar las condiciones de vida en sus respectivas sociedades, fue una de las vertientes más nefastas del cine de esos países. *El grito*, 1982, tercera película de Barbara Sass, es una especie de contracara de esa corriente, lo que podríamos llamar un ejemplo de realismo antisocialista. El film narra (es un decir)

las dificultades de adaptación de una ex convicta en la sociedad, pero el esquematismo de los personajes —madre borracha, ancianos insoportables, jóvenes algo tontos— y el tono histérico del relato desvirtúan toda posibilidad de una visión crítica, lo que, sumado a la falta de ritmo, transforma a la película en una de las menos interesantes de la muestra. *El valle de Isa*, 1982, es la quinta película de Tadeusz Konwicki y la única que no trata explícitamente la situación política de su país. El film, más allá de algunos momentos visualmente logrados, peca de frialdad e intelectualismo y las constantes rupturas narrativas más la abundante cantidad de personajes hacen poco inteligible el relato. Por otra parte, el trascendentalismo de los diálogos tampoco ayuda a sostener el interés de la narración.

*Cómo vivir*, 1977, de Martin Lozinski, a pesar de su aparente estructura de documental, es un film claramente de ficción.

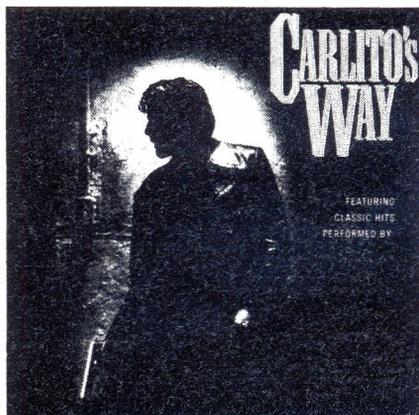
La acción transcurre en una colonia de vacaciones a la que concurren numerosas familias a las que se somete a premios y castigos, según respondan a las directivas de las autoridades de turno. El film tiene un tono ligero, casi de comedia, alejado del estilo declamatorio de otras muestras del ciclo, con sutiles toques de ironía que le otorgan una eficacia mucho mayor a la hora de reflejar la situación social y política del país; una pequeña sorpresa.

*Escalofríos*, 1981, de Wojciech Marzewski, también ambientada en los 50, narra el periplo de un adolescente en un campo para juventudes comunistas y su pasaje de la inadaptación y la rebeldía al convencimiento y la delación. El film tiene interés en la descripción de esa "evolución" con una cámara muy fluida y una confianza en la imagen ausente en otras películas del ciclo. Marzewski realiza, más allá de alguna ingenuidad, una corrosiva película en la que aparece con fuerza una de las temáticas tradicionales del cine polaco: el papel de la religión en ese país.

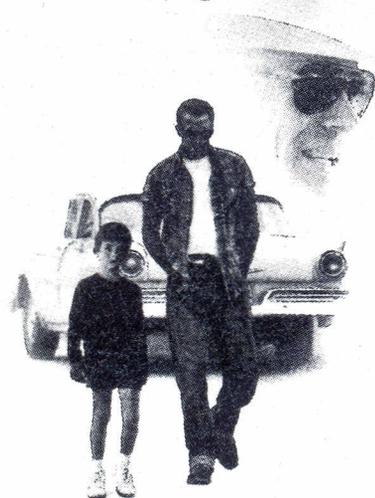
Después de un largo silencio, Marzewski dirigirá en 1990 *La fuga del cine Libertad*, historia de un censor cinematográfico que asume su oficio como un trabajo necesario que no le provoca ninguna satisfacción. La película tiene una estructura similar a *La rosa púrpura de El Cairo* de Woody Allen, ya que se proyecta un film dentro del film y los actores conversan entre sí y con los espectadores sobre temas diversos. Pero el director, en una ingeniosa vuelta de tuerca, hace que otro funcionario aparezca con la película de Allen y al mezclar imágenes de ambas —la que se proyecta y la de Woody— logra su mejor secuencia. Por encima de cierto didactismo, se trata de una divertida sátira sobre los mecanismos de represión social y muestra a su realizador como el más atractivo de la muestra.

La Lugones sigue aquí fiel a su postura de acercarnos cinematografías escasamente difundidas en nuestro país, que más allá de su valor intrínseco, permite alternativas a la programación habitual de las salas comerciales. ■

por Guillermo Pintos



MUSIC FROM the  
MOTION PICTURE SOUNDTRACK  
**a Perfect  
World**



**Un mundo perfecto**  
**Intérpretes varios**

Si, en *El Amante* de enero, Gustavo Noriega dedicaba unas cuantas líneas a justificar cierta confiabilidad proverbial de Kevin Costner, ¿por qué no extender tan generoso esfuerzo de subjetividad a la banda sonora de *Un mundo perfecto*, y adjudicarle una nobleza equivalente? Entre ritmos country o de rock and roll antiguo, más algo de boogie-boogie —todo muy acústico, casi rural—, la música describe un universo de emotividad plácida, transparente, se diría optimista. Todas las voces son firmes, claras, generosas, amplias, sobriamente inflamadas de emoción y con un ligero engolamiento viril, como de cowboys modernos, fuertes y apenas melancólicos. Ese mismo espíritu evocan las guitarras acústicas desde sus cajas de auténtica madera, con las cuerdas de acero estiradas a veces por el cristal deslizándose sobre el diapason; y también se percibe en los coros, con arreglos llanos, un poco ingenuos y muy eficaces. Algunos nombres son Don Gibson, Chris Isaak, Rusty Draper, Marty Robins o Bob Wills and His Texas Playboys. Y, por si esto fuera poco, o como si fuera poco lo de Clint Eastwood, el tipo es autor de “Big Fran’s Baby”, que en una versión cajun acompaña el baile de Costner en la casa de los negros campesinos y en otra, orquestal, se suma al acojonante final del film. Un discazo.

**Carlito's Way**  
**Intérpretes varios**

Es exactamente la música que se escucharía en El Paraíso, el cabaret de Porcel en la película de De Palma. Una selección un poco casual, hecha con distintos productos de consumo, esos que, en los Estados Unidos, ostentan un estándar de calidad irreprochable, sobre todo si se trata de gente de piel oscura. Y hecha también con algunos artículos de mayor prestigio, como Santana o Billy Preston, aunque en dos de sus clásicos más fácilmente digeribles. “Oye cómo va”, para el primero, y “You Are So Beautiful”, en versión del segundo.

En conjunto, un paquete de música para mayores de treinta, a veces cerca de la nostalgia de antiguos hits, siempre asentada en ese ademán de poderío que es marca de la cultura norteamericana, incluido algún aire decadente que le arrima el bonito ambiente mafioso. Música a menudo marginal, ya se trate de nigers o latinos, en este caso también bastante negros, ya que se habla de ritmos afrocaribeños, parientes de aquéllos por donde se los mire. O escuche. Rozalla, The Hues Corporation o KC, and The Sunshine Band suman por el lado yanqui, y Marc Anthony o Ray Barreto por el otro, además del ya nombrado autor de “Mujer de magia negra”. Para emoción de Porcel, Anthony cita a Gardel cuando canta “Parece mentira” y dice que su chica lo mandó cuesta abajo, como el zorral.

**Sueños en Arizona**  
**Goran Bregovic**

Bueno, ante todo, se trata de una música estupenda. Que, además, sirve a *Sueños en Arizona*, el nuevo film de Emir Kusturica. Algo que muy pocas veces puede decirse, cuando se trata de partituras concebidas con fines básicamente funcionales. Habrá que rastrear catálogos extranjeros y ver qué más puede conseguirse del tal Goran Bregovic, que firma los diez temas contenidos en el CD, tres de ellos en autoría compartida con Iggy Pop, que en esos mismos pone la voz. Y, a juzgar por la coherencia compositiva del conjunto, es posible que el talentoso fundador del punk se haya limitado a escribir los textos de esas canciones, para dejar la música a la inocultable gitanería del bueno de Goran. No todos los temas aparecen en la película, pero es una suerte que sí estén aquí. Y los que pasan por la pantalla no lo hacen en vano. Como dice el personaje de Jerry Lewis en un momento, se trata de europeos orientales, gente muy emotiva. Así es que cuando algo empuja desde adentro y se hace imperioso estrujar el alma del espectador, Kusturica, como ya había hecho en sus films anteriores, prefiere evitar algunas palabras y se deja

# BANDAS DE SONIDO

arrasar por el incontenible dramatismo de la música gitana. Y si algo en su realización puede ser opinable, los sonidos que le presta Bregovic tienen una solidez más difícil de objetar. Porque si buena parte de la música actual tiende a la cruce de géneros y estilos, de épocas y procedencias, no siempre el resultado es tan asombrosamente feliz. Por su originalidad y por la rara fuerza con que cada uno de los materiales empleados se afirma en su origen (bueno, algo en eso lleva el citado sello de los europeos orientales, esa gente muy, muy, muy, muy, muy emotiva).

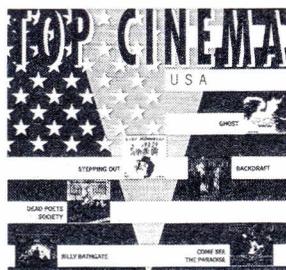
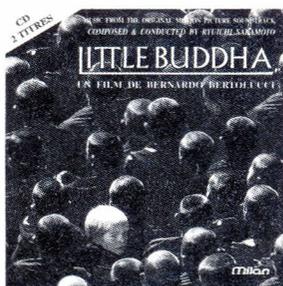
"In the Deathcar" y "This is a Film", un mismo tema en dos versiones, hablado, más que cantado, por Pop, es tal vez la canción más puramente folklórica, a pesar de su instrumentación y sonido moderno, y resulta tan sensual y envolvente como "TV Screen", algo así como una balada contemporánea, llena de glamour y también llevada por la voz definitiva de Iggy. La última con el cantante es "Get the Money", que no figura en el film y es una eficaz mezcla de carpa gitana y cabaret, con una rítmica interesantísima, imparable y marcada hábilmente por los vientos y la percusión. "Gypsy Reggae" sigue la misma línea, y también "Old Home Movie" podría caer en lo que hasta aquí serían materiales musicales más o menos reconocibles como cristalizados en este siglo o, a lo sumo, el anterior. En el resto aflora un primitivismo que se

pierde en el tiempo y se hace por momentos indefinido en su propia lejanía. No por ello es menos atractivo. Sus resonancias míticas, un aire de a ratos onírico, la combinación de cierta aridez con una dulzura bucólica tienen un fuerte atractivo, que Bregovic plasma con oficio por demás depurado. Estos cuatro temas son, además, los que marcan los momentos más fuertes y decisivos del film.

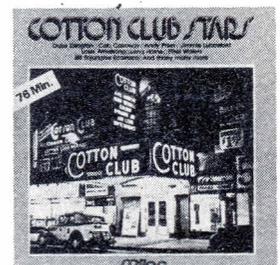
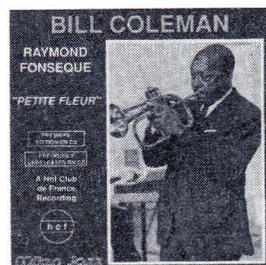
"Dreams" es un coral profano de belleza clásica y elaboración tan refinada como sencilla, "7/8 & 11/8" es una pieza emparentada con la actual recuperación étnica realizada desde la intelectualización urbana; "Gunpowder", la más primaria de las composiciones, con algo de rito tribal, y "Death" una reelaboración de materiales arcaicos a la manera de Orff, aunque cercana a la cultura rock. En todos los casos, sorprende la sinceridad de tales experimentos —otras veces muy dudosos—, que con fuerte inspiración sortea cualquier posible retórica primitivista.

Para confirmar que no es sólo una mala o buena banda sonora y que se trata de un producto, además de muy funcional, independiente, es decir, del acabado trabajo de un creador personal, la edición no incluye otras varias músicas que se escuchan en el film, como "Bésame mucho" en versión de Faye Dunaway, rareza que bien podría haber sumado algunas copias a la venta del CD. ■

## Milan Sura



## Milan Jazz



**ROBERTO PAGES**

**CURSO "Cómo mirar un film"**

**LOS RECURSOS EXPRESIVOS DEL CINE**

*La técnica (la forma)*

*El análisis (el contenido de la forma)*

*La música (su funcionalidad)*

**Abril / Julio 1994**

**Informes: 862-9346**

**TRANSCRIPCIONES Y  
PROCESAMIENTO DE TEXTOS**

**Gustavo: 67-9948**

**APRENDE A TOCAR EL PIANO  
LEYENDO MUSICA**

**☎ 304-7749**

**El FOTÓGRAFO De El AMANTE  
ENSEÑA A LOS LECTORES de El AmANTE**



**Nicolas Trovato  
Cursos de fotografía  
Tel.: 342-8310**



**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

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)

**Nuestro amigo  
Rodrigo Tarruella está  
enfermo y necesita ayuda**

*Comunicarse con  
Haydée en la redacción de  
El Amante al 322-7518*

**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  
(Aderida a la F.I.C.C.)

Temporada Nº 41 - 1994

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

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Sres. *El Amante*:

**Referencia: Artículo sin firma titulado "Robert Rossen más allá del olvido" publicado en página 56 del N° 24 de *El Amante***

Tengo casi 80 años de edad, de los cuales fui músico profesional desde 1934 hasta 1965. No soy cinéfilo, pero uno de mis vástagos sí, por mutación de mi correspondiente gen.

Este muchacho me entrega cada mes el nuevo número de *El Amante* y resbalo sobre nombres de artistas que desconozco y de películas que jamás vi. Todo bien escrito: eso sí. Cuando la última entrega hojear la revista en presencia del donante. Como desde un helicóptero divisó un título (ver referencia inicial).

—A Robert Rossen lo conocí —le comento.

—¿Ah..., sí? —responde con sorpresa y curiosidad—. Contáme. Y le cuento.

Al día siguiente me telefona:

—¿Escribirías una carta a *El Amante* relatando lo que me contaste ayer? Es interesante.

Que sí... que no... pero mirá que... ¿y no te parece...? Habría que pensarlo...

No, no lo pensé; y aquí estoy escribiendo.

La cosa fue así.

Enero 1953, Italia. Recomendado por Katherine Dunham, directora del ballet del que fui director musical (desde comienzos de 1950 hasta fines de 1952), llego a Roma desde Buenos Aires contratado por los estudios Ponti-De Laurentiis para componer temas musicales para el film *Mambo*. Intérpretes: Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Shelley Winters, Michael Rennie, Katherine Dunham y su ballet (integrado por bailarines de raza negra). Director: Robert Rossen.

Tras ser presentado a varios de los intérpretes y a Robert Rossen, se sucedieron contactos con éste para mi conocimiento del libreto, ideas centrales, finalidades de la música a mi cargo, características de mi tarea, etc.

Días después, ya compuestos los temas musicales, se ensayaba diariamente con Silvana Mangano y con el ballet, al que se habían agregado algunos bailarines italianos, de raza blanca. Silvana debía cantar y, en algunas escenas, bailar. Tras muchos días de ensayo ella podía salir a flote danzante elementalmente con el apoyo de K. Dunham y de los bailarines, pero decididamente negada para el canto, ésta, que además de excelente actriz fue dulcísima, suave y tierna mujer, jamás logró afinar una nota ni encuadrarse en el ritmo. (Finalmente hubo que doblarla.)

Una tarde ensayábamos unas partes en las cuales la Mangano danzaba en el centro de una ronda circular formada por un bailarín negro junto a otro blanco, y así sucesivamente, que tomados de la cintura giraban en torno de ella. En otra escena, al compás de la música los bailarines negros columpiaban (o hamacaban) a Silvana sosteniéndola en los brazos.

Se interrumpió el ensayo por el ingreso al estudio de unas 3 o 4 personas desconocidas. "Es la censura de la empresa Paramount de Norteamérica, asociada a Ponti-Di Laurentiis en la producción del film", me informó Katherine Dunham. Querían ver las escenas bailables.

Recordemos que en 1953 la guerra fría entre Este y Oeste estaba en su apogeo, y que en EE.UU. imperaba un macartismo virulento con máxima discriminación racial e ideológica.

Bajo la observación de los censores se repitió el ensayo. A su término se extendió una larga conversación entre éstos, K. Dunham y miembros italianos de la producción. Retirados los censores, K. Dunham me comunica que éstos censuraban ambas escenas "porque se tocaban negros con blancos". Debían ser eliminadas.

Como mis convicciones eran —son y serán— totalmente opuestas a las de los censores y sus mandantes, señalé a K. Dunham que yo no iba a ser silencioso cómplice de la censura, por lo que

renunciaba a mi trabajo y regresaba a Buenos Aires no sin antes denunciar lo acontecido a la prensa italiana.

A medianoche del mismo día, K. Dunham me comunica telefónicamente que, informado de mi posición, Robert Rossen me pedía una inmediata reunión a solas. Accedí y fui a su encuentro. Sabía yo que Robert Rossen había sido uno de los cineastas norteamericanos del llamado "Grupo de los diez", acusados por la Comisión Investigadora de Actividades Antinorteamericanas. Varios de ellos habían sido pasados al ostracismo al resistirse a renegar públicamente de sus posiciones como se les exigía. Fue en 1953 que Charles Chaplin —al que también conocí— decidió emigrar de EE.UU. antes que rendirse a la presión de que era objeto. Pero Robert Rossen "hoció", como decimos en nuestro país. Abjuró públicamente y le permitieron seguir trabajando aunque, evidentemente, condicionado.

Nos encontramos. Dos horas de diálogo correcto y respetuoso. Fundamenté mi decisión y remarqué que aunque era consciente de que yo era nadie y mi retiro no hacía mayor mella en la producción del film, le advertí que mi respaldo era la denuncia que iba a hacer al diario italiano *L'Unita*, que tiraba entonces cuatro millones de ejemplares diarios, por lo cual se originaría un tremendo escándalo político al descubrirse que se pretendía ejercer censura norteamericana en Italia.

Robert Rossen soslayó definirse sobre la censura y sus raíces. Hizo centro en procura de debilitar mis propias convicciones. Me mantuve firme. Finalmente propuso un "impasse", una tregua de 24 horas que acepté.

Nunca me enteré de cómo empleó Robert Rossen las horas inmediatas, aunque lo imagino. En la tarde del día siguiente K. Dunham me comunicó, de parte de Robert Rossen, que —como efectivamente sucedió— se había dejado sin efecto la censura. Reclamé garantías que fueron satisfechas.

Años después falleció Robert Rossen. Hasta hoy me sigo preguntando si Robert Rossen no se habrá sentido íntimamente feliz cuando la relación de fuerzas permitió ganar esta escaramuza.

Bernardo F. Noriega

### Queridos colegas y amigos hermanos de sangre:

Gustavo: somos idénticos. Ya te lo había dicho en anteriores cartas. Tus gustos, tu personalidad, tu forma de escribir y hasta ciertas experiencias personales son parecidas a las que me tocó vivir. Me *encanta* cuando ponés cosas como que la gente salió corriendo a ver la última de S. Seagal antes que *Porte aperte*, o el artículo de John Wayne —donde me enteré de lo de tu hermano, yo también perdí a un ser querido—, o cuando le das con un caño a Bergman, o lo del club de fans de Jennifer Connelly, del cual, desde ya, soy un miembro vitalicio. ¿A que no adivinás en cuál película me enamoré de ella? Empieza con *Zona...*

Quintín: sos todo un personaje. Me sorprendés en cada número. A veces, deseo estrangularte y otras postularte para presidente; en estos últimos casos, cuando destronás una supuestamente hipervalorada "película seria" y vos te encargás de hacerla morder el polvo y también cuando rescatás pequeñas "joyitas" del 7° arte, que solamente vos y yo vemos —quizá también los dos Gustavos— y que merecen, cuando menos, unas líneas en vuestra revista. Flavia: ¿cómo, pero cómo diablos puede gustarte Ivory? Bueh, sos mujer —dicho esto sin ningún machismo mediante; soy de los que proclaman la igualdad entre el hombre y la mujer— así que en una de esas te agradan los detalles sutiles y climas intimistas. Pero, ¿y la mo-ro-si-dad? Ahora una buena: al igual que tu marido, también solés fijarte en lo que nadie se fija. Además, lo hacés con tanta dulzura y profesionalismo que me apabullás.

Esto va para todos: me *encanta*, repito: me *encanta* la manera en que mezclan vivencias propias con el análisis cinematográfico. Eso,

justamente, es lo que los diferencia de otros críticos pseudo-serios. Eso es lo que los convierte en "especiales", "diferentes", les da color, sentimientos, humanidad. Cito ejemplos al azar. Por favor, ¡¡recuérdense siempre, y sigan escribiendo así!!; sin hacer caso de lo que opinaron ciertos cinéfilos que nada entienden de arte ni periodismo: se los dice alguien que también es crítico de cine, y que gusta de mezclar en sus programas de radio el análisis riguroso con la confesión personal, con la intimidad. Alguien que piensa que hacer periodismo, tanto oral como escrito, sería muy aburrido si sólo nos quedáramos en eso. Alguien que inventó —Uds. me copiaron, claro; pero no les voy a cobrar derechos de autor— una nueva forma de arte: el artículo de Quintín "El gordo, mi mi mujer y yo", otro de este crítico sagaz en donde cuenta cómo comía bombones con mensajes y los relacionaba con lo que comentaba, el comentario de Noriega en donde nos informaba acerca de la elevada disquisición filosófica mantenida con su mujer en la caja Nº 5 del supermercado Disco, etc., etc.

Pagés: con respecto a tu altercado con Bernades: "La fuerza es la razón de las bestias". Está bien que seas apasionado, pero no es para tanto. ¿Conocés los términos disenso y libertad de opinión? Si el cuento *Satori* es tuyo, no recuerdo, me gustó. Modestamente, también yo escribo.

Neldo David Manassero  
Rosario

### Sres de la revista *El Amante*:

Hacía ya bastante tiempo que pensaba escribirles, pero siempre por una cosa o por otra iba dejando para mejor ocasión la demorada misiva. En muchos casos por profundas discordancias con análisis de películas o valoración de corrientes y directores; en otros por acordar con las opiniones suscriptas por integrantes del staff. Finalmente encontré la ocasión para hacerlo y lo que más me motivó a ello fue la nota aparecida en el número 23 firmada por Guillermo Ravaschino en la que se intentaba hacer un balance del Cine Español de 1993. Habiendo seguido con profundidad la evolución del cine peninsular en los últimos quince/veinte años me pareció detectar cierta falta de conocimiento de gran parte del material de esa procedencia, o en su defecto, una interpretación equivocada de ciertos tópicos en los que incurren algunos directores. Quiero aclarar que más allá de vivir dentro de un cine en la medida de lo posible (3 noches a la semana) soy lic. en Historia e investigador de la Universidad de Buenos Aires, siendo justamente el tema sobre el que hace ya tiempo que vengo indagando las relaciones políticas, económicas y culturales entre España y la Argentina durante los últimos 50 años, tema para el cual los recursos audiovisuales —entre otros— me han resultado de gran utilidad.

En función de lo expuesto anteriormente quisiera plantear los siguientes puntos: a) no discuto la actual crisis que vive el cine ibérico (sólo con asomarse a las críticas y calificaciones que le dispensa a gran parte de esa filmografía la revista catalana *Dirigido* está todo dicho) pero dentro de ella no todo es lo mismo y hay directores que brillan con luz propia; b) no es el único —como la revista pareciera entenderlo— Fernando Trueba. A mi juicio ni siquiera el mejor, sin dejar de reconocerle sus indudables méritos. Tampoco es, como señala la nota con la clara intención de separarlo del resto del cine hispano, al que descalifica en bloque, un personaje "individual". Lo individual se constituye posteriormente a lo social por lo cual nadie es individual respecto de la cultura en la que nace y se desarrolla. Como no lo eran ni Berlanga ni Buñuel. Cada uno de ellos hundía sus raíces en algunas de las profundas vetas históricas y culturales que recorrían la Península y en la realidad cotidiana que les tocaba vivir; c) en la nota se obvian ciertas películas españolas. En la mayoría de los casos no es grave pero sí lo es respecto de la que fue a mi juicio la mejor película hispana vista en el país durante 1993. Y no sólo peninsular sino que a nivel general estuvo entre las diez mejores de las 132 que he visto este año. Me refiero a *Alas de mariposa* del director vasco Juanma Bajo Ulloa, que hacía su debut con esta película. Con una radiografía notable de la realidad de Euzkadi, mostrada desde distintas facetas por intermedio de un denso drama familiar, con un trabajo formidable de Silvia Munt, obtuvo una serie de galardones a lo largo de su carrera, entre los que se destaca el de Mejor Opera Prima, otorgado por la cinematografía ibérica y la Concha de Oro en San Sebastián 91. Esperando con ansiedad el estreno de su segundo largometraje, titulado *La madre muerta*, hago votos para que la revista preste aunque sea unas pocas líneas a este novel director. Creo que lo

merece. d) Se ha olvidado a directores polémicos pero importantes, que han gestado obras destacables para el cine peninsular de la última década. El catalán Juan José Bigas Luna, al que *El Amante* le debe aún una nota importante, autor de la oscura y notable *Bilbao*, de *Caniche*, *Lola* y las aún no estrenadas *Jamón, jamón* y *Huevos de oro* entre otras; el vasco Julio Medem, que no ha tenido suerte en nuestro país al día de hoy, pero con dos obras remarcables en su haber, *Vacas* (que tuvo oportunidad de verla) y la reciente *La ardilla roja* (ambas con mi musa inspiradora de la nueva camada de actrices del cine peninsular: Emma Suárez) son una clara muestra de que no todo es lo mismo y que hay motivos suficientes para abrir crédito a estos nombres. e) No concuerdo con el maltrato que sufre en la revista Vicente Aranda. Siendo uno de los más lúcidos analistas de lo que significó el franquismo en la península, fue injustamente criticado por *El amante bilingüe*, film que en Cataluña y en España levantó fuertes polémicas. ¿Se le puede cuestionar su sesgo localista, que en otros rincones del planeta, con toda lógica, no pueden captar? Creo que no. Además, me parece que es uno de los films políticos más importantes de Aranda sobre la Cataluña actual. Con una crítica mordaz al nacionalismo catalán de derecha representado en lo político por la coalición Convergencia e Unio liderada por Jordi Pujol y a la alta burguesía catalana, refleja con precisión esa realidad histórica de la región que pendula entre España, Francia y su independencia. Por ello la importancia del tema del bilingüismo, hoy eje de la disputa entre Madrid y Barcelona, al imponer esta última el catalán como única lengua oficial del Estado, relegando al castellano al mismo nivel de otros idiomas extranjeros. Por eso se habla en catalán, se escribe en catalán y se debe hacer el amor en catalán si uno quiere tener la posibilidad de pertenecer a esta sociedad. Aranda refleja a través de eso los antagonismos sociales y culturales que recorren hoy en día al principado. Y plantea que el nacionalismo de derecha no sólo es racista y clasista sino que termina, en muchos casos, no siendo consecuente con sus declamados objetivos, sobre todo cuando éstos ponen en peligro los intereses personales de sus integrantes. A la espera del estreno de *Intrusos*, hago votos para que este director sea analizado desde una óptica más equilibrada. f) Finalmente respecto de la escasa repercusión que ha tenido hasta ahora el ciclo de cine peninsular en el *Gloria*, creo que se da un hecho fundamental. La pésima difusión que ha tenido. Pocos se enteraron de que existía. Casi ni en los diarios aparecían las críticas de los films estrenados en esa sala —que por si fuera poco está alejada de las zonas identificadas con la exhibición habitual de películas—. Promoción inexistente. Pregunto: ¿la habrá organizado un enemigo? Con un saludo muy afectuoso por parte de quien escribe al reconocer el esfuerzo que significa colocar en el mercado una revista de cine argentina —cuando hasta hace unos años sólo teníamos acceso a las extranjeras *Premiere*, *Dirigido*, *Imágenes*, etc.— me despido esperando que en próximas ediciones intenten hacer un acercamiento hacia la obra de Bigas Luna y de Bajo Ulloa. El que escribe (y quizás otros) estará agradecido y la polémica instalada.

Norberto Aguirre  
Capital

PD: Yéndome del ámbito específicamente cinematográfico: coincido totalmente con Gustavo Castagna en sus apreciaciones respecto de la belleza de Emmanuelle Béart. No hay Sharon Stone ni Jennifer Connelly que pueda con ella. Tuve que esperar 3 años desde que sucumbí por ella en *Manon del manantial*. Pero todo llega. En 4 meses, 2 películas de Emmanuelle: *Un corazón en invierno* (de las mejores del año) y *J'embrasse pas* (*Inmoralmente joven*). Por si fuera poco es una buena actriz. Y cómo envidia uno a Auteuil. Creo que si Jennifer tiene su club, Emmanuelle no le debería ir a la zaga. Por eso pregunto: ¿para cuándo *La belle noiseuse*?

Los ganadores del concurso  
de *El Amante* son:  
Javier Porta Fouz  
Guillermo Abaurre  
Andrea Levin

# El cine en pantuflas

por Jorge García



**¿Qué pasa, doctor?** (*What's Up Doc?*), 1972, dirigida por Peter Bogdanovich, con Barbra Streisand y Ryan O'Neal.

Cuando hoy proliferan sin mayor fortuna en el cine americano los intentos de emular las grandes comedias clásicas, este homenaje hecho por Bogdanovich hace más de veinte años se destaca con nitidez. Sin ser uno de sus films mayores resulta muy entretenido y permite seguir valorando la obra de quien es, posiblemente, el último director clásico de los Estados Unidos. **Space 23/3, 18 hs.; 24/3, 9/hs.**

**Pimpollos rotos** (*Broken Blossoms*), 1919, dirigida por David Wark

Griffith, con Lillian Gish y Richard Barthelmess.

Esta película, con setenta y cinco años de antigüedad, confirma que Griffith inventó casi todos los elementos específicos del lenguaje cinematográfico. En oposición al monumentalismo de sus dos películas más famosas, este melodrama intimista todavía hoy es una pequeña joya que, además, nos deja para siempre la frágil y vulnerable figura de la gran Lillian Gish. **VCC 24 24/3, 19, 21 y 23 hs.**

**La venganza de Frankenstein** (*Revenge of Frankenstein*), 1958, dirigida por Terence Fisher, con

Peter Cushing y Francis Matthews.

El exaltado romanticismo de Terence Fisher, su estilizado uso de la luz y el color y su capacidad para la creación de climas se manifiestan en esta segunda película de la serie que el director dedicara al monstruo, probablemente la mejor de la saga. El film es además una buena oportunidad para compararlo con los subproductos del género que se hacen hoy, en los que sólo parecen contar los efectos especiales y la burda parodia. **Space 25/3, 24 hs.; 26/3, 4 hs.**

**Niebla en el alma** (*Random Harvest*), 1942, dirigida por Mervin Le Roy, con Ronald Colman y Greer

Garson.

Mervin Le Roy pertenece a esa clase de directores que sin transmitir una visión personal tienen más buenas películas de lo que parece a primera vista. Esta historia de un soldado amnésico que es salvado de entrar en un asilo para enfermos mentales por una cabaretera, gracias al eficaz tratamiento del director, se convierte en un sólido melodrama con muy buenas actuaciones de sus dos estrellas. **TNT 26/3, 24 hs.**

**Los depravados** (*The Bravados*), 1958, dirigida por Henry King, con Gregory Peck y Joan Collins.

## Supermann vuelve

**Sin miedo y sin tacha** (*The Far Country*), 1954, dirigida por Anthony Mann, con James Stewart, Walter Brennan, Ruth Roman y Corinne Calvet. **TNT 26/3, 21 hs.**

Jean-Luc Godard en una de las habituales *boutades* de su época de crítico dijo alguna vez que un plano de Anthony Mann valía por toda la obra de Antonioni. Más allá de la exageración godardiana, lo cierto es que la obra de Mann, particularmente la que cubre el período que va entre fines de los 40 y 1960, es una de las más interesantes y personales del cine americano. Anthony Mann nació en 1906 y sus comienzos estuvieron relacionados con el teatro, fundando una compañía en la que participaba James Stewart, con quien luego hará ocho películas. Es contratado por la Paramount donde realiza sus primeros trabajos como ayudante hasta que en 1942 debuta en la dirección. De la etapa inicial de su obra sólo vi *El gran Flammario*. A fines de los 40 dirige varios films negros y tengo un atractivo y borroso recuerdo de algunos por haberlos visto en televisión hace muchos años. Pero es en los 50 y principalmente a través de los westerns que su personalidad como director se afirma y adquiere verdadero interés. Por cierto que también en esta etapa hizo films de otros géneros, alguno notable como *Men in War*, una de las mejores películas bélicas que recuerdo, historia de un grupo de hombres intentando una misión suicida contada con una soberbia concentración dramática. También del mismo período son *Música y lágrimas*, donde rompe con las acartonadas biografías hollywoodenses de músicos; *Acorazados del aire*, que es bastante más que una película de aviadores, y *Bahía negra*, sólido relato de un enfrentamiento entre bandos opuestos; las tres protagonizadas por Jimmy. En las superproducciones de su última época, *El Cid* y *La caída del Imperio Romano*, sólo por momentos Mann puede escapar de los esquemas impuestos y muere en 1967 durante la filmación de *Réquiem para un dandy*, completada por Laurence Harvey. Pero decía que es en los westerns de los 50 donde Mann se define claramente como un gran autor cinematográfico (sobre el tema, ver nota en *El Amante* N° 7). Sólo me limitaré a señalar algunas pocas constantes: 1) el héroe manniano es individualista y

solitario, con un pasado que pesa de manera determinante sobre su conducta. Varios de ellos buscan venganza, y en esto se parecen a los de otro gran realizador de westerns, Budd Boetticher; pero, a diferencia de ellos, los de Mann tienen la posibilidad de una nueva oportunidad en sus vidas. 2) Es posible que ningún otro realizador haya logrado fundir tan dramáticamente el espacio físico donde la acción transcurre con la historia que narra. Dentro de múltiples ejemplos destaco uno: el duelo final de los dos hermanos, sobre las áridas rocas, en *Winchester 73*. 3) El desplazamiento del protagonismo hacia el villano. Los malos de Mann son muchas veces los principales desencadenantes de los hechos y poseen una fascinación y una ambigüedad que supera la del propio héroe (Arthur Kennedy en *El hombre de Laramie*, Robert Ryan en *El precio de un hombre*, Lee J. Cobb en *Hombre del Oeste*). 4) La cada vez más compleja relación hombre-mujer que se va dando en sus films, con un progresivo protagonismo femenino que alcanza su más alto nivel en *Cimarrón*. Y queda todavía para asombrarnos la estructura de *Winchester 73* —sostengo que es similar a la de *La ronda* de Max Ophüls—, el rigor de tragedia clásica de *Las furias* y la perfección estilística de *Hombre del Oeste*, uno de los mejores westerns de la historia del cine para quien esto escribe. *Sin miedo y sin tacha*, no editada en video, es un eslabón notable de esa cadena. Como en todas sus mejores películas, Mann traza un itinerario moral para su protagonista. Están el turbio pasado, con desengaño amoroso y muertes incluidas, el individualismo extremo, el carácter solitario (Jeff tiene al viejo y fiel Ben como única compañía) y el duro camino que significa la búsqueda de otra chance en la vida. Es notable la fuerza emocional con que Mann nos describe ese recorrido; dos momentos sirven como ejemplo: la escena en que Ben cree que Jeff lo va a alejar de su lado y el plano hacia el final, de un romanticismo cercano al de King Vidor, con Jeff herido y Rhonda, su contracara femenina, moribunda, cabeza a cabeza tirados en el barro. Puro exponente de un género extinguido y de un cine irrepetible, donde una mirada era más importante que un diálogo y no se necesitaba de la voz en off recurrente para explicar situaciones, *Sin miedo y sin tacha* es una excelente muestra del talento de un autor mayor del que afortunadamente pueden verse en video varias de sus obras. ■

J. G.

Alguna vez Samuel Fuller dijo que Henry King había dirigido veinte obras maestras. Probablemente exageraba, pero lo cierto es que King es un director mucho más interesante que lo que se desprende de su generalizada ausencia de las listas de directores valorados. Este western, historia de una venganza, con un corrosivo guión de Philip Yordan, es una muestra de su capacidad narrativa y nos permite tomar contacto con un director a descubrir.  
**I-SAT 27/3, 16 hs.; 28/3, 6 hs.**

**Carrera sin fin** (*Two-Lane Blacktop*), 1971, dirigida por Monte Hellman, con Warren Oates y James Taylor.

Durante su carrera, Monte Hellman ha hecho todo lo posible para convertirse en un director de culto. Este insólito road-movie sobre dos outsiders que tratan de llegar primero a una presunta meta es una cabal muestra de su cine, alejado de toda intención comercial o mensajística. James Taylor debe ser uno de los actores protagónicos del cine sonoro que menos habla durante el transcurso del film.  
**Space 30/3, 7.15 hs.**

**10, la mujer perfecta** (*10*), 1979, dirigida por Blake Edwards, con Bo Derek y Dudley Moore.

Blake Edwards puede ser el ejemplo de un director capaz de pasar sin transición de lo sublime a lo ridículo. Sin llegar al nivel de *Victor Victoria*,

quizá la última gran comedia americana, este film con su tono agríndice y su visión desencantada es una buena muestra del talento que, en ocasiones, puede dispensarnos su autor.  
**Space 26/3, 24 hs.; 27/3, 4 hs.**

**Elvis**, 1979, dirigida por John Carpenter, con Kurt Russell y Shelley Winters.

Alejado de sus temáticas habituales, John Carpenter logra aquí una de sus mejores películas. El film, hecho para TV, es un vívido acercamiento al mítico cantante, desde sus inicios hasta su decadencia, narrado con gran vigor y sin caer en el acartonamiento o la *macchietta*. Kurt Russell realiza en *Elvis*, probablemente su mejor trabajo.  
**TNT 22/3, 22 hs.**

**Riff Raff** (1991), dirigida por Ken Loach, con Robert Carlyle y Emer McCourt.

No se entiende muy bien la razón por la que numerosos críticos que cuestionan al llamado "free cinema" inglés de los años 60 elogian las películas de Ken Loach. Especie de versión "aggiornada" de dicha corriente, el film comparte sus defectos; esto es, personajes esquemáticos, mensaje explícito y crítica social superficial, a la que se debe sumar un humor que bordea lo penoso. Sobrevalorada y banal.  
**CV 30 28/3, 22 hs.; CV 54 29/3, 22 hs.**

**Bolas de fuego** (*Great Balls of Fire*), 1989, dirigida por Jim McBride, con Dennis Quaid y Winona Ryder.

El mediocre Jim McBride sorprende aquí con una dinámica y vital, si bien exterior, biografía del rockero Jerry Lee Lewis, con una adecuada reconstrucción de época y una sobreactuación de Dennis Quaid que se ajusta a la tónica general del film. La voz que se escucha en las canciones es de Lewis pero quien toca el piano es el propio Quaid.  
**CV 30 29/3, 22 hs.**

**Mentes que brillan** (*Little Man Tate*), 1991, dirigida por Jodie Foster, con J. Foster y Dianne Wiest.

Auspicioso debut de Jodie Foster en este film que narra las contradicciones de un niño superdotado en su contacto con el medio. Si bien la película se desbarranca en su segunda mitad, el rigor y la calidez de la primera parte —reflejada en la relación del niño con su madre— hacen esperar con interés el próximo trabajo de Jodie.  
**HBO 26/3 22 hs.; 30/3, 13.30 hs.**

**La caza de las feas** (*Dogfight*), 1991, dirigida por Nancy Savoca, con River Phoenix y Lili Taylor.

Los jóvenes marines rumbo a Vietnam apuestan a ver quién se levanta a la chica más fea del pueblo. Cálida visión de los 60 en una pequeña ciudad americana, dirigida con gran sensibilidad por Nancy Savoca (atención con este nombre,

por favor), con un excelente uso de la banda de sonido y una inolvidable actuación de Lili Taylor (*Sueños en Arizona*). Imperdible.  
**HBO 25/3, 22 hs.; 30 /3, 11.45 hs.**

**La ciudad de la nueva guardia** (*New Jack City*), 1991, dirigida por Mario Van Peebles, con Wesley Snipes y Ice T.

Ni la sombra de su padre Melvin (interesante director negro de los 70) aparece en esta película de Mario Van Peebles. Aparte de su visión racista y pseudomoralizante de los negros, el film carece de puesta en escena, limitándose a amontonar personajes en planos de no más de diez segundos de duración y a prodigar una violencia tan gratuita como saturante.  
**HBO 26/3, 22.45 hs.; 30/3, 15 hs.**

**Muñeca de seda** (*Silk Stockings*), 1957, dirigida por Rouben Mamoulian, con Fred Astaire y Cyd Charisse.

Remake musical de *Ninotchka* de Lubitsch con excelente banda de sonido de Cole Porter y última película de Mamoulian. La puesta en escena tiene la habitual rigidez del director, pero cuando Fred y Cyd se ponen a bailar, el mundo se para y uno se olvida de todo lo demás.  
**TNT 26/3, 17 hs.**

**El mundo en sus brazos** (*The World in his Hands*), 1952, dirigida por Raoul Walsh, con Gregory Peck y

## Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

Para publicitar en  
El Amante y  
La Posada Maldita 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



Anthony Quinn.

Si el cine de aventuras tiene un director paradigmático ese es Raoul Walsh. Este film, con Peck enamorado de una princesa rusa y agarrándose a trompadas con Quinn a cada rato, es otro ejemplo de su vigor narrativo y la vitalidad de su cine. Para sentarse frente al televisor y disfrutar como cuando éramos chicos.

**TNT 30/3, 16 hs.; 31/3, 7 hs.**

**Río Bravo**, 1958, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Dean Martin.

A esta altura nadie discute demasiado que Howard Hawks fue uno de los grandes directores de la historia del cine. Este extraordinario western es una especie de compendio de su obra y, en una envoltura de gran entretenimiento, nos ofrece la compleja visión del director de las relaciones humanas, siendo además uno de los films más influyentes del cine moderno. Obra maestra.

**Space 26/3, 16 hs.; 27/3, 9 hs.**

**Ninotchka**, 1939, dirigida por Ernst Lubitsch, con Greta Garbo y Melvyn Douglas.

Cuando se presenta la oportunidad de ver una película de Ernst Lubitsch conviene no dejarla pasar. Divertida sátira sobre las ideologías, el film tiene todo el glamour que caracterizó al director y es una excelente ocasión para reafirmar que Greta Garbo era mucho más que un rostro cinematográfico y podía ser incluso una estupenda comediente.

**TNT 26/3, 19 hs.**

**Grandes ilusiones** (*Great Expectations*), 1946, dirigida por David Lean, con John Mills y Valerie Hobson.

Esta película confirma que al mejor David Lean hay que buscarlo en la primera época. Alejada de los mamotretos perpetrados en la última etapa, esta notable adaptación del relato de Dickens transmite un encanto y una calidez que el director luego iría perdiendo progresivamente. La primera hora es extraordinaria, con su delicado equilibrio entre el realismo y lo onírico. Un must.

**CV 5 28/3, 11, 13 y 16 hs.**

**Marty**, 1955, dirigida por Delbert Mann, con Ernest Borgnine y Betsy Blair.

Delbert Mann (no confundir con Supermann) fue pionero en los 50 en la realización de pequeños films, influenciados por la incipiente televisión. Esta película, con guión de Paddy Chayefsky, si se dejan de lado los desmedidos elogios prodigados en su oportunidad, puede ser hoy reconocida como una modesta y cálida historia de un solitario en busca del amor, con una de las mejores interpretaciones de Ernest Borgnine.

**CV 5 31/3, 11, 13 y 16 hs. ■**

## Tabla de cine en televisión

			Q	FF	GN	GJC	JG	HB
10: la mujer perfecta	Blake Edwards	Space		7	6	4	7	7
A juego lento	John Hancock	CV 30	6				6	6
Alejandro Nevski	Serguei Eisenstein	VCC 24	7			7	7	7
Aracnofobia	Frank Marshall	VCC 40	8	8	8	7	6	7
Ausencia de malicia	Sidney Pollack	Space	4	7	6	1	3	
Bajos instintos	Paul Verhoeven	HBO	3	3	5	6	6	6
Bird	Clint Eastwood	VCC 19	5		7	9	8	9
Bolas de fuego	Jim McBride	CV 30	8	7	8	8	7	8
Caja de sombras	Paul Newman	TNT					7	
Carrera sin fin	Monte Hellman	Space				7	8	8
Compadres	Billy Wilder	TNT				7	6	7
Cuéntame tu vida	Alfred Hitchcock	CV 5	9	9	8	7	6	8
Cumbres borrascosas	William Wyler	CV 5	8	8	8	6	5	6
De aquí a la eternidad	Fred Zinnemann	CV 5	8	8	8	6	5	
Dulce pájaro de juventud	Richard Brooks	TNT					6	
Duro de matar	John McTiernan	Space	9	9	9	9	7	9
El caso final	Herbert Ross	Space	7			6	5	
El director de orquesta	Andrzej Wajda	I-SAT	7	8		6	4	8
El halcón del mar	Michael Curtiz	TNT	8	8		8	9	6
El honor de los Prizzi	John Huston	CV 5	8		7	7	8	8
El inquilino	John Schlesinger	Space			4	3		
El jardín de los Finzi Contini	Vittorio De Sica	CV 30	4		5	5	5	
El mundo en sus brazos	Raoul Walsh	TNT					10	10
El mundo fabuloso de Alex	Paul Mazursky	TNT				2	1	1
El príncipe de las mareas	Barbra Streisand	HBO	6	6	4			2
El rey de reyes	Nicholas Ray	TNT				5	4	6
El sacrificio	Andrei Tarkovski	CV 5	4			8	6	10
El tercer tiro	Alfred Hitchcock	TNT	8	8	6	5	6	7
El viaje a ninguna parte	Fernando F. Gómez	Space				5	6	5
Elvis	John Carpenter	CV 5				8	8	9
Equus	Sidney Lumet	TNT			5	3		
Excalibur	John Boorman	HBO	8	8	8	6	4	4
Expreso de medianoche	Alan Parker	Space	2		7	3	3	1
Flores de acero	Herbert Ross	CV 30			4	1		
Grandes ilusiones	David Lean	CV 5			9	7	8	
Guardianes del honor	Franc Roddam	CV 30			5	5		
Historia en Filadelfia	George Cukor	CV 5			8		5	10
Hombres o bestias	John Sturges	TNT					6	7
Infierno 17	Billy Wilder	CV 5			8	6	6	6
Irreconciliables diferencias	Edward Zwick	CV 30		7	7		4	
Juego sucio	Colin Higgins	I-SAT	7	8	6	7	5	6
La bamba	Luis Valdez	VCC 26				7	6	6
La boca del lobo	Francisco Lombardi	VCC 19					5	8
La carta	William Wyler	TNT	7	8	8	8	9	9
La caza de las feas	Nancy Savoca	HBO				9	8	8
La chica de rosa	Howard Deutch	CV 30			6			
La soplona	Bob Swain	Space				6	4	7
La venganza de Frankenstein	Terence Fisher	Space					8	
La vida es así	Blake Edwards	VCC 37					4	2
Lili	Charles Walters	TNT				5	6	6
Los depravados	Henry King	I-SAT					8	
Marty	Delbert Mann	CV 5					7	
Mediterráneo	Gabriele Salvatores	CV 30	4	6	4			6
Mentes que brillan	Jodie Foster	HBO	7	7	6	7	6	9
Mi cielo azul	Herbert Ross	Space		4	8			2
Mi dulce bebé	Percy Adlon	I-SAT					4	5
Muñeca de seda	Rouben Mamoulian	TNT	7	7		7	7	
Nacida ayer	George Cukor	CV 54	3	4			6	7
New Jack City	Mario Van Peebles	HBO	5		4	3	2	1
Niebla en el alma	Mervin Le Roy	TNT					7	
Ninotchka	Ernst Lubitsch	TNT	10	10	9	9	9	10
Pasión obsesiva	Paul Verhoeven	VCC 26				6	6	3
Peggy Sue se casó	Francis Coppola	Space	10	10	10	4	5	6
Pimpollos rotos	David W. Griffith	VCC 24	9	9		9	9	8
Pistoleros al atardecer	Sam Peckinpah	Space	8	8	9	8	9	9
Pistoleros malditos	Mike Hodges	TNT					6	
Riff Raff	Ken Loach	CV 30	7	7	7	5	4	7
Río Bravo	Howard Hawks	Space	9	9	9	10	10	9
Roxanne	Fred Schepisi	Space	7	7	7			
Sin miedo y sin tacha	Anthony Mann	TNT				9	10	10
Sirvientas del amor	Volker Schlöndorff	Space	1				1	1
Starman	John Carpenter	VCC 26	7	7	8	7	5	7
Terror en la ópera	Dario Argento	I-SAT				6	4	6
Tras la esmeralda perdida	Robert Zemeckis	Space	7	7	6	7	6	6
Un cambio de estación	Richard Lang	VCC 26					6	
Una cara de mujer	George Cukor	TNT					7	8
¿Qué pasa, doctor?	Peter Bogdanovich	Space		9	8	8	7	8
¡Salaam Bombay!	Mira Nair	VCC 19	3	5	4	4	3	5

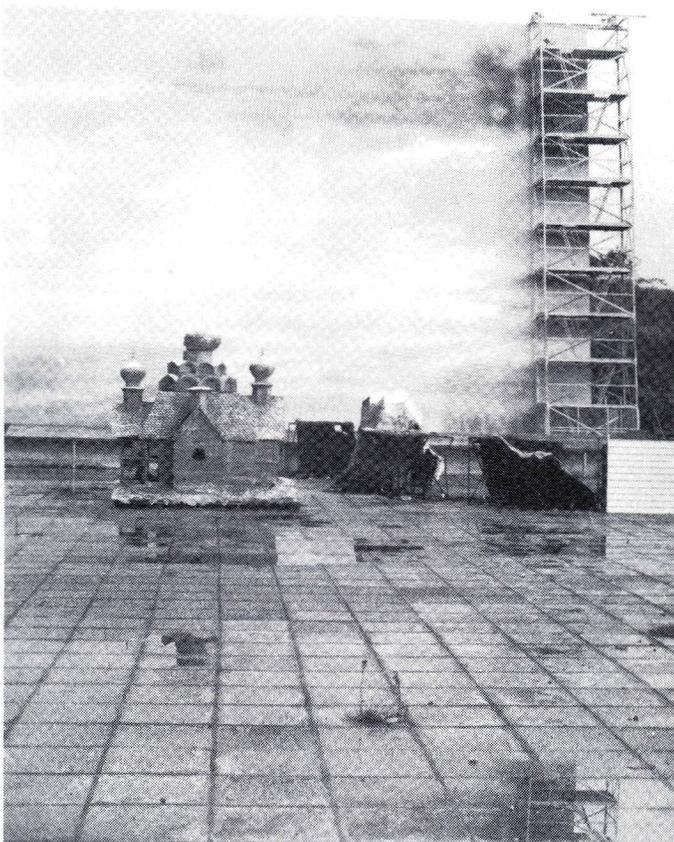
# La casa de Fellini

por Marcelo Mosenson

En la noche del 26 de septiembre de 1935, treinta años de historia del cine italiano fueron convertidos en cenizas, víctimas de un violento incendio que destruyó los estudios "Cines" de Via Veio. Su propietario, Carlo Roncoroni, preferirá recomenzar de cero a tener que reconstruir las ruinas. Es así, entonces, que surge la idea de Cinecittà, una ciudad de más de un millón de metros cuadrados, en una localidad que no se encontrara muy alejada de la urbe y que al mismo tiempo estuviese lo suficientemente cerca del mar, de las colinas, de los lagos y de las ruinas romanas; pudiendo de esta manera explotar con fines cinematográficos las diversas zonas. Por otra parte, éste debería ser un sitio a ciclo completo, es decir, que las distintas etapas inherentes a la realización de un film podrían ser llevadas a cabo en su totalidad dentro de Cinecittà. De allí el slogan que dice que "a Cinecittà se entra con un guión y se sale con una película". Luego, entonces, Cinecittà nace, apoyado por el Ministerio de la Cultura, el 28 de abril de 1936. Pero pocos años más tarde, el 8 de septiembre de 1943, Cinecittà fue también víctima de la Segunda Guerra Mundial, gran parte de sus equipos fueron desmantelados y confiscados por la Wehrmacht, para luego ser enviados a Venecia. Durante varios meses Cinecittà fue abandonada y expuesta al vandalismo de la época, siendo luego transformada en un campo de refugiados y expatriados. El neorrealismo italiano se opuso a las viejas formas academicistas del realismo cinematográfico y, por lo tanto, es evidente que películas como *Roma, città aperta* y *Paisà*, *Sciuscià* y *Ladri di biciclette*, *Caccia tragica*, *Il sole sorge ancora* y *La terra trema* no sean compatibles con los métodos de producción tradicionales que se basan

en la utilización profesional de los estudios. Sin embargo, durante su segunda fase, el neorrealismo, más crítico, sentirá nuevamente la necesidad de disponer de infraestructuras apropiadas que sean complementarias con la nueva estética. Es así, entonces, que Visconti con *Bellissima*, De Sica con *Umberto D*, Zampa con *Proceso alla città*, al igual que otros neorrealistas, volverán a los estudios; y en estos precisos casos, a aquellos de Cinecittà. Una vez reparados los daños de la guerra, reconstruidos y modernizados los equipos, Cinecittà se prepara para lanzar un desafío a la industria cinematográfica mundial e incluso intentará imitar a Hollywood en su propio terreno. Es así, entonces, que una serie de talentos pasarán por la Via Tuscolana (vía que conduce a Cinecittà). Entre ellos, Tyrone Power, Robert Taylor, Kirk Douglas, Liz Taylor, Ava Gardner, Humphrey Bogart, Orson Welles, Rock Hudson, Mel Ferrer, Richard Burton, etc. Y directores de la talla de Wyler, Le Roy, Zinnemann, Vidor, Mankiewicz,

Wise; como así también sus colegas franceses Clair, L'Herbier, Renoir, Duvivier, etc., realizarán sus películas en los estudios de Cinecittà. Es por esto que el período entre 1950 y 1962, en donde se realizan — entre otras películas— *Quo Vadis* y *Cleopatra*, recibirá el nombre de "La época de Hollywood en el Tiber". Por otra parte, y durante este período, hace aparición una segunda generación de grandes cineastas italianos, entre ellos Antonioni, Zurlini, Rosi, Vancini, Pasolini, Olmi, Leone, Lizzani, Damiani, Bellocchio, Risi, Ferreri, Taviani, Scola y Fellini. Pero a pesar de esta grande y rica producción cinematográfica, el cine mundial, y sobre todo en los países más ricos, deberá competir con la televisión. En consecuencia, el cine vivirá una de sus crisis más



graves. Crisis que va a tocar igualmente, y de manera muy dura, al cine italiano. Los ritmos de producción bajan de forma preocupante. Pero a pesar de ello, Cinecittà no interrumpe su actividad, aunque no sin tener que realizar ciertas concesiones frente a la televisión y a la publicidad. Aunque por otra parte, la televisión, que supo en parte destruir el cine, tendrá que hacer cine si también quiere sobrevivir. Cine de la televisión y para la televisión, producciones de series, "especiales" y spots publicitarios. Cinecittà dispone actualmente de cuatro sectores principales que permiten un ciclo completo de servicios para la realización de un film. Dentro de los cuales encontramos:

- 16 estudios de distintas dimensiones, completamente insonorizados y climatizados, entre los cuales figura el célebre número 5, el más grande de Europa, con un *blue-screen* que incluye una pantalla de 27 metros de largo y doce de alto.
- Un laboratorio para el revelado y copia de películas blanco y negro y color en 16 y 35 mm, que puede copiar hasta 18 millones de metros de película al año.
- Una sección técnica que alberga cámaras Arriflex, Aaton, Eclair, Steadicam System, objetivos de todo tipo. Además de un depósito para toda la serie de proyectores y lámparas, tanto halógenas como incandescentes o a arcos, accesorios, etc.

- Luego se encuentra el auditorium y las salas de montaje para realizar la etapa del montaje propiamente dicho, y todo el trabajo de post-producción, doblaje, sincronización, ruidos, mezclas, etc. Los ingenieros de sonido pueden utilizar dentro de las salas de doblaje y mezcla consolas de 12 a 48 pistas y proyectores 16 y 35 mm. Además de *scanners*, proyectores de video de lectura y grabado a alta velocidad. Y, por último, toda una serie de elementos para efectos especiales que incluyen, entre otras cosas, *blue back* y *front projection*. Como así también un equipo para trabajos de tridimensión.

No son pocos los cineastas que defienden la utilización de los estudios, a pesar de sus elevados costos de producción. Esto se debe no sólo a razones de índole práctica y técnica, sino también a cuestiones de tipo estético-ideológicas. Fellini, por ejemplo, que realizó prácticamente todas sus películas en los estudios de Cinecittà, sostenía, en relación con la ficción de los estudios, que el estudio contribuye a que todo sea más verdadero que lo natural y, por lo tanto, no natural. Tanto es así que para su película *La dolce vita*



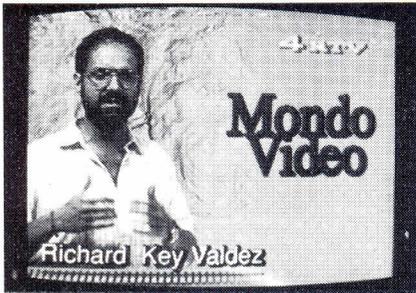
hizo construir en el estudio 14 de Cinecittà una réplica de una parte del paseo de la Via Veneto (famosa calle romana). De la misma manera que, para su otro film *Roma*, se reconstruyeron 500 metros de una auto-ruta romana, dentro de Cinecittà.

Fellini dijo alguna vez que se consideraba como un ciudadano de Cinecittà, que vivía en Cinecittà y que no podía contar otra historia que no tenga su trazo en aquella ciudad del cine. Y que todo lo que ocurriese fuera de ella, éste lo encontraba confuso. Así pues, él decía tomar bocados de ese exterior, para luego llevarlos a Cinecittà y hacer de ellos un film.

Fue tan intensa la relación entre Fellini y Cinecittà, en ambas direcciones, que en ciertas oportunidades se hablaba de Fellinópolis para referirse a Cinecittà. Cinecittà es ese espacio en donde, a partir de la nada, se pudieron crear trozos de realidad, felizmente más reales que la realidad misma. ■

Fotos: Marcelo Mosenson

# Diario de Valdez V



por Jorge La Ferla

*B. A.-N. Y. Buenos Aires era el útero perdido por siempre y Nueva York la tumba virtual de un año 2000 a pleno. Una de sus ciudades madres iba a desaparecer primero y tenía serias dudas de cuál sería la primera. En todo caso ya desde chiquito las idas entre Baires y la Big Apple estaban signadas por la noticia a grandes titulares. Cada vez que llegaba a New York eran los grandes titulares estilo Kane o Pulitzer: la crisis de los misiles de Cuba, la muerte de J. F. K., el corte de luz que fantaseó con Manhattan, la transmisión desde los estudios de la Burbank de la primera llegada del hombre a la luna. Todas Hard News, las cuales él mismo, muchos años después, diseñaría de la manera más atrayente desde su bunker en el World Trade Center. Gracias a una gentileza del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, las computadoras de El Amante están enganchadas directamente con la gran High Way del Electronic Mail que recibe en directo los delirios de Valdez. J. L. F.*

**Todo el año es Navidad.** 24/12/94. Restaurant Maxim's, la misma mesa reservada desde los últimos 15 años y siempre con papá que, antes de medianoche y recién llegado de Milán, reiteraba por la milésima vez la anécdota de Offenbach que, recién casado y sin dinero para pagar la cuenta de la cena, promete fama eterna al dueño del establecimiento. La memoria exacerba los recuerdos de Valdez y las innumerables funciones de *La viuda alegre* en Buenos Aires, Córdoba, Mexico City con el viejo al podio delirante de felicidad sobre todo en el segundo acto de la opereta en un ilusorio restaurant, que hoy es frecuentado por jeques árabes, modistos amanerados y un reviente en *tenue de soirée*. La diferencia en esta Navidad del 93 fue la compañía de una extraña francesa de origen armenio de profundo parecido con la

María Callas más estupenda y con cuyos rasgados ojos Valdez no pudo en toda la noche.

**Merry Christmas, Mister Valdez.** Richard despega de Ezeiza en vuelo directo para París el 23 de diciembre, totalmente restablecido tras pasar cuatro intensas semanas en Buenos Aires editando su último trabajo en video: *Valdez Journey*. Este viaje a Buenos Aires es decidido en el mes de noviembre tras una recaída y un nuevo período de internación en su suite del Systemic Health Mental Center de Palo Alto en California, tras el cual decide como terapia inducida editar finalmente su trabajo videoartístico-televisivo realizado en el Norte Argentino y en Bolivia durante los principios de 1993. Así es que vuela de incógnito para trabajar con su irremplazable coequiper María Oshiro, operadora de edición del mejor nivel, que para Valdez era su diseñadora de estructura de ilación entre imágenes. A pesar de las posibilidades de trabajar en New York o en Francia con equipos enteramente digitales y con famosos operadores, Valdez consideraba estas condiciones de trabajo porteñas como las mejores. Fueron muchas jornadas lluviosas, en plena Villa Freud, de nerviosismo y soslayo, que devolvieron a Valdez la esperanza al menos por unos años más.

**París II.** Las manías de Valdez inician el periplo por una boutique de La Place des Victoires y la compra de trajes chez Kenzo, similar compra a los ambos encargados junto a su padre en la sastrería Braudo. ¿El bulto a la derecha o a la izquierda? La paradoja vergonzosa era que Valdez salía cargado de paquetes a metros de donde había residido durante tantos años de bohemia estudiantil postsesentaochista, en su pieza de la Rue de Petits Champs cerca de la Galerie Vivienne, Julio Cortázar

incluido. Pero no sólo Valdez había cambiado. Además del cariño que siempre tuvo por Bertolucci y por Resnais era quizá la evidencia de estos reciclajes ideológicos en los otros que volvía a Valdez intolerante y violento. *Smoking-No Smoking*, los dos últimos Resnais hechos simultáneamente, con Pierre Arditi et Sabine Azéma cubriendo todos los roles principales, en decorados interiores y con exagerado recurso del fuera de campo y el corte para favorecer las entradas y salidas de la escena. A esta comedia situada en Inglaterra se la podría calificar de simpática y quizá de original, si se tratara de un ignoto director, pero es tal la ligereza conceptual narrativa de este trabajo que, recordando *La guerre est finie* o *Providence*, este film parecía un sainete de concepción televisiva. Por otro lado, *The Little Buddha* de Bertolucci y el intento de hacer la vida de Sidhartha transfigurada según los parámetros hollywoodenses en un engendro de licuadora con ingredientes de *E.T.*, *El Karate Kid* y el *El último emperador*. Esta corriente postyeltsiniana en los extremos de fin de año deprimió tanto a Valdez que su último intento fue ir a ver *It's All True*, compaginación realizada por un colectivo entre los que se encuentra gente allegada a *Cahiers du cinéma*, que consta de varios fragmentos de dos proyectos de Orson Welles: un documental sobre el carnaval de Río y una ficción sobre unos Jangadeiros y su periplo por las costas del Brasil. Como algunos films malditos que nunca se pudieron terminar, algo similar ocurrió con el último montaje de *Viva Méjico* de Eisenstein, los supuestos allegados y admiradores de los desaparecidos autores demostraron claramente no haber entendido nada de su pensamiento expresivo con el cine y su práctica. Esta dolorosa comprobación era mucho más intensa que descubrir algunas imágenes espectaculares pensadas por Welles y normatizadas por un montaje y una banda sonora obtusos.

Para terminar con tanto oprobio, antes de volar el día 30 de enero a New York, Valdez concurre invitado por Alfredo Arias al Folies Bergère para ver su puesta en escena de *Fous de Folies*. Noche de encanto, una puesta en escena con clase y una madrugada con mezcla de olor a sexo, champagne y Chanel, con la profunda certeza de que a pesar de la belleza de esta loba letona, ya no iba a haber más divas como las Josephine Bakers, Nélicas Rocas o Lobatos; y rompiendo la última copa citó encabalgado sobre su lomo la frase de Auden citada por Visconti en *Grupo de familia: There is no Sex life in the Grave*.

El mismo día 30 y como soslayo frente a tanta basura, Valdez escapa al Low Manhattan y se interna durante más de tres hors en el cine del Public Theatre y revive frente a *Abraham's Valley*, última película del maestro Manuel de Oliveira [*N. del T.*: casi ignoto en la Argentina] y que con más de 80 años reinventa su estilo clásico con un trabajo de encuadre, enlaces y armado de la banda de sonido que se constituye en una clase magistral de cine.

**Happy End.** 31/12/93. 23.50 horas, la limusina blanca enfilando por la Quinta Avenida hacia el Central Park, Times Square bloqueado, dos rubias ex alumnas y ahora conejitas del Canal de Playboy —gracias a Valdez—, mucho caviar, keppe crudo y salmón ahumado. A las doce en punto y con demasiado éxtasis encima, Valdez con medio cuerpo afuera del techo del Cadillac graba a la gente y el jolgorio jurando seguir haciendo video y dominando el gran mercado televisivo internacional. Tras el crash down la bronca por Bosnia, la carroña entre los armenios y azeríes, los chicos de Recife, los huesos de los africanos. Repuesto del dislate, con su cámara y su steady tiritaba fuera del auto mientras sus agradecidas ex discípulas le hacían sentir de manera impúdica las cálidas maneras de festejar un nuevo año como se debe. Happy New Year From R.K.V.!!! ■



María Oshiro, video editing designer; Verónica, su hijita, y un precoz consumo de diskettes en vez de chupetes para la insoportable ansiedad oral. Fuera de cuadro y cerrando el grupo de la familia virtual, Rasti, fanático de la imagen sintética.



El día 4 de marzo Valdez diserta en la Universidad de Pittsburgh sobre video y TV. Pero llega dos días antes para encontrarse con Bill y con John. En la foto Clinton y Major saludan la entrada de Valdez por izquierda de cuadro al Salón de Honor de la Base de la Fuerza Aérea Americana de Pittsburgh.

## Carrera de Dirección de Cine

Cursos de Video - Efectos Especiales - Animación Computada - Edición

**El CIEVYC ya abrió la Inscripción 1994**

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

**INSCRIBETE YA!**  
Vacantes limitadas.

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 Hurdes / Tierra sin pan, España, 1932, dirigida por Luis Buñuel. (Blackman)**

Hacia 1931, un treintaero Luis Buñuel, alarmado ante el "esnobismo de lujo" que comenzaba a advertir en los próceres del movimiento, dio las "buenas noches, buen provecho" a los muchachos surrealistas. Dejó París, partiendo casi sin escalas al corazón mismo de la España profunda, a Extremadura, donde existía, según acababa de enterarse, "una región montañosa desolada, en la que no había más que piedras, brezo y cabras: Las Hurdes". Sólo faltaba conseguir el dinero, y don Luis lo encontró —no era la primera vez que le ocurría— de la mano del azar. Este solía presentársele, como a los personajes de sus películas, con los ropajes más disparatados. "Ramón Acín, un anarquista —cuenta Buñuel en *Mi último suspiro*, esa biblia para todas las ocasiones—, me dijo de pronto: —Si me toca el gordo de la lotería, te pago esa película." El final ya lo habrán adivinado: "A los dos meses le tocó la lotería. No el gordo, pero sí una cantidad considerable. Y cumplió su palabra". Con veinte mil pesetas, un ayudante (su amigo Pierre Unik, surrealista recién renunciado también él) y un camarógrafo, partió el gran sordo, a bordo de un Fiat cochambroso, en busca de una España que no aparecía en los diarios. El resultado fue *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, medimetro estrenado en 1932, uno de sus films menos (y peor) conocidos. Un "estudio de geografía humana" —según los títulos del film— con el que el aragonés, identificado hasta ese momento como "un-surrealista-autor-de-films-de-vanguardia" (*El perro andaluz*, de 1928, y *La edad de oro*, de 1930), iba a provocar en exégetas y seguidores el primer gran desconcierto de una carrera que no le ahorraría desconciertos a nadie.

En verdad, no era ésta la primera vez en que Buñuel incursionaba en el documental. *La edad de oro* se abría ya con un caprichoso acápite sobre vida y misterios de los escorpiones, a los que se veía corretear entre rocas. A la roca, que tanto lo atraía, va otra vez don Luis en *Las Hurdes*, con dos paradas previas. La primera, en el pueblito de Alberca ("a sólo 60 km de Salamanca y su universidad", se solaza el comentario en off), donde un grupo de jóvenes da rienda suelta al tradicional ritual de iniciación de la región: arrancarle la cabeza, a la carrera, a un gallito, colgado de las patas a tal efecto. Completada la folklórica ceremonia, llegamos a Las Batuecas, donde el ojo luiseño se detiene ante los altos muros de un convento. Tras ellos cumple su clausura un

místico, un eremita "cuya única compañía son los sapos y las lagartijas", tío sin duda de posteriores nazarinés y simones del desierto. Arribados finalmente a destino, vamos a dar a un escuálido arroyuelo, "única fuente de agua del poblado", que un insidioso travelling recorre, desde un extremo en el que un par de cerdos chapotea hasta el otro, donde un par de niños también chapotea, en un trayecto que deja ver también a algunas vecinas lavando sus utensilios de cocina. "Los hurdanos no conocen el pan", nos hace saber el relator en off con el mismo tono monocorde, prescindente, que mantiene a lo largo de los veintisiete minutos de proyección. Vemos a los niños de la aldea en clase: "vaya, al menos no son analfabetos", nos reconfortamos. "Los niños padecen hambre —se nos informa—, pero el maestro les habla de la suma de los ángulos de un triángulo." Glup. "Esta mujer tiene 32 años", y lo que vemos es una anciana de rostro apergaminado. Una criatura tirada en una calle del pueblo: "esta niña estaba enferma; nadie la atendía; murió dos días más tarde". Una cabra se despeña, rebotando entre rocas antes de caer al vacío. Una de las pocas producciones del lugar es la miel, "una miel de amargo gusto", transportada a lomo de mula, kilómetros y kilómetros a través de la montaña, para venderla en la ciudad más próxima: una mula tropieza y queda tumbada, herida, siendo devorada por las propias abejas que cargaba. Corte, y el vuelo de los buitres, dando círculos en el cielo. La cuarta sinfonía de Brahms, bella y cristalina, acompaña las imágenes y el impasible relato.

¿Puede ser calificado de cruel el registro de una cruel geografía? "La verdad es la única diosa a la que los hombres no quieren ver desnuda", dijo uno. Ni los hombres ni los gobiernos: el de la República prohibió, durante años, la exhibición de *Las Hurdes*, última película de Buñuel antes de elegir el camino del exilio, tras la llegada de Franco al poder. *Las Completas* de Sade siempre a mano, el espíritu de don Francisco de Goya amparándolo, don Luis habrá brindado, seguramente, con un "Buñueloni", trago de su invención a base de martini seco, cuya fórmula provee, generosamente, en su libro de memorias, a la altura de la página 48.

*Nota:* La copia que acaba de editarse en video está tomada de una versión en inglés, lo que añade al film un corrosivo tono *typical*, de documental turístico. Crueldad a la que Buñuel no se hubiera atrevido. ■

H. B

**La magia del amor (Truly, Madly, Deeply), Gran Bretaña, 1991, dirigida por Anthony Minghella, con Juliet Stevenson y Alan Rickman. (Transmundo)**

Ubicada en el Londres contemporáneo, es la historia de una mujer que no puede desprenderse del recuerdo de su marido muerto hasta que éste reaparece como fantasma sólo para que ella pueda finalmente olvidarlo. Tiene dos elementos interesantes. Uno es que es el menos inglés de los films ingleses de los últimos tiempos: Londres resulta una ciudad habitada por extranjeros jóvenes y las tradiciones británicas carecen de todo peso. Ni a favor como celebración conservadora ni en contra como crítica social. Los protagonistas parecen ciudadanos del mundo. El otro es el mecanismo que permite la liberación de la heroína de sus cargas conyugales post mortem. Es el siguiente. El marido está fundamentalmente interesado en reunirse con otros fantasmas para ver viejas películas en video. Como fantasma no tiene

rasgos demasiado distintivos. Está, simplemente, más frío que el resto de los humanos. Sus colegas padecen del mismo problema y esto hace que la chica los abandone y se vaya con su nuevo novio cuya profesión es entrenar mogólicos. Una dura denuncia contra la cinefilia. ■

Q

**Los Tommyknockers (The Tommyknockers), 1993, dirigida por John Power, con Jimmy Smits, Marg Helgenberger y Traci Lords. (AVH)**

En Heaven Falls se esconde una extraña fuerza que se comunica telepáticamente con algunos de sus habitantes, principalmente con las mujeres. La energía que reciben por esta vía se traduce en la habilidad para diseñar máquinas que simplifican el trabajo y las tareas domésticas. Como es de rigor, a medida que la influencia de la fuerza se multiplica, se nos revela su intención maligna (en un programa de TV se le avisa a una televidente que su marido le es infiel y debe asesinarlo, un niño desaparece en un

truco de magia y no regresa, un ejército de muñecos asesina a su dueña...). Al igual que en otras adaptaciones de Stephen King (*El resplandor*, *Misery*, *It* o *La tienda de los deseos malignos*), un personaje encuentra entre sus diarios viejos noticias de asesinatos y suicidios ("Jefe indio dice que el bosque está encantado" es uno de los titulares): para el autor, el mal suele habitar en los pueblos chicos, en los lugares abiertos.

Eficaz en su tratamiento del mal como epidemia (algunas escenas recuerdan a *La noche de los muertos vivos* de Romero o *La invasión de los usurpadores de cuerpos* de Don Siegel), la película falla en su intento de explicar qué es lo que despierta a esa fuerza enterrada en el bosque. Como ocurre con muchos films de terror, la resolución de las situaciones no está a la altura de su planteo. En su último tramo el film cambia el registro del terror por el de la ciencia ficción de los años 50 y se convierte en una ingenua alegoría sobre el progreso. Una lástima. ■

Silvia Schwarzböck

REPASO

**La tienda de los deseos malignos (*Needful Things*), dirigida por F. Heston.** (Transeuropa)

Versión *light* de una historia bastante sombría de Stephen King. Max von Sydow justifica cualquier costo en su diabólico papel. Reseña en *El Amante* N° 24.

**Corazones en conflicto (*Benny and Joon*), dirigida por Jeremiah Chechik.** (AVH)

Agradable aunque extremadamente convencional historia de dos jóvenes desajustados de la sociedad. Johnny Depp está muy bien como un proto Buster Keaton y Mary Stuart Masterson como una psicótica. Aidan Quinn tiene ojos azules. Reseña en *EA* N° 20.

**La peste, dirigida por Luis Puenzo.** (AVH)

Una curiosidad. La película más pretenciosa y aburrida del año (cualquier año que se elija). Minucioso análisis en *EA* N° 19.

**Malcolm X, dirigida por Spike Lee.** (Gativideo)

Pase un fin de semana con Denzel Washington. Sumada a las pausas para hacer pis, café y comer, la epopeya de Spike Lee puede ocupar todo el sábado y buena parte del domingo. Las escenas iniciales y la oración fúnebre de Ossie Davies son los puntos más altos pero en el medio hay dos mil discursos. Comentario en *EA* N° 16.

**Dragón, la vida de Bruce Lee, dirigida por R. Cohen.** (AVH)

Fascinante relato de la vida de uno de los últimos grandes héroes. Mil verdades se cruzan en una biografía probablemente falsa. Apasionante y hermosa. Reseña en *EA* N° 21 y evocación de Bruce Lee en *EA* N° 24.

**Los amigos de Peter (*Peter's Friends*), dirigida por Kenneth Branagh.** (AVH)

Los Branagh al ataque. Una reunión de viejos amigos al estilo de *Reencuentro*, pero ingleses. Kenneth está simpático, sobre todo cuando se emborracha y llora. Emma, no me acuerdo. Película algo

estática y teatral pero fresca, que supo despertar polémicas. Comentarios a favor y en contra en *EA* N° 20.

**Orlando, dirigida por Sally Potter.** (Transeuropa)

Entre tanta homofobia, heterofobia y *tutti quanti*, la única película que aboga por el hermafroditismo. La extraña historia de Orlando, que en cuatrocientos años de vida pasa de ser hombre a mujer. Incluye una canción interpretada por el cantante del grupo The Communards vestido de angelito. ¡Impagable! Comentarios a favor y en contra en *EA* N° 19.

**Sliver, dirigida por Phillip Noyce.** (AVH)

Intenta repetir el éxito de *Bajos instintos* y no lo consigue. Imita exteriormente las películas de Hitchcock y no le llega ni a los talones. Sólo la presencia de Sharon Stone le da cierto calor a esta película comercial, para entretenerse, que hizo perder plata y aburrió. Reseña en *EA* N° 18.

**Presidente por un día (*Dave*), dirigida por I. Reitman.** (AVH)

Una comedia política encantadora, con reminiscencias de Capra y *El prisionero de Zenda*. De un elenco de primera se destaca Frank Langella como un político corrupto y el cameo de Oliver Stone. Comentario en *EA* N° 20.

**El fugitivo (*The Fugitive*), dirigida por A. Davis.** (AVH)

La sorpresa de las nominaciones al Oscar. Debieron haber nominado a Harrison Ford como actor principal y director. ¿O alguien se imagina a Andrew Davis diciendo "Relájate, Harrison, no estás logrando el efecto que busco". Comentario en *EA* N° 20.

**El ejército de las tinieblas (*Army of Darkness*), dirigida por S. Raimi.** (AVH)

Momentos muy divertidos alternan con otros verdaderamente plomíferos. Una película descontrolada que pone en dudas el futuro de Sam Raimi. ¿La comedia en vez del terror? Comentario en *EA* N° 22. ■

**Visiones nocturnas (*Night Visions*), 1990, dirigida por Wes Craven, con Lori Locklin y James Remar.** (AVH)

Este telefilm de Wes Craven fue pensado como capítulo piloto de una serie que nunca llegó a concretarse. No es extraño. Se basa en una pareja de policías que podría figurar en el catálogo de uniones disparatadas de las que se burla *El último gran héroe*. El es una especie de guapo del novecientos medio

psicótico y ella es una esquizofrénica que cambia de personalidad a cada rato y, para colmo, es vidente y acaba de doctorarse con una tesis sobre asesinos seriales. Los actores son horribles, la narración llena de obviedades, las situaciones recicladas, la moral un poco reaccionaria. Ahora bien, ¿por qué disfruté de este engendro? Creo que porque se sostiene sobre una ingenuidad y una ternura fofa que aseguran desde el principio que triunfará

la amistad, que los protagonistas no correrán verdaderos peligros, que se resolverá el enigma, que nada perturbador aparecerá en el camino. No me atrevería a calificar estas razones como méritos cinematográficos, pero sí de excelentes estímulos para inducir un sueño dulzón, infantil y despreocupado. Hay motivos más profundos para justificar el cine, pero ninguno tan irresistible. ■

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:

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

- Set de 4.5 m x 9 m con fondos y planta de luces de 30 kw tipo Fresnel, softlight, farsys, 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 (Tripode, 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 electrogeno propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

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

# Las buenas, las malas y las feas

## Estrenos recientes en cine

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	García	Bernades
Sliver	P. Noyce	AVH			4	3		
Presidente por un día	I. Reitman	AVH	8	8	8	7		8
La peste	L. Puenzo	AVH	2		2	3	3	2
El fugitivo	A. Davis	AVH	7	8	6	8	6	7
El ejército de las tinieblas	S. Raimi	AVH	5	5	6	4		5
Malcolm X	S. Lee	Gativideo	7	7	5	6	2	6
Sangre por sangre	T. Hackford	Gativideo	6	6				7
Y la banda siguió tocando	R. Spottiswoode	Transeuropa	5	5		4	5	
La tienda de los deseos malignos	F. Heston	Transeuropa			6		6	8
Sofie	L. Ullmann	Transeuropa	7	7		7		6
Pareja mortal	L. Teague	Transmundo	4	5				
Noche en la ciudad	I. Winkler	Penta	4	4		4		
Nunca es tarde para amar	B. Duke	Gativideo		6		4		

## Directo a video

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	García	Bernades
El arco iris	K. Russell	LK-Tel				6		
Visiones nocturnas	W. Craven	AVH	4					
Sundown	A. Hickox	Omega			3	3		

### SICA

Información sobre cursos:

El Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina comenzará el dictado de cursos y Talleres Cinematográficos a partir del mes de abril, abarcando las distintas especialidades técnico-artísticas, a cargo de reconocidos profesionales del medio.

Los interesados deben dirigirse a la Secretaría de Cultura del S. I.C.A., Juncal 2029, Tel.: 806-0208/8774/7544

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



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

Video  
del  
Angel



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

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

# Como las estrellas.

Hay medicinas prepagas que  
se destacan entre las demás.

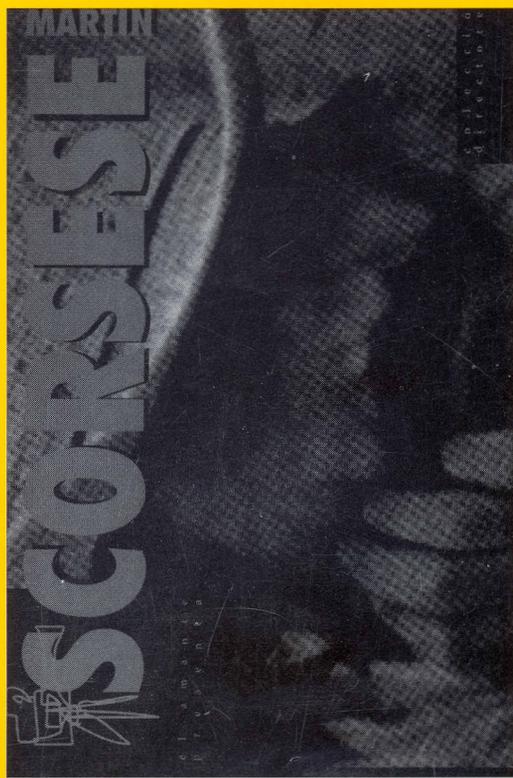


**MEDIPLAN**  
PROTECCION MEDICA PRIVADA

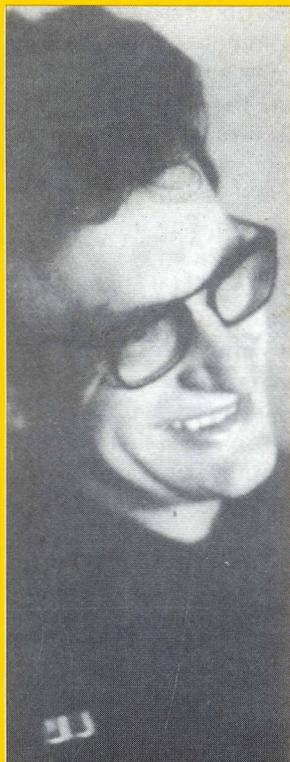
Av. Corrientes 2811 - Capital - Telefax: 961-1734/1735/8288 - Ag. Belgrano: C. de La Paz 2476 "A" Tel: 781-5882 - Ag. Caballito: Av. Rivadavia 5429 Tel: 99-5996 / 2136  
Ag. S. Martín: Calle 91 N° 1912 San Martín Tel: 754-1297 - Ag. Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar Tel: 661-1477 - Rosario: Maipú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

el amante  
*colección*  
*directores*

SCORSESE  
todavía está  
disponible.



y en abril:



WENDERS

Puede esperar que llegue a su kiosko amigo, o bien puede reservarlo en  
Esmeralda 779 6° C, TE 322-7518.