

Año 3 N° 27 Mayo de 1994 \$ 7,50.-  
Uruguay \$ 20.-

# EL AMANTE

## C I N E

*Bleu de Kieslowski*

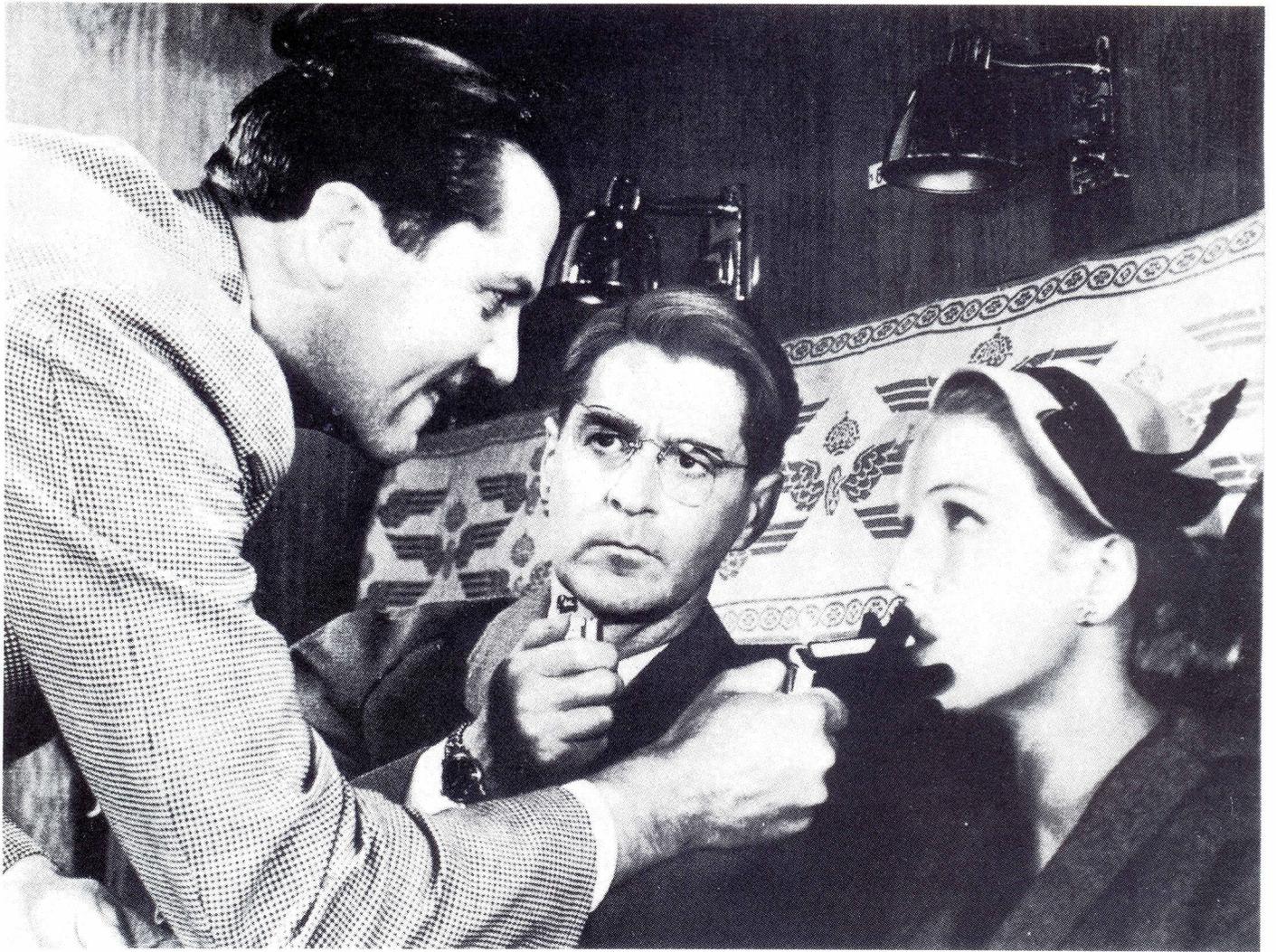
*Ciudad de ángeles*  
Altman vs. Carver

*Gerónimo*  
*Convivencia*

Dossier Bogdanovich

*Body Snatchers* de Ferrara





## A lesson in comedy

*David (Gunnar Björnstrand, centre) and Marianne (Eva Dahlbeck, right) have been married for some time. But the stranger in the train compartment (Helge Hagerman) doesn't know that. He doesn't know Marianne is heading for Copenhagen where she plans to see her former lover, a sculptor. Nor does he know that remorseful David (a gynecologist who has been having an affair with a patient) has made a last-moment decision to join Marianne in the hope of winning her back. So he beats David to the draw with his cigarette lighter.*

*A scene from Ingmar Bergman's En lektion i kärlek (A Lesson in Love), 1954. Pity the beautiful Eva is a little out of focus.*

**Buenos Aires Herald**

El diario argentino escrito en inglés

### Estrenos

*Ciudad de ángeles* + Raymond Carver /  
2. *Una sombra ya pronto serás* +  
Osvaldo Soriano / 6. *Bleu* / 9. *Gerónimo*  
/ 10. *Convivencia* / 11. *Baraka, Urga y*  
*Nuevamente al acecho* / 12

**Diario de viaje** por Marcelo Panozzo /  
14

**Cartas de amor** por Aronovich y  
Filippelli / 16



### Dossier Peter Bogdanovich

**Presentación** por Flavia de la Fuente  
/ 19

**Vida del hombre** por F. F. / 20



**Una mirada hacia la obra** por  
Horacio Bernades / 21

**Bogda cinéfilo** por Castagna / 24

**Todas las películas** por los amigos de  
Peter / 26

**Pieces of Time**, un libro de P. B. / 30

**Visto y leído** / 31

**Libros** por Russo y Noriega / 34

**Konrad Wolf en la Lugones** por  
Jorge Ciclos García / 37

**Richard Key Valdez**, un hombre y su  
tiempo / 38

**La Maga vs. Noriega**, pasen y vean / 40

**Cine en TV** por Jorge Pantuflas García  
/ 42

**Festival de Berlín** por Gabriela  
Massuh / 45

**Entrevista a Juanma Bajo Ulloa** / 48

**Música, maestro** por Guillermo Pintos  
/ 52

**Diccionario cinéfilo** por el pequeño  
Russo ilustrado / 54

**Body Snatchers** por Noriega / 56

**Videos** / 58

**Cortos** / 59

**Agenda** / 63

**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  
Silvia Schwarzböck  
Guillermo Saccomanno  
Marcelo Panozzo  
Gabriela Massuh

Rafael Filippelli  
Ricardo Aronovich  
Tino y Norma

### Publicidad

Roberto Juan Ferro

### Té, café y simpatía

Haydée Thompson

### Corresponsal extranjero en Freedonia

Mr. Castagna

### Corresponsal en París

Marcelo Mosenzon

### Cadete a tres bandas

Gustavo Requena Johnson

**Corrección y compostura:** Gabriela  
Ventureira, una mujer de bien

### Diagramación y composición

Carlos Barrabás Almar, nunca un  
disgusto

### Tipea el Cuervo del Bajo Flores

### Asesores diseño

Quique Maya y Fernando Santamarina

**Imprenta:** Impresora Americana.  
Lavardén 163

**Fotomecánica (gente linda y atenta)**  
*Proyección.* Rivadavia 2134 5° G

### Distribución

*Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.  
Moreno 794 9° piso. Capital

*Interior:* DISA S. A.  
27-6645 / 23-4937

# La especialidad de la casa

por Quintín

El título *Ciudad de ángeles*, que no tiene nada que ver con el original *Short Cuts* (y que en España se tradujo como *Tajos cortos*), podría ilustrar, en un primer nivel, el sentido de la película de Robert Altman. Desde alguno de los helicópteros que sobrevuelan la ciudad durante el film, el director observa la conducta de 22 angelitos cuyas historias se chocan y entrecruzan. Estas criaturas son inocentes: conocen solamente sus deseos y mezquindades, ignoran las consecuencias de sus actos y no se les ha otorgado el don de la inteligencia. De entre ellos, sólo los más psicóticos (la violoncellista y el panadero) son capaces de sufrir por el prójimo. Los personajes de Raymond Carver transforman de la mano de Altman su callada desesperación en alegre irresponsabilidad. Su desamparo y su rencor se hacen exteriores y triviales. *Ciudad de ángeles* podría ser una respuesta a *El corazón de la ciudad* (Lawrence Kasdan, 1992), en la que otros ángeles descubren, frente a la misma violencia e incomunicación, el amor, la solidaridad y la majestuosidad del mundo. Kasdan quiere a sus personajes por igual. Altman los desprecia democráticamente. Sus ángeles son pequeños, ridículos aunque, tal vez, humanos. Los actores que los encarnan se burlan de ellos, quitándoles todo resto de dignidad pero lo hacen con una intensidad que les da relieve. Esa característica, unida al zapping que entrecruza las historias como en las telenovelas, hace que la exposición de sus torpezas pueda prolongarse por más de tres horas. Los cortes cortos de *Short Cuts* no dan tiempo para pensar y hasta las crueldades más gratuitas (como la muerte del chico o el suicidio de Lori Singer) se amontonan con las catástrofes menores y las payasadas (de la mujer payaso, del policía, de Tom Waits, de Jack Lemmon, de los disfrazados, de la puta telefónica, de la pelirroja verdadera —revancha sobre *MASH* en la que el vello púbico de la rubia no llegaba a verse—, del maquillador). El efecto global que produce esta velocidad calculada, estas variaciones gratuitas sobre el vacío y el absurdo es una sensación posterior de inocencia y hasta de ternura que homogeneiza en el recuerdo al carnaval de ángeles.

Pero detrás de este torbellino de actos de egoísmo está sucediendo otra cosa. Si los personajes (carenciados) y los espectadores (abrumados) no pueden reflexionar, Altman lo hace por ellos y esa reflexión deja sus huellas en la puesta en escena. Junto a la misantropía, aparece un factor insistente que desmiente la calificación de Altman como un director contestatario. Si los personajes de *Ciudad de ángeles* no son capaces de sentirse culpables, Altman establece claramente que lo son. Es más, la película se sostiene sobre una estructura que es la de la culpa y el castigo. Ejemplos: los padres del chico, culpables de enseñarle a su hijo que no trate con extraños, harán que el

hijo muera por hacerles caso. La mujer del gordo que asesina a la chica, culpable de trabajar de prostituta telefónica, y su amigo, culpable de perturbarlo contándole sus supuestas hazañas sexuales, lo incitarán al crimen. La cantante, culpable de no escuchar a su hija y provocar su suicidio, deberá padecer por su muerte. El médico, culpable de no atender debidamente a su paciente porque le preocupa una infidelidad de su esposa, escuchará la confesión que tanto teme. Frances McDormand, culpable de mezclar a su hijo en sus aventuras sexuales, verá su casa destruida. Ninguna de estas circunstancias figura en los cuentos originales. Pero a Altman le interesa subrayarlas. Hace un zoom sobre la señal de tránsito que indica "cruce de escolares" para mostrar que la camarera no frenó antes de atropellar al chico. Muestra un cartel que prohíbe las bebidas alcohólicas antes de que el gordo mate a su víctima con una lata de cerveza (en el cuento utiliza una piedra). Al personaje de Tom Waits le agrega una improbable violación de su hija. El personaje de Jack Lemmon perdió a su familia porque se acostó con su cuñada. El policía que engaña a su mujer es engañado por



su amante. La pareja que abusa de la confianza de sus vecinos instalándose en su casa (y no lo hacen, como en el cuento de Carver, para huir de sí mismos sino por mera comodidad y placer de transgredir) verá cómo sus fiestas terminarán en tragedia. Los agregados y modificaciones que Altman introduce en la adaptación de los cuentos están dirigidos en un único sentido: establecer que sus personajes violan las leyes, la propiedad, la moral y las ordenanzas de tránsito. El que sean cobardes, criminales, instigadores, cómplices o indiferentes parece autorizar al director a matar, humillar o destruir a los protagonistas. El guión de *Ciudad de ángeles* está construido para que el destino tenga las excusas suficientes para caer sobre los personajes. Aunque los castigos excedan largamente a las culpas o éstas consistan en ignorar los carteles. Esta estructura expresa una pacatería persecutoria idéntica a la de una sociedad que sanciona moralmente a los fumadores y se lamenta por un perdido orden provinciano. *Ciudad de ángeles* podría ser el sermón de un predicador de provincia, rencoroso y arbitrario, que pertenece a la cooperadora policial y a las juntas de moralidad. Un sermón que termina con un anuncio del Apocalipsis en forma de terremoto, que advierte a la ciudad pecadora que muy pronto llegará el gran final. Altman no enjuicia al sistema. Por el contrario, se hace eco del conjunto de sus normas morales, ideológicas o municipales y las usa en contra de los que las transgreden.

Pero hay más todavía. Las sanciones que caen sobre los personajes nunca son jurídicas: algo lógico, porque los castigos son administrados por una voluntad superior. En particular, el asesinato quedará impune al mezclarse con el terremoto y nadie verá el accidente de tránsito. Lo mismo ocurriría en *Las reglas del juego*. A propósito de esa película, Altman declaró (véase el libro *Inner Views* de

David Breskin) que la historia que cuenta el film es tan mala como las películas que sus protagonistas escriben y producen. Y que el villano resulta el público, al que le gusta porque es la película mala a la que están acostumbrados. En *Ciudad de ángeles* se repite el esquema. Altman entretiene a los espectadores con los trucos de sus estrellas favoritas, les endilga un sermón reaccionario y, de postre, se reserva el derecho a la impunidad. Una impunidad que coincide con una excepción perversa a su sistema de castigos a través de los personajes de Tim Robbins. En *Las reglas del juego*, el asesino Robbins se quedaba con la chica y el empleo y en *Ciudad de ángeles* es recibido con alegría por su familia, a la que no deja de traicionar. Del mismo modo, Altman hace malas películas pero logra buenas recaudaciones, mejores críticas y que la revista *Film Comment* lo llame "el mayor cineasta americano en actividad". El ex militar nacido en Kansas City inscribe sus obras en el cine que desprecia y del que usa todos los recursos publicitarios y lo peor de su moral. Pero se da el lujo de disfrazar su ética primitiva de astucia insuperable. Pedirle que en vez de eso se dedique a hacer buenas películas sería como pedirle a uno de los personajes de Tim Robbins que respete a sus semejantes: ésa no es la especialidad de la casa. ■

**Short Cuts** (*Ciudad de ángeles*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Robert Altman. **Producción:** Cary Brokaw. **Guión:** R. Altman y Frank Barhydt, basado en los cuentos de Raymond Carver. **Fotografía:** Walt Lloyd. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Geraldine Peroni. **Intérpretes:** Andie MacDowell, Bruce Davison, Jack Lemmon, Julianne Moore, Matthew Modine, Anne Archer, Fred Ward, Jennifer Jason Leigh, Chris Penn, Lili Taylor, Robert Downey Jr., Madeleine Stowe, Tim Robbins, Lily Tomlin, Tom Waits, Frances McDormand, Peter Gallagher, Annie Ross, Lori Singer, Lyle Lovett, Buck Henry. ■



# ¿De qué hablamos cuando hablamos de Carver?

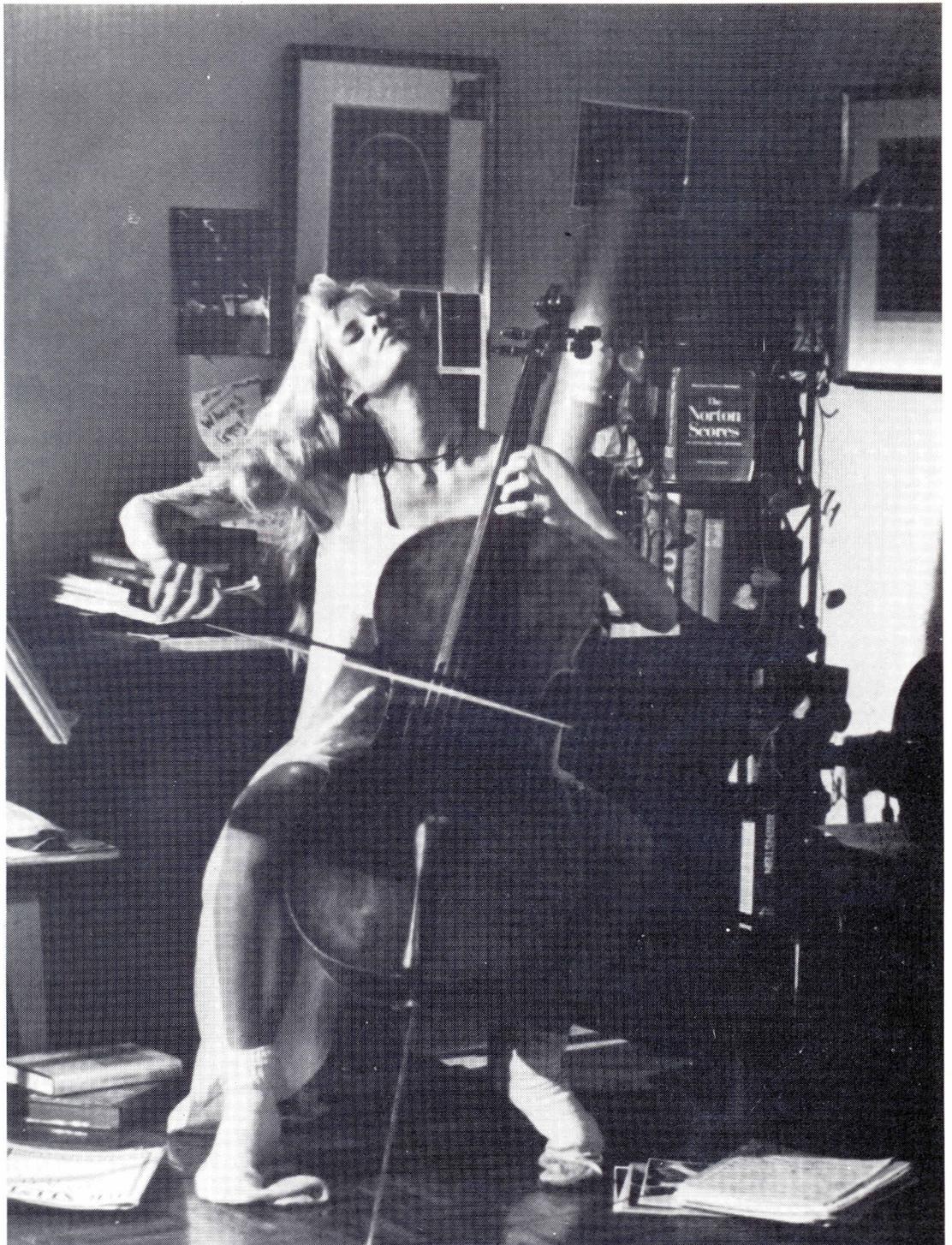
por Guillermo Saccomanno

Quienes lo conocieron dicen que era un tipo más bien reconcentrado, que hablaba casi murmurando, que era más escuchador que charlatán. Sabía compartir confidencias. Y quizás este comportamiento se debía a su curiosidad, que alguno definió como depredadora. Te escuchaba con la cabeza inclinada y un brillo en el ojo entrecerrado como haciendo puntería, se dijo. Había una vibración en el modo en que te prestaba atención, con el aliento en suspenso, como si todo dependiera de lo que estabas por decir, se dijo. Transmitía una honestidad de roca y el efecto que provocaba en uno era que podía ser igual de honesto con él mismo, se dijo. Todo eso se dijo sobre el tipo. Y también mucho más. Te aceptaba así como eras, con toda la escasa santidad o heroísmo que tuvieras en tus acciones siempre y cuando no pretendieras adjudicarte más medallas de las que te correspondían, se dijo. Y esto, probablemente, definía su actitud frente al mundo, frente a vos y, por supuesto, frente a él mismo. Esto se dijo y se dijo. Y debe tal vez ser lo que más lo pintaba de una sola pieza. Había una leyenda, toda una leyenda sobre el tipo, basada en la época en que bebía. A veces a él le entusiasmaba contar historias de esa época. Pero estas historias las contaba desde lo que ahora consideraba su “segunda vida”. En la “primera” había trabajado en un aserradero, en un hospital, en una estación de servicio, como portero y como cadete. Ahora, en la “segunda vida”, daba clases de literatura creativa en un taller universitario. Lo hacía por necesidad. Y antes de cada clase estaba nervioso como un pibe frente a un examen final. Además no terminaba de entender por qué pensaban que alguien que tenía capacidad para escribir podía también enseñar a escribir. Escribir no es fácil, pensaba el tipo. La verdad, a él le costaba. Como le había costado rearmar su vida. Un matrimonio frustrado, hijos, empleos mal pagos, alcoholismo, deterioros. Por eso esto que él llamaba su “segunda vida” justificaba quizá su manía por la corrección permanente de sus cuentos. Publicaba y volvía a publicar el mismo cuento corregido. Y en la versión final daba la impresión de haber llegado al hueso de lo que contaba. Odiaba los trucos, cualquier clase de trucos. Y no admitía siquiera uno en un cuento. La sinceridad que buscaba estaba más empecinada en lo sustantivo que en la adjetivación. *Que no haya ideas sino en las cosas*. Esa frase le gustaba al tipo, porque su apuesta consistía en contar los hechos como eran, incluyendo la ambigüedad que representaba ser “realista”. Así, el tipo escribía sobre

hombres y mujeres que tenían problemas aparentemente estúpidos pero que resultaban abismos. Gente que se queda sin trabajo, gente que se separa, gente que va de un lugar a otro sin encontrar un sentido, gente que pelea contra el destino, gente que ve sus sueños quebrados. Cuentos donde el sonido de fondo puede ser el de una aspiradora o el de una heladera descompuesta. Ahora, en su “segunda vida”, después de haber encontrado una mujer que lo acompañara, escribía a máquina mientras un vecino barría las hojas secas y los chicos jugaban en la calle. Por fin había dado con un orden. Su idea de la felicidad era tan humilde como la de sus modelos literarios, en particular, Chéjov. Cuando el tipo pensaba en Chéjov convenía en una de sus ideas básicas: *si los hombres se dieran cuenta de que están sumergidos en su propia mierda harían de este mundo algo mejor*.

También siguiendo a Chéjov, lo que el tipo escribía era siempre sugerente. Le importaba más sugerir que develar. Porque él no era un sabelotodo. Muchas veces él sostuvo que para ser escritor no hacía falta ser el tipo más inteligente del barrio. Simplemente había que pararse frente a las cosas y probar describirlas como si nunca antes se las hubiera visto. De uno de sus amigos escritores opinó: “Hundió sus manos en los secretos que todos compartimos y ha salido a contar todo lo que sabe”. Es probable que no hubiera hablado de su amigo sino de sí mismo. El tipo también era poeta. Por eso, sus cuentos más que sus versos eran como traducciones de haikús centrados en las miserias del capitalismo salvaje de los 80. Su inspiración radicaba en situaciones reales y sucias de todos los días. La crítica lo quiso encasillar entonces como “realista sucio”. También, como sus cuentos eran cortos y ponían el foco en esos instantes casi banales que anteceden el desenlace de un drama, la crítica lo calificó de “minimalista”. Ni lo uno ni lo otro. Afilar el instrumento precario de un lenguaje seco y cotidiano capaz de abarcar lo que le había pasado, lo que le pasaba y a la vez pasaba a su alrededor significaba para el tipo un trabajo en el que no se podía aflojar. Automóviles, viviendas baratas, paisajes desolados podían resultar más que elementos decorativos. Palabras del haikú. Pero también señas de identidad, marcas en el cuerpo, destellos en la hoja en blanco. Al menos en esta “segunda vida” podía dar cuenta de que no siempre se habla de lo que se habla. En esto consistía su literatura. Y ahora, cuando estaba llegando a los cincuenta años, empezaba a recibir el elogio público.

Movía su cuerpo con incomodidad, con un aire de disculpa, desgarrado, irónico y también tranquilo, pero nunca pedante. Mantenía esa mirada de los que a través del insomnio y la resaca pasaron un túnel. Esa mirada era la de alguien que pasó por el infierno y volvió para contarlo. Y justo ahora, cuando era reconocido, con la fama le vino el cáncer de pulmón. Y murió. Seguramente ustedes oyeron hablar de este tipo. En una de esas, también lo leyeron. Habrán visto que todos sus libros están dedicados a la misma mujer, la viuda. Hay algo más patético que la muerte de un tipo genial. Y es la suerte de su viuda. Hablo de esa clase de suerte trágica y ridícula a un tiempo. A la viuda le quedan los recuerdos. Y el negocio de los recuerdos. Después de la muerte del tipo, la viuda cedió los derechos de algunos de sus cuentos para que se hiciera una película. Tanto la viuda como el director de la película, durante su promoción dijeron que se respetaba la esencia de la obra narrativa del muerto.



El director dijo que iba a trasladar esos cuentos de los 80 a la realidad de los 90. Nadie podía discutir estas intenciones. Pero, se sabe, con las buenas intenciones no se hace buena literatura. Tampoco, buen cine. En la película no hubo ni ese riesgo de tocofondo ni ese atisbo de amenaza perpetua que caracterizaba los cuentos del muerto. Mucho menos, esa ferocidad para crispar una anécdota hasta convertirla en un precipicio en el que acecha la patología de un sistema. Todo aquello que en los cuentos del muerto era desesperación y fatalidad, en la película que los adaptó fue un espíar light y sofisticado de sentimientos envueltos en celofán. El confort presunto de los 90 anesthesiaba el rumor de los electrodomésticos de los 80 que servían de coro a las pasiones en sordina. Encima, en el final de la película, había una estridencia. El muerto detestaba las estridencias. Porque el muerto escribía sobre vidas comunes, caras desconocidas pero identificables a la vuelta

de la esquina. Pistas, indicios, complicidades: sus ficciones confiaban en esta clase de ritos. Y no en los finales operísticos. La ópera, como género, se corresponde con el ascenso de las fabulaciones burguesas. Y el tipo, en vida, escribía mostrando el fracaso de ese futuro que garantizaba un poder tan feroz como hipócrita. En el último cuento que publicó en vida el tipo decía que no le importaba la inmortalidad. No la entendía. Y se asombraba de que alguno no pudiera entenderlo.

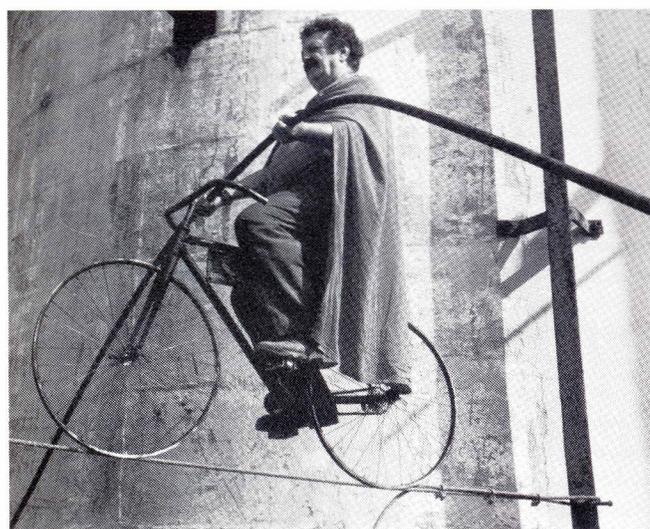
**Nota:** El título de este relato parafrasea a la vez el de un libro de cuentos de Carver y el de un libro de recuerdos escritos por sus amigos y discípulos. Las fuentes están en la obra de Carver y en artículos y notas de Tobias Wolff, Richard Ford y Jay McInerney. También en diversas entrevistas a Tess Gallagher y Robert Altman. ■

# Caminos transitados

por Gustavo J. Castagna

Después de la crónica oportunista de *El caso María Soledad*, Olivera dejó por un rato la urgencia amarilla de su film anterior y vuelve a adaptar un texto de Osvaldo Soriano, compañero de penas, olvidos y de opuesta —creemos no equivocarnos— militancia política.

**A la deriva.** Las primeras imágenes atrapan una idea que a los pocos segundos pasará al recuerdo. Un personaje sin nombre aparece en un lugar indeterminado, decide bañarse, observa el paisaje, pero... empieza a escuchar a quienes se cruzan en su camino. Ahí se acaba el road movie por dos razones. Primero, por la imposibilidad de trasladarse, el ingeniero Zárate (Solá), decidido a quedarse a la deriva, explicita sus conflictos mediante la voz en off, recurso nunca atendible para un film de camino. Segundo, y ante la detención del personaje, elegido desde el guión como observador de la historia, otros seis o siete circulan cerca suyo para contar sus propios mambos, decisión argumental jamás contemplada en los road movies. Por eso, *Una sombra ya pronto serás* es la primera película confesional contada desde una perspectiva estética disuelta por la aglomeración de conversaciones, charlas y descripciones psicológicas de los personajes. Cuando el tano Coluccini (Soriano, Pepe) vocifera “la aventura e finita” —línea de diálogo ideal para un final y nunca para un principio— las intenciones de Olivera quedan expuestas: tomar un espacio reconocido (impuesto desde los road movies) para estrangularlo con los límites de una geografía pictórica, plagada de bellas nubes y cielos celestes, acordada desde la iluminación del Chango Monti y sustentada, claro está, por las magras ideas del director. En *Una sombra ya pronto serás* no hay planos largos ni tiempos muertos en la narración por los temores estéticos



de Olivera y Soriano, decididos a explorar en voz alta el interior de sus personajes. Zárate, Coluccini, el jugador Lem (Eusebio Poncela) y el divagante Barrante (Brandoni) aparecen y desaparecen como si estuvieran en un escenario teatral. Nada más alejado del road movie que preguntarnos cuándo será la próxima aparición de un personaje al que vimos diez minutos antes. Nada más inadecuado que el principio, desarrollo y fin de cada historia paralela para este tipo de relatos. Como si estuviéramos presenciando un sainete en medio de la polvareda, *Una sombra ya pronto serás* elige la acumulación de varias historias para evitar dejarnos un enigma, un interrogante, alguna pregunta frente a tanto parloteo elemental.

Teatro filmado en medio de una decoración (nunca de una puesta) inútil, vacía. La cámara de Olivera deja los monólogos como fundamento narrativo y toma en primeros planos a los personajes destruyendo un espacio de fácil reconocimiento. Si a la quietud de los personajes le sumamos los números de cada actor y a esto, por si fuera poco, le agregamos los desbordes emotivos de la mayoría de los intérpretes, sólo queda el desconocimiento del director con respecto al terreno que aborda.

**Quiero retruco.** Descartada la posibilidad de encontrarnos con un road movie (ignoro, al respecto, si Soriano promulga esta idea desde el texto original), la película de Olivera se inclina por confiar en cada escena por separado. Queremos decir con esto que *Una sombra ya pronto serás* elige una estructura por capítulos, independientes y necesitados del relator presente en cada una de las escenas. De ahí en más, sólo vale la pena el momento en que Solá y Alicia Bruzzo, encerrados en un Citroën, juegan una escena sexual, imaginativa por el desborde corporal de la actriz. Este instante —tal vez el único rescatable del film— desvía la historia a la alegoría política. Para subrayar tal decisión, Olivera intenta crear un espacio ficcional, lejano del realismo al que nos tiene acostumbrados. El ingeniero y Coluccini descubren un ámbito en ruinas, donde el primero encontrará una carta de su hija —ya, directamente, entramos en el terreno de la ciencia ficción— mientras una foto de Discépolo —ahí, en primer plano, para que nos demos cuenta— ilustra la puerilidad de la exposición. Como si esto no bastara, Olivera presenta a un falso cura (Roberto Carnaghi) y se manda para el lado del grotesco y las limitaciones del sketch televisivo. El personaje que más sufre el cambio es la pitonisa Nadia (Bruzzo), obligada a abandonar cierto costado felliniano del principio por una marcación de bandolera del spaghetti western. Esta modificación en el tono que sufre la película, primero monocorde por la presentación de los personajes y, más



tarde, aligerada desde el registro farsesco, vuelve a conciliarse con la alegoría. Para exprimirla y explicarla en imágenes, Olivera decide un partido de truco de seis personajes; entre ellos, un militar con un parche en el ojo. Es el momento en que los dos Solanas (el buen y el mal director) convergen en las imágenes de Olivera. El partido recuerda al truco de *Los hijos de Fierro*, narrado en clave slapstick con la voz de Zitarrosa contando cada uno de los

movimientos de los jugadores. Por otra parte, también recuerda a los desfiles históricos de *El exilio de Gardel* y a la mesa de los sueños de *Sur*, donde los personajes dejan de ser tales para transformarse en símbolos de sí mismos. Entre esas dos ideas que remiten a Solanas (el historicismo en presente de *Los hijos de Fierro* y el historicismo como pieza de museo, apoyado por la alegoría), Olivera elige el segundo camino, el menos riesgoso y el más perezoso para comunicar sus intenciones. El partido de truco de Olivera se juega con un enorme retrato, ocupando el ancho de la pantalla, sobre la conquista del desierto. La idea de reunir a personajes representativos de nuestra sociedad —los jugadores— vuelve a reforzarse con la elemental información visual. No importa quién gana y quién pierde al truco, sólo resta afirmar que Olivera y Osvaldo Soriano perdieron el partido por un falta envido con las viejas vintisiete en la primera mano. ■

**Una sombra ya pronto serás.** Argentina, 1994. **Dirección:** Héctor Olivera. **Producción:** Fernando Ayala. **Guión:** Osvaldo Soriano y H. Olivera, sobre la novela del primero. **Fotografía:** Félix Monti. **Música:** Osvaldo Montes. **Montaje:** Eduardo López. **Intérpretes:** Miguel Ángel Solá, Pepe Soriano, Alicia Bruzzo, Luis Brandoni, Eusebio Poncela, Diego Torres, Gloria Carrá, Roberto Carnaghi, Marita Ballesteros, Alfonso De Grazia. ■

*Una sombra ya pronto serás (II)*

# Lo que el tiempo ha borrado

por Quintín

*El que a sí mismo se desprecia, se aprecia como despreciador.*

Federico Nietzsche

Una expresión de *Persévérance*, libro póstumo de Serge Daney, me resulta apropiada para describir la literatura de Osvaldo Soriano: “desilusionado profesional”. Soriano viene insistiendo en que la Argentina es una enfermedad terminal, una pesadilla sin aire acondicionado. *Una sombra ya pronto serás* es la más perezosa de sus novelas y, por eso, la que más fácilmente permite inferir el alcance de este pesimismo repetitivo. Convertida por una adaptación del propio escritor en la película de Héctor Olivera, la novela se ilustra a sí misma y encuentra un espacio propicio para exhibirse en lo que tiene de esencial. La Argentina de Soriano es un país de mierda. Esta expresión no tiene nada de original, ya que es usada por mucha gente de distintos países para referirse a su tierra natal. Localmente funciona como una variante de la idea de que es el mejor país del mundo: algo particularmente privilegiado debe tener un lugar si es tanto más malo que el resto. En *Una sombra ya pronto serás*, este carácter mierdoso tiene que ver con una imagen de tierra arrasada, de comunidad depredada por sus propios habitantes, de

lugar hostil e insolidario, en el que unos pocos elegidos (a los que Soriano gusta llamar “perdedores”) son mejores que los demás porque poseen una excentricidad que los redime de la medianía ferozmente cruel de sus compatriotas y que les permite ser conscientes de lo que los rodea. La piedad del autor alcanza sólo a ellos: son chantas simpáticos, atorrantes de buen corazón. El resto tiene la moral de las hienas y la inteligencia de los pescados.

Lo que más llama la atención en la película es la expansión visual del espacio literario de Soriano. Se trata de un conjunto de lugares desconectados, que poseen una artificialidad que no hubiera necesitado una filmación en exteriores. Esto podría atribuirse por igual a la torpeza de Olivera y su fotógrafo Monti para darle algún realismo al paisaje. Pero es la novela la que, en el fondo, está imponiendo un vacío más simbólico que geográfico, una aridez más emotiva que botánica. La Argentina de Soriano es un paisaje sin gente, una construcción mental que se apoya sobre las exclusiones, especialmente de la ciudad, de lo contemporáneo y de los jóvenes. La pareja de estudiantes está fuera de lugar porque los actores televisivos elegidos para encarnarla son muy malos, pero más aun porque no tienen nada que decir (casualmente, el varón se hace el mudo) en el imaginario de Soriano. El país



de Soriano es el fantasma de un país real, que ocurrió hace muchos años (¿antes de la Libertadora?, ¿antes de Perón?, ¿antes de Yrigoyen?, ¿antes de Cristo?) y sobre el que se desencadenó un mal tan irreversible como impreciso. Los protagonistas están a tono con ese fantasma: tienen un pasado que se promete interesante, que se sugiere a cada rato, pero que el autor no se toma el trabajo de describir. Le basta con que cada uno refuerce en cada frase ese núcleo de fracaso y desprecio, de sueños imposibles y supervivencia condenada. Si la novela y la película carecen de un argumento medianamente sólido, si los personajes se pierden en el divague o la declamación, no es simplemente porque Soriano y Olivera no sepan contar una historia. Es más bien porque este limbo narrativo es el único lugar en el que pueden sobrevivir las frases hechas y los clichés sentimentales. Esto no es nuevo en el cine argentino: los malos guiones no son una carencia sino una necesidad. Un buen guión es irremediabilmente ambiguo y no se presta bien para predicar.

Este arte del desprecio podría no ser otra cosa que una queja repetida, un lamento ingenuo al que se le puede criticar, en todo caso, su ejecución pobre y su falta de variantes. Pero toda queja presupone una afirmación. La monserga sobre el mal esencial que aqueja a la Argentina alude inevitablemente a otro escenario posible, a una realidad venerada sobre la que se desencadenó la catástrofe. ¿Qué es lo que se han robado de este país de mierda, además de los cables del teléfono? El truco de la letanía de la desilusión consiste en no aclararlo nunca, para poder incorporar todas las formas de queja y de quejosos. Pero el final de la novela proporciona una pista inesperada sobre ese escenario alternativo que elude las precisiones. Mientras Coluccini se encuentra con Cristo, el ingeniero narrador tiene, a su vez, otro encuentro (que no está en el film). Se le aparecen unos militares que se han

extraviado en las maniobras de hace muchos años. Se trata de unos tipos inofensivos y amistosos. Cuando se despiden del ingeniero, la bandera argentina que custodian es devorada por una plaga de langosta. La bandera destruida, la aparición de Dios y el consejo de Coluccini al ingeniero de que le escriba a su hija cierran el libro. Y éste parece ser el país que se les perdió a Soriano y Olivera: ni más ni menos que una nación que reúna al ejército, la religión y la familia. Las calamidades empíricas que se describen resultan así el reflejo de una calamidad simbólica: la ausencia de un ejército patriota (que contrasta con los personajes negativos de militares), un Cristo auténtico (que se opone a los curas truchos que aparecieron antes), una familia unida (única relación familiar positiva de toda la película y la novela). Esto es lo que *Una sombra ya pronto serás* termina añorando, el mundo ideal del nacionalismo argentino: Dios, Patria, Hogar. Hay un plano en la película que sintetiza esta obsesión simbólica y su perfil: un cartel al costado de la ruta que decía "Las Malvinas son argentinas" y que, por una pintada anónima, se ha transformado en "Las Malvinas son de los pingüinos". Ese plano tan profundamente reaccionario se propone como prueba de la descomposición nacional y termina reivindicando a la dictadura militar. La falta de las Malvinas es una perfecta metáfora de las tradiciones perdidas y de la necesidad de recuperarlas. La pereza intelectual y creativa tiene ese problema: es el vehículo de la ideológica. La chatura se hace transparente y la desilusión profesional deviene militancia encubierta. Y a mayor pobreza del diagnóstico, mayor contundencia en la solución. Porque la declamación de esa realidad miserable presupone su final: un viento metafísico que limpie las lacras que la desilusión denuncia y restaure el patriotismo y la virtud; una tarea para la que también hay profesionales. ■

# La doble vida de Kieslowski

por David Oubiña

Cierto día, un hombre —llamémoslo Wakefield— abandona su casa sin ninguna razón y vive escondido a unos metros de su familia para aparecer veinte años más tarde como si nada hubiera sucedido. Pero ese leve desplazamiento es un camino sin retorno; se ha convertido en un “Paria del Universo”.

Julie, la protagonista de *Bleu*, también intenta desterrarse en la familiaridad del propio lugar, volverse anónima entre los suyos. “Soy una mujer común”, le dice a su amante, Olivier, antiguo colaborador de su esposo: “transpiro, toso, tengo caries. No me extrañarás”. Pero a diferencia del personaje de Hawthorne, la joven mujer posee una razón: acaba de perder a su marido y a su hija en un accidente automovilístico y, entonces, la desaparición constituye un intento desesperado por anular el pasado y hacer de sí una tabla rasa donde empezar a escribirse una nueva historia.

*Bleu* integra junto a *Blanc y Rouge* la *Trilogía de los colores*, basada en las ideas de libertad, igualdad y fraternidad. “Examinamos las tres ideas en cuestión, cómo funcionan en la vida cotidiana, desde un punto de vista individual”, dijo el realizador. “Esas ideas son contradictorias con la naturaleza humana. Desde allí las cosas se ven como algo ideal, pero cuando uno se compromete entonces ya no sabe bien cómo vivir con eso; las ideas pierden todo su valor. ¿Acaso la gente anhela, verdaderamente, la libertad, la igualdad, la fraternidad?” *Bleu* es la puesta en escena de ese ideal de libertad, encarnado en Julie: luego de perder a su familia, la mujer decide vivir sola, al margen del mundo, incontaminada; pero lo que comprueba enseguida es que la libertad resulta imposible. Imposible deshacerse de los recuerdos, imposible vivir al margen de los afectos, sin compromisos, sin involucrarse. Para Kieslowski, el azul que acompaña a Julie es el color de una libertad demasiado pura, una transparencia gélida, metálica. Y si, como en el *Decálogo*, la concepción de la *Trilogía* evidencia un gusto por las estructuras seriadas y las grandes ideas alegorizadas en lo cotidiano, al igual que en *La doble vida de Verónica*, *Bleu* practica una narración ordenada alrededor de inesperadas correspondencias y de conexiones subterráneas que interrumpen la continuidad aparente de los sucesos. Véronique y Weronika son dos cuerpos que comparten una misma vida; Julie atraviesa dos vidas (una debería borrar a la otra), divididas por el fatal accidente. En ambos films el mecanismo es similar: lo separado ignora la distancia (espacial o temporal) y produce interferencias. La simetría del doble o las emergencias del recuerdo; hay algo que se quiebra en la cotidianidad y el azul immaculado empieza a mancharse.

Así como las dos Verónicas, hay quizá dos Kieslowski: un Kieslowski polaco, narrador ascético y contundente; un Kieslowski francés, más sensual y estilizado. También más pomposo y manierista. El Kieslowski de *Bleu* sigue siendo indudablemente un gran narrador, por eso la historia del film funciona. Sin embargo, contaminado por una elemental alegoría sobre la libertad y el amor, presionado por un ingenuo llamado a la conciliación en Europa, el conflicto tiende permanentemente a convertirse en una ecuación

demasiado calculada: el “Concierto para la unidad europea” que Patrick de Courcy dejó inconcluso al morir, será completado por su mujer y su asistente e ilustrará el final del film con un pueril y solemne discurso sobre la necesidad de amor (coro: “si no tengo amor, nada soy”). El film vale no tanto por el desarrollo de su relato sino, curiosamente, por algunas imágenes no narrativas: ciertos tiempos muertos donde Kieslowski evidencia una sensibilidad exquisita para traducir a imágenes y sonidos los estados de ánimo de su protagonista, o bien, ciertos momentos donde las interferencias amenazan la continuidad del relato y la imagen encierra infinitas narraciones virtuales. Visiones distorsionadas de Julie durante la convalecencia o bruscas interrupciones de la imagen cuando Julie es asaltada por rastros de su pasado, como si fueran las huellas de un crimen. Cortocircuitos de la memoria, por un momento el relato permanece en suspensión y se asoma a un abismo. Más aun, hay algunos planos insignificantes pero de enigmática placidez, en donde Kieslowski alcanza una profunda expresividad. Una taza sobre una mesa, el rostro adormecido de Julie bañada por el sol, un terrón de azúcar invadido por el café. Eso basta. Nada sucede, ninguna acción, todo está inmóvil. ¿Por qué, entonces, resultan tan emotivos? Quizá porque son condensados hacia donde convergen todas las sensaciones del film, instantes vacíos que —precisamente por eso— reciben toda la emoción que la alegoría desplaza del conflicto dramático. Si la obsesión de Julie es ejercitarse en la insensibilidad, esas sensaciones simples y no obstante plenas constituyen las filtraciones a través de las cuales le será posible reconciliarse con la memoria. Allí comprobará que borrar el pasado era una manera de ritualizarlo. De momificarlo. Detenido en su pasado, el personaje de Hawthorne terminaba convirtiéndose en un muerto entre los vivos. Entonces Julie invierte el gesto de Wakefield: entiende que resulta imposible librarse de la propia historia y que la única manera de construirse de nuevo será encima de eso. Son breves epifanías dentro de la pesadez alegórica del relato. Fugaces momentos, es cierto, pero durante unos segundos el tiempo adquiere un estado de flotación y la imagen deja de ser una mera superficie de transmisión para alcanzar una sencillez conmovedora. Inefable liviandad: hay que ver la nuca de Julie cuando comprende que los muertos han muerto y que sólo es posible seguir viviendo con ellos a cuestas; hay que oír el silencio de Julie antes de preguntar a Olivier si aún la ama, si aún conserva el colchón donde durmieron juntos antes de alejarse del mundo. Es que, como le había dicho un músico callejero que usa el estuche de su flauta a modo de almohada: siempre hay que guardarse algo. ■

**Trois Couleurs: Blue** (*Bleu*). Francia, 1993. **Dirección:** Krzysztof Kieslowski. **Producción:** Marin Karmitz. **Guión:** K. Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz y Agnieszka Holland. **Fotografía:** Sławomir Idziak. **Música:** Zbigniew Preisner. **Montaje:** Jacques Witt. **Intérpretes:** Juliette Binoche, Benoit Regent, Florence Pernel, Charlotte Véry, Hélène Vincent, Philippe Volter, Emmanuelle Riva. ■

# Fantasma a la luz del desierto

por Eduardo A. Russo

**Del personaje.** Gerónimo fue el nombre que los mejicanos dieron a Goyakla, jefe apache chiricahua que encabezó una feroz resistencia contra los “ojos blancos” que movilizó a cinco mil efectivos del ejército estadounidense antes de rendirse en 1886. Lo seguía, en ese momento, un grupo de hombres, mujeres y niños devastados por el hambre. El Gerónimo real vivió hasta 1909; un par de años antes llegó a participar en el desfile inaugural del presidente Theodore Roosevelt.

Leyenda de leyendas, el Gerónimo del western es sinónimo de guerrero indomable. Si Cochise fue más emparentado a la figura de un gobernante (cf. *Fort Apache*), y si el sioux Toro Sentado se acercó a la dimensión de estrategia militar (cf. *Murieron con las botas puestas*), Gerónimo adquirió los contornos de figura fantasmal, terror no localizable, casi sobrehumano. Hasta *Gerónimo*, de Walter Hill, dos films llevaron su nombre: uno de Paul Sloan (1939) y otro de Arnold Laven (1962), donde el mito adoptó el semblante pétreo de Chuck Connors con considerable eficacia. Pero en su condición de espectro inapresable, hostil e irreductible, la mayor presencia de Gerónimo se ha expandido en *La diligencia* (1939), de John Ford. Allí bastan unas líneas de telégrafo, un rumor apenas susurrado y un par de planos del guerrero acechante en las montañas —interpretado por el jefe White Horse— para que el pavor convoque desde el fuera de campo. En aquella obra maestra, la sombra de Gerónimo se proyectaba sobre cada momento de todo un film. En *Gerónimo* de Walter Hill la leyenda se humaniza, se expone y hasta se razona. El fantasma empalidece, sin duda, en la dirección de una pérdida.

**Del director.** Walter Hill produjo algunos films notables de los últimos veinte años, y otros cuyo mejor destino es el olvido. Fue uno de los directores más sólidos surgidos en los 70, aunque su capacidad como *ejecutante* de proyectos diversos le quitó luego consistencia. Pero hasta hoy depara sorpresas. Su film anterior, *Trespass* (1992) —que en nuestro medio fue directo al video como *Oro y cenizas*—, es una lección de velocidad del relato, de trabajo con el espacio a partir de primeros planos, de montaje y de uso del sonido, entre otras cosas. Hill mantiene sus puntos fuertes en el ritmo narrativo, en tramas de precisión matemática, despojadas de psicologismo o de intenciones “realistas”. Sus personajes se asemejan más bien a funciones que a entes problematizados por conflictos internos. Toda acción tiende al conflicto físico. De algo se puede estar seguro: si en sus films se presenta una pelea, un tiroteo o una persecución, ese tramo *funciona*. Ahora bien, en *Gerónimo*, narrando los tiempos previos a la rendición del apache, el eje se desplaza hacia una atmósfera distinta de la que sus espectadores avisados prevén.

**Del guionista.** John Milius es una presencia imperativa, con vocación imperial. También director desde su *Dillinger* (1973), la historia de sus encontronazos alimentó profusamente la chismografía cinéfila. Milius construye extasiados personajes que suelen sobrepasar, desde su mirada, la escala humana. No sorprende su identificación con la campaña de Gerónimo. El magnetismo del jefe indio, sin embargo, es matizado aquí por el que irradian el soldado profesional Gatewood (Jason Patric), el general Crook (Gene Hackman) o el viejo explorador Al Sieber (Robert Duvall). Demasiados objetos de admiración para el novato Davis (Kevin Tighe), cuya voz en off cuenta —desde una hipotética veteranía— los “extraordinarios sucesos” que le tocaron vivir. El problema radica cuando esa condición, o “lo especiales” que eran los rebeldes chiricahuas y su líder, debe ser subrayado por los comentarios y no expresado por el poder de los hechos. El énfasis de Milius —siempre ajeno a toda medida— corroe la contundencia de la historia, se interpone entre el espectador y los personajes, y la vena aparatosa llega al desatino, cuando hasta la música liderada por Ry Cooder se ve atacada por un furor sinfónico o coral (cf. el ahorcamiento de los indios, la rendición chiricahua).

**De esta película.** En la lista de directores de la omniconsultada guía de Leonard Maltin (edición 94) figura la filmografía de John Milius, no así la de Walter Hill. ¿Omisión involuntaria? De ser así, el *lapsus* no dejaría de indicar la presencia que se impone en el cotejo posible. Si bien se aprecia la mano de Hill en varios momentos —el duelo entre Gatewood y el apache, el tiroteo en el bar mejicano—, el notable armado de los espacios y la manipulación de la acción (mérito no ajeno, una vez más, a su excepcional montajista Freeman Davies), ciertas situaciones típicas de sus ficciones —como la de la traición— se disuelven en un paisaje ajeno, como sombras inconvincentes en el desierto deslumbrante de Monument Valley.

Una hipótesis final: tal vez Hill —desde aquella memorable *Cabalgata infernal* (1980)— mantenga más vivos los códigos del western en sus relatos contemporáneos que en esta poco fructuosa incursión en territorio apache. La misma película nos enseña que, con otro explorador, el resultado habría sido diferente. ■

**Gerónimo** (*Gerónimo*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Walter Hill. **Producción:** Neil Canton y W. Hill. **Guión:** J. Milius y Larry Gross, sobre una historia del primero. **Fotografía:** Lloyd Ahern. **Música:** Ry Cooder. **Intérpretes:** Jason Patric, Gene Hackman, Robert Duvall, Wes Studi, Matt Damon, Kevin Tighe, Rodney A. Grant, Steve Reevis. ■

# Teatro en el Tigre

por Guillermo Ravaschino

*Convivencia* no es tremendamente imbécil, sólo que —como los prototípicos bodriazos yanquis— resume su entera sustancia en la secuencia inicial. Está basada en la pieza teatral de Oscar Viale, que además del grueso de la letra le ha legado una teatralidad aplastante. Carlos Galettini, el director, la organizó por actos profusamente dialogados, separados —casi siempre— por unas imágenes “poéticas” de las aguas y los muelles del Delta (la acción transcurre en una vieja casona situada allí). Esto recuerda a la ominosa *Noche en la Tierra* de Jarmusch: los planos “cinematográficos” (que ahí eran unos paneos largos sobre la ciudad y los taxis) son brevísimos *inserts*, dispuestos cada tanto para hacer pasar por cine a algo que no lo es por propio mérito. Desde el punto de vista del lenguaje, se trata de un manejo hipócrita. A esas “píldoras” también las usa Galettini (y Jarmusch, pero dejémoslo) para jerarquizar arteramente su relato: dan un fondo “trascendente” a la farsa livianita con toques costumbristas. Igual función cumple la pieza “Soledad”, de Pablo Milanés, que éste canta con Mercedes Sosa sobre los títulos cancelatorios. Mal que le pese, al director de cuatro *Exterminators* se le plantaron flatos pretensiosos por todos esos wines.

Luis Brandoni es Enrique, el porteño-bestia-grasa que le vimos casi siempre. No es que el hombre lo haga mal. Pero su performance es una figurita doblemente vieja: a la reiteración del rol se suman unos bocadillos que transitan la misma exacta cuerda desde el minuto cero hasta el final. Por lo demás, fatiga una suerte de exageración a medias, de la que escapa apenas una vez y de casualidad, en la escena de la tanguería, cuando su papada completamente estupefacta lo asemeja a don Bernardo Neustadt. Reírse con Brandoni es saludable la primera vez. A esta altura parece un ejercicio de autocomplacencia de lo más conservador.

Lo de José Sacristán es mucho, muchísimo peor. El es Adolfo, el “intelectual”, un charlista inaguantable que no cesa de buscar palabras rebuscadas para expresar con corrección semántica las cosas más triviales. Por problemas de libreto, de dirección actoral (y principalmente porque uno lo ha escuchado a Pepe en reportajes), transcurre media cinta antes que se note que lo suyo es una caricatura. Hace 20 años que Enrique y Adolfo se conocen. Adolfo representa “lo cerebral”, el otro “lo carnal” (lo carniza), y chocan. Esta dualidad está planteada (jamás *desarrollada*) tan simplificada que multiplica el peso de los tics actorales, de su propia condición de fórmula y de las pretensiones apuntadas al comienzo. Como obra de teatro que se precie, *Convivencia* dispone de unos roles secundarios (en este caso tres) que

ambientan, contienen y ornamentan a los principales. Tulio (Víctor Laplace), el ex amigo muerto, y Aurora (Betiana Blum), antigua amante de Brandoni, quienes aparecen en flashbacks y espectralmente (a lo Subiela). Y Tina, claro está, que lleva el rostro de Cecilia Dopazo. Y algunas cosas más.

Nuestro par acoge bien a Tina, cuyo bote zozobró en las agitadas aguas. Completamente empapada, lo primero que le vemos son esos pezones bellos remarcados por la musculosa blanca. Lo último, cuando se aleja rumbo al horizonte en su postrera aparición, es el culo (aunque aquí parece que fue usada Erica López, su doble). Entre medio, como para ahuyentar la pulmonía, luce alternativamente una samica masculina y un smoking con galera sobre su cuerpecito en cueros. Bajo la ducha le vemos la cachucha (en paneo artístico, eso sí, con vapores onda aviso jabonoso y demás). Dopí está jugada, en lo visual, de fetiche sexy permanente, espoleando un cachondeo vil, *portafoliero*, en la platea masculina. Pero sus bocadillos, oh, compendian una sopa hippie-psico-chacha (por el diputado Alvarez) ultrasuperada, escrita a lo Darío Vittori y actuada por ahí. Al margen de la incristiandad del cóctel, hay que decir que semejante zarandeo apura la agonía de cualquier actriz (¿quién se acuerda de Sandra Ballesteros?). ■



**Convivencia.** Argentina, 1993. **Dirección:** Carlos Galettini. **Producción:** Juan Carlos Crespo, Cacho Irazábal, C. Galettini y Carlos Vidal. **Guión:** C. Galettini y Luisa Irene Ickowicz, sobre la obra de Oscar Viale. **Fotografía:** Félix Monti. **Música:** Oscar Kreimer y Ricardo Lew. **Montaje:** César D'Angiolillo. **Intérpretes:** Luis Brandoni, José Sacristán, Betiana Blum, Víctor Laplace, Cecilia Dopazo, Alexis Rodal, Osvaldo Pugliese y su orquesta. ■



**BARAKA, EE.UU., 1992, dirigida por Ron Fricke.**

Ser noble de corazón es el último grito de la moda y, en ese sentido, el director/fotógrafo/guionista Ron Fricke es un verdadero vanguardista. No hay en su película (¿película?) *Baraka* sino buenas intenciones: un incorregible deseo de hermanar a todos los habitantes del planeta por aquí, otra declaración de principios acerca de la belleza y su fragilidad por acá y, más allá, un ensayo sobre las diversas e imprescindibles tonalidades de la fe. Es sabido que entre *intención* y *pretensión* media un paso muy corto, y este señor Fricke, que ha dado la vuelta al planeta Tierra unas 40 millones de veces buscando imágenes que sostengan sus remanidas máximas, así lo demuestra.

Fotógrafo y coguionista de *Koyaanisqatsi*, Fricke construye en *Baraka* un relato de signo similar al de Reggio, con mucha gente rezando, bellos escenarios, cámara rápida, montajes paralelos —el de personas transitando por una estación de trenes y pollitos marchando mansos por la cinta transportadora de una granja es de una imbecilidad reveladora— y esa música tan, tan diáfana. El resultado es una mezcla de aviso de Milka, corto progresista de Benneton y video clip de Deep Forest, sin llegar nunca a la profundidad de, digamos, cualquiera de los trabajos del equipo-de-documentalistas-de-La-aventura-del-hombre. Un improbable envío de título *El eterno antílope en el viejo y querido parque nacional* resultaría más interesante, sin dudas, que este pastiche mesiánico.

Es decir: ¿qué significa todo esto? No es más que una sucesión de imágenes bonitas y, sí, a veces desgarradoras que de tanto en tanto dan en paralelos lerdos sobre el destino del hombre, condimentadas con música protoétnica de calidad. Y el conjunto, pegado con plasticola, pretende decir algo sobre, atención, “la historia de nuestro planeta y su interacción con el ser humano”. Puras patrañas, y como si fuera poco se supone que estas películas son alguna forma de arte mayor, a cuyas proyecciones van a dormir los funcionarios de organismos tóxicamente humanitarios para luego declararlas de interés universal. No estaría nada mal saber de qué va la danza tribal en Bali, por qué el Buda tiene un tercer ojo o, sencillamente, la historia del Muro de los Lamentos. Y a tales efectos, hasta el Libro Gordo de Petete es más útil que *Baraka*. **MP**

**NUEVAMENTE AL ACECHO (Another Stakeout), EE.UU., 1993, dirigida por John Badham, con R. Dreyfuss, E. Estevez y R. O'Donnell.**

En *Dos policías al acecho* (Badham, 1987) se contaba la historia de dos policías (Dreyfuss y Estevez) que debían vigilar desde la casa de enfrente a la ex novia (M. Stowe) de un prófugo. La cosa se complicaba

cuando Dreyfuss arriesgaba todo al enamorarse de la mujer.

Una comedia policial con cierto voyeurismo elemental y una calidez y simpatía que, si bien no la salvaban del naufragio, al menos la hacían más aceptable que el sadismo gratuito o el mensaje reaccionario de otros films del género.

En *Nuevamente al acecho* encontramos muchas referencias al film anterior y un mayor acercamiento a los personajes. El primer gran acierto es continuar la relación entre Dreyfuss y Stowe, y para la nueva misión (buscar una testigo en peligro) agregar a la pareja de policías una mujer interpretada por Rosie O'Donnell (la gorda de *Un equipo muy especial* y *Sintonía de amor*), cuya presencia renueva la película y le da mayor lugar a la comedia, de la que no se escapa ni Dennis Farina.

A no creer que *Nuevamente al acecho* es una gran comedia o un buen policial, es sólo que la mirada comprensiva hacia los personajes y la calidez de la historia se convierten en esta secuela en la razón de ser de la película.

Es interesante hacer notar la actuación de Dreyfuss al estilo superagente 86 (salvando las distancias, por favor) y los encuadres inclinados con cierta imagen de serie de los sesenta, pero decir que Badham lo hizo intencionalmente es muy arriesgado porque la verdad es que con él la teoría del autor se hace cuesta arriba. Films como *Fiebre de sábado por la noche* (77), la interesante *Drácula* (79), *Juegos de guerra* (83), *Corto circuito* (86), *Dos pájaros a tiro* o *La asesina* (92), por nombrar sus obras más conocidas, son difíciles de unir bajo algún criterio coherente.

La última cosa a destacar del film es el personaje de la testigo que pasa de víctima a victimaria y finalmente cede ante los sacrificados protagonistas que se juegan por ella. Que un personaje que por momentos parece copiado del de Miranda Richardson en *El juego de las lágrimas* pegue un giro en forma creíble es quizás el único punto en que la película de Badham supera a una serie de policiales que comenzaron también en 1987. Hablo de *Arma mortal* de Richard Donner, donde tanto la comedia, el policial y los personajes superan por mucho a los films aquí comentados. Menciono esto para poner las cosas en su lugar. No podemos decir que una película es buena sólo por no ser malvada, porque se crea un círculo vicioso en el que nadie sabe adónde va pero, si no lastima, no importa. ¿No será a la larga una forma de ser reaccionario? Un consejo para tener en cuenta. Desconfiar cuando en una película hay muchos planos ocupados por animales buenos y simpáticos. **SG**

**CERCA DEL PARAISO (Urga), Francia-Rusia, 1991, dirigida por Nikita Mijalkov, con Badema y Bayaertu.**

El viaje de Mijalkov a las estepas de Mongolia hacia temer lo peor, teniendo en

cuenta que en *Ojos negros* no le había hecho ascos a la tarjeta postal abrillantada, con ese italiano chanta pero, ay, tan simpático, y esa damisela rusa salida de un cuento de Chéjov con perrito y todo, tan encantadores ellos en esos paisajes de ensueño, señora. Sin embargo, Nikita deja las estampitas por un rato para respirar el aire fresco de esa estepa que se tiende al infinito, y es fresco el aire, y liviano, durante la primera parte de su película. La cámara de Mijalkov se acerca a sus personajes, una familia mongola, con un respeto de viajero sin equipajes, sin bultos incómodos, y comparte con ellos los trabajos y los días. Pero, ¡ay!, el realizador no puede evitar identificar a esos personajes con una categoría previa, la del “buen salvaje”, y no pasa mucho tiempo antes de que, de tan puros, simpáticos y cariñosos, comiencen a parecerse peligrosamente a unos Campanelli de ojos rasgados. La candidez de unos actores con toda la pinta de ser no-profesionales, sin embargo, es real y contagiosa. El camionero varado en la estepa, representante de una “Rusia profunda” de campesinos-toscos-pero-buenos, y el tío borrachín que anda de aquí para allá con un póster de Stallone, obsequio de su hermano “que vive en América”, son como un cartel de “Peligro, estampita”, pero igual colaboran con el clima de despreocupada distensión. A partir del momento en que Gombo el mongol viaja a la ciudad, agarrate Catalina porque Mijalkov no aguanta más, y empieza otra película, trillada y banal, en la que la cosa pasa por oponer al Buen Salvaje con la Civilización Mala. Cine de tesis, que le dicen (¿remember Babenco y sus babenquitos del Amazonas?). Tesis tan maniquea, tan cuadrada, como el televisor que el mongol lleva a la choza ante los ruegos de su mujer, representación más que obvia de la pérdida Civilización que viene a traerles el Mal, la Alienación, todo con mayúsculas, por supuesto, porque a esta altura la ficción ya ha sido ganada por la Alegoría más elemental que imaginarse pueda. Peor aun, el realizador sufre, sobre el final de la película, una súbita erupción de realismo mágico que lo lleva a meter con calzador, en medio de la estepa, una alucinación del protagonista en la que aparece Gengis Kan *in person*, y a la carga. A continuación el protagonista convertirá su lanza tribal en antena (no sé si el símbolo te queda claro), y toda la familia unita tendrá a los mismísimos Bush y Gorbachov en el living de la choza. Inmediatamente después papá mongol y mamá mongol aparecerán en la pantallita, ¿engullidos como James Woods en *Videodrome*? Vaya a saber, el realismo mágico es una especie de vale-todo, de supermercado del sentido en la que usted elige el que más le guste. Lo que empezó, mal o bien, como cine más o menos antropológico, termina como mamarracho mágico-rousseauiano. Prendé el televisor, vieja, que dan *Taras Bulba*, y dicen que es linda. **HB**

# El cine club del Teatro IFT y *El Amante* tienen el agrado de invitar:

*a la primera exhibición en la Argentina de  
Nick's Movie / Relámpago sobre el agua,  
la película homenaje a Nicholas Ray de Wim Wenders,  
como presentación del libro Wenders  
de la colección Directores de El Amante.*



*Martes 14 de junio a las 20.30 hs.  
Teatro IFT. Boulogne Sur Mer 547.*

*A partir del 7 de junio, con un ejemplar de El Amante, usted puede retirar dos  
invitaciones, en Esmeralda 779 6º A, Capital Federal.*

*Auspicia el Instituto Goethe*

# La vuelta al mundo en diez películas (y una maldita posdata)

por Marcelo Panozzo

Confieso que he viajado. Nada grave, apenas diez días en Nueva York y otro tanto en Londres, sólo que haciendo caso a pie juntillas al hechicero español Manuel Vicent (“Nadie podrá herirte si levantas un bastión con los deleites que fueron exclusivamente tuyos, y en ellos te refugias”, escribió el señor) me veo obligado a declarar que: si dentro de un siglo algún arqueólogo trasnochado da con los restos de este papel, ese hombre deberá saber que fue escrito en Buenos Aires en la formidable tarde del 7 de mayo por un hombre que tomaba té de durazno y que, sin creer en la inmortalidad, trató de dar testimonio del placer inmortal que experimentó en salas oscuras durante ciertas jornadas de la primavera boreal.

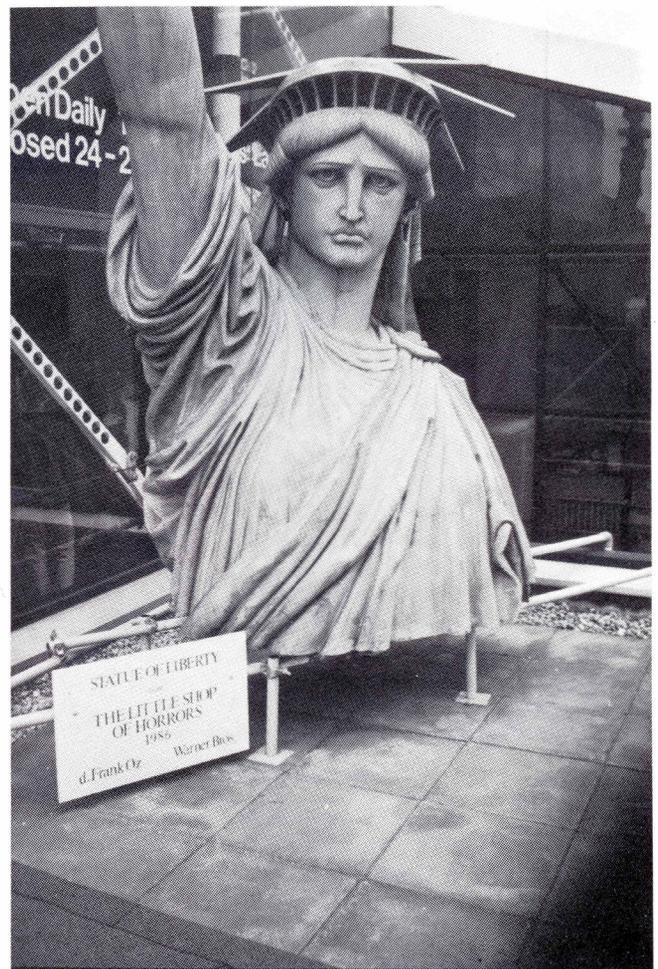
**I. Reality Bites.** La mentadísima Generación X —nietos, ya, de baby boomers— llegó a la pantalla y ahora entiendo un poco a los de veintipico que salían con el alma hecha una bolita luego de atravesar junto a sus héroes de campera de cuero el rígido rosario de injusticias que la sociedad les tenía reservado. Aquí no hay demasiadas acusaciones —ética y moralmente la Generación X se las arregla con poca cosa— pero hay una descripción de escenarios y de gestos aterradoramente familiar. Las cosas en *Reality Bites*, debut en la dirección del comediante Ben Stiller, se presentan en tono de comedia romántica y el conjunto —con los hermosos y malditos Winona Ryder y Ethan Hawke a la cabeza del elenco— resulta en especie de *Reencuentro* para clientes de Gap. Una verdadera delicia.

**II. Dazed and Confused.** Yo vi *The Wall* en la trasnoche del Select Lavalle una sola vez. Y me alcanzó. Nunca vi *La canción es la misma* en el Lara. Y me alcanzó. Pero, sépanlo, vi dos veces *Dazed and Confused* en la trasnoche del Angelika Film Center, un complejo de seis salas un poquito *artie* clavado en el límite entre el Village y el Soho, y no me alcanzó. Increíblemente, a medianoche el Angelika entra en ebullición. La sala 5 estaba llena, todos sabían de memoria cada secuencia de *Dazed and Confused* y ponían en práctica ese absurdo recurso de reír antes que llegue el remate del chiste. Ahora bien, ¿qué es *Dazed and Confused*? Se trata de la segunda película de Richard Linklater (la primera se llama *Slacker* y es una verdadera gloria), centra su acción en el último día de clases de 1975 y según Christian Gore de la revista *Film Threat* es “una *American Graffiti* para nuestra generación y la primera gran reevaluación de la despreciada década del setenta”. Es verdad, los 70 están de vuelta —con Kiss, Travolta, *El hombre nuclear* y las remeras Hang Ten— y eso es lógico: salvo en sitios como la Argentina, los 70 nunca sucedieron.

**III. The Hudsucker Proxy.** Quizás estos dos muchachos, los hermanitos Joel y Ethan Coen, sean los únicos tipos en la

industria de la joda capaces de instalar en el espectador la portentosa sensación de que, desde los primeros fotogramas, sus películas son algo grande. En el comienzo mismo de *The Hudsucker Proxy* se respira volumen, y en este momento recuerdo perfectamente cada secuencia de aquellos minutos: celebraba ese placer retorciéndome en la butaca como si me bombardearan. *The Hudsucker Proxy*, a fin de cuentas, no es más que una fábula deliciosamente insustancial sobre ascensos y caídas construida por émulos lisérgicos de Frank Capra. Pero es tan hermosa...

**IV. The Paper.** Un día en un diario sensacionalista de la ciudad de Nueva York, de eso se trata *The Paper*, la última película de Ron Howard. Es comedia pero no lo es, hace reír y llorar, es liviana y realmente densa a la vez y es todos esos opuestos en los que al parecer queda atrapada la vida misma. Pero por sobre todas las cosas es un perfecto retrato



de 24 horas de lucha individual y colectiva, en el que los niveles de bondad y miseria se mantienen por debajo de los límites críticos en los que las películas de hondo contenido humano suelen presentarlos. Además, la parejita formada por Michael Keaton en máxima adrenalina y Marisa Tomei embarazada es lo mejor que le pasó al celuloide en meses.

**V. Serial Mom.** Este es el film más importante de los estrenados mientras estaba en Nueva York. No es un gran título, es verdad, y quizá no llegue ni a los tobillos del redivivo *Los Picapedras*, pero igual me dio la oportunidad de ver cómo funcionan las cosas: en la televisión, en las revistas, en los diarios, en las calles, en McDonalds, en los colectivos y en algunos sitios más había algo de *Serial Mom*. En la noche anterior a la pre-apertura de la película en Nueva York, el zapping estaba completamente dominado por John Waters y su ballet: el propio Waters con David Letterman, Kathleen Turner con Jay Leno y Ricky Lake en MTV con Jon Stewart... ¡Todos al mismo tiempo! La película está bien y todo eso —es de Waters, vamos, y es cheta y malvada y divertida— pero es mucho mejor seguir las delicadas miserias de la campaña publicitaria. De verdad.

#### **VI. Thirty Two Short Films About Glenn Gould.**

Tomando la estructura episódica de las Variaciones Goldberg de Bach (la más sobrehumana de las performances de Gould), este film del canadiense François Girard ofrece fantásticas viñetas sobre el complicado trabajo de ser pianista y genio. A modo de cortos autoconcluyentes se amontonan interpretaciones de su música, episodios de su carrera, testimonios de amigos y una interesante reconstrucción ficcional de su vida. La verdad es que no sé si la película es buena, muy buena o fenomenal, básicamente porque no puedo creer que alguien haya hecho una película sobre Gould. Creo que voy a llorar.

**VII. Tom and Viv.** Las cosas fueron así: el *Time Out* (una especie de Biblia que se edita en Londres cada semana, en cuyas páginas están todas, todas, todas las actividades que se pueden llevar adelante en la ciudad) anunciaba para las seis y media de la tarde del domingo 17 de abril un preestreno de *Little Buddha*, el último film de Bernardo Bertolucci (como diría un relator de box, una película muy bien preparada para absorber castigo), con posterior reportaje al productor Jeremy Thomas por parte del corpus crítico del matutino progresista (o casi) *The Guardian*. Bien, se trataba de mi segundo día en Londres y la *preview* era en el *National Film Theatre*, hogar del *Museum of the Moving Image* y sitio ideal para dejar la tarjeta de crédito reducida a un cartón de Loto usado (en la librería del lugar se pueden conseguir, en video, los cortometrajes de Scorsese por 15 dólares o el *Decálogo* de Kieslowski por 80). Había allí, también, una formidable muestra titulada, simplemente, *The Western Exhibition-West of the Mississippi, North of the Rio Grande*, por cuanto marché hacia el sitio unas tres horas antes. Las entradas para *Little Buddha* no sólo estaban agotadas, sino que 200 personas ya estaban esperando por el mínimo remanente que se iba a poner en venta 30 minutos antes de la proyección. De vacaciones en el Primer Mundo las depresiones no están nada mal así que, ¡deprimido!, marché al complejo MGM de Picadilly Circus y vi *Tom and Viv*. Fin de la historia.

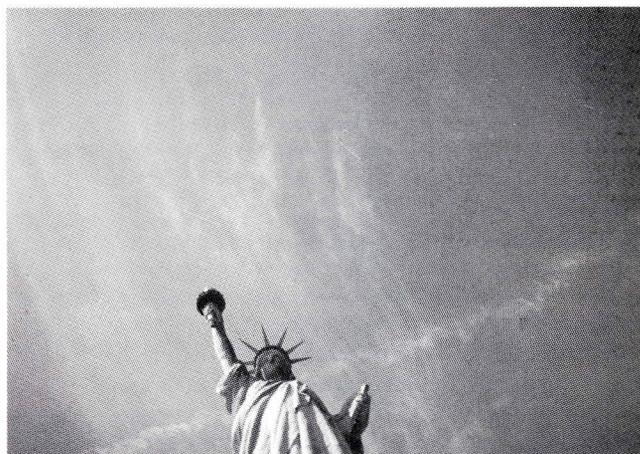
**VIII. BackBeat.** ¡Beatlemania! ¡Beatlemania! Es verdad, han vuelto los Fabulosos Cuatro, pero para el caso son los Fabulosos Cinco, ya que el film, debut del director Iain Softley, gira sobre la prehistoria Beatle de Hamburgo (los

días pre-Ringo), incluyendo al legendario (y muerto en extrañas circunstancias) bajista Stuart Sutcliffe. La película es divina, ideal para combatir a posibles tangos feroces en las vacaciones de invierno. Tiene música increíble (los covers del repertorio Beatle en manos de una superbanda capitaneada por Greg Dulli, cantante de Afghan Whigs), buenas actuaciones (el chico Ian Hart, que hace de Lennon, quita el aliento) y trata con un mito irresistible. Vi la película en Londres y al día siguiente saqué un pasaje de tren y me fui a Liverpool. A peregrinar, como se debe.

**IX. Beyond Bedlam.** El director Vadim Jean es un jovencito inglés con carita de sacado en cuyo haber figura una comedia interesante —rodada con presupuesto cero— de título *Leon The Pig Farmer*. Su nuevo film lleva el título de *Beyond Bedlam* —vendido desde la publicidad como “el mejor film británico de horror desde *Hellraiser*”, lo que no es mucho decir— y va de un psicópata asesino con poderes mentales. Es bastante graciosa *Beyond Bedlam*, y la chica que la protagoniza, que se llama Elizabeth Hurley, es muy bonita.

**X. Fearless.** El cine era fantástico —el complejo Warner de Leicester Square, Londres—, vendían souvenirs, ricos chocolates, vi la cola de *Wyatt Earp* de Kasdan, y ya en *Fearless* Jeff Bridges está muy bien, Isabella Rossellini es hermosa y al parecer Peter Weir ha hecho algo digno. Pero... vi *Fearless* un día antes de embarcarme en un vuelo de vuelta al hogar de 16 horas. Y *Fearless* se trata de un accidente aéreo. Seguramente se trata de muchas cosas más, pero para mí, esa tarde, se trató sólo de un avión cayendo y matando a un montón de personas. Cuánto mejor la hubiese pasado atendiendo a la programación completa del cine Prince Charles que, a pocos metros de ahí y esa misma tarde, ofrecía lo siguiente: a las 14, *Henry, retrato de un asesino*; a las 16, *Un maldito policía*; a las 18, *Reservoir Dogs* y a las 21 *True Romance*. Las cuatro, juntas, deben sumar unos cien muertos por disparo de armas cortas. Eso necesitaba, algo para tranquilizarme...

**P. S.:** En la tarde más bonita de la primavera, en el taxi más cómodo de Manhattan, un grave locutor interrumpe la programación de la WNYC para decir: “El cantante del grupo Nirvana, Kurt Cobain, murió esta mañana en su hogar de Seattle por un autoinfligido disparo en la cabeza”. Es verdad que existen buenas razones para suicidarse y que nadie puede negarle el derecho a quitarse la vida a alguien que lo ha merecido tanto. Pero, mierda... con absoluto desgano brindo por Kurt Cobain y por el dios dilatado que lo guarda. ■



# Quemá esas cartas

Una entrevista a Aronovich en donde se explayaba contra la *nouvelle vague* provocó una nota de respuesta firmada por Rafael Filippelli. Para deleite de la platea, siguen los cruces: una carta de Aronovich a Filippelli y su consecuente respuesta. Rencor, tengo miedo de que seas amor...

## Rafael,

me parece que se te fue la mano en tu indignación por mis opiniones “tan ligeras y sin rigor”, aunque reconozco que la entrevista fue transcripta de la grabación donde uno, a veces, tiene tendencia a hablar porteña y crudamente.

Quisiera aclarar, primero, que no soy un exiliado y estoy aquí hace 25 años y no 30, aunque esto es un detalle a esta altura.

Si tan indignado estás, es porque algo o bastante hay de verdad en mis opiniones. Sé que no tengo tantas luces, pero las películas de Godard no me aburren porque no las entiendo, simplemente porque *no* hay nada que entender y *Nouvelle Vague* es una acumulación de largos travellings (por lo tanto, deduzco, ¿qué más pretensioso (y vacuo) que los “cartones” o títulos intermedios, como en el cine mudo (otra predilección imitatoria), en latín, muerta lengua esta que nadie entiende, salvo el clero (a menos que a éste fuese dedicado al film), con un aun peor “consumatum est” final en vez del pobre, clásico, minúsculo, sencillo y modesto FIN al que estamos tan acostumbrados? Lo que me llama la atención, por otra parte, es que no entiendas obras tan claras y hechas para ser entendidas por el mayor número de público posible, como son las de Scola y Gavras.

Todo esto no me impide preguntarme (o tacharme de) todos los días si no seré reaccionario —un tanto— por mis sentimientos y opiniones actuales. Porque ya fui admirador de Truffaut, Godard y otros. En cuanto a Louis Malle se refiere, leí la página 19 del mismo *Amante* y verás (o ya habrás visto) lo que opina Castagna de él (Malle), con gran claridad escrito. Para Resnais, vaya todo mi respeto y admiración por el coraje de sus incursiones en experiencias no siempre bien sucedidas, pero admirables. Pero, y ahí te equivocás, ni con Godard, ni con Truffaut u otros puedo tener ningún tipo de resentimiento, puesto que me tomé la libertad (tal vez suicida) de rechazar *Passion* de Jean-Luc, después de oírlo hablar dos horas, solo, en soliloquio —dos horas de frases vacías y provocadoras, que es su pasatiempo favorito, aparte del de echar técnicos (buenísimos ellos) porque lo único que le gustaría es hacer sus películas, en fin, sus productos audiovisuales, solito su alma...—.

No olvides que estoy aquí hace 25 años, como aclaro más arriba, y los conozco a todos bien y por dentro.

La falta de rigor —si la hay— de mi entrevista se debe más bien a su improvisación, pero estoy de acuerdo en que los términos no me gustaron cuando la leí.

En todo caso, prefiero los travellings (a)morales de Tarkovski o Mijalkov o Huston o Scola, o la legión (porque no son pocos) que mueve la cámara tal vez sin “moralidad”

pero haciendo *cine*, como Scorsese o Ivory o Hugo Santiago, ya que estamos —¿o será inmoral Ozu que no hace nunca un travelling?—.

Lo que tal vez no dije en la tan irritante entrevista es que si bien la *nouvelle vague* fue un movimiento en parte necesario, juvenil y osado (para la época), que todos, ¡ay!, aplaudimos, fue su perversión posterior (volvamos a Malle y Castagna) lo que (y mi opinión es compartida por muchos franceses, a esta altura) está provocando la desdicha —económica y de crítica— actual del cine francés —que es, en parte (ver *Corazón en invierno* como excepción), vacío y desprovisto de talento—. Y, lejos de ello, estás creído que estoy por Hollywood y sus monstruos, simplemente hago algunas comparaciones... No olvides que soy parte del cine francés, vivo y sufro con los cineastas de este país (aunque hubiera preferido hacerlo en el mío) y mis críticas las deseo positivas. Y Chéjov, a quien es difícil criticar, creo, es como la vida, sólo que recreado. Al contrario, el verdadero arte está en recrear los dramas, las tragedias o estupideces nuestras de todos los días; precisamente *re-crear*, si no, como decís, pa’ qué el arte. *Batman vuelve*, y sé que vas a saltar y reír pensando que estoy senil y loco (lo que es algo cierto), es una gran película artística y políticamente y al mismo tiempo un producto comercial de “la grande machine américaine” como dicen aquí, sí esta vez, algunos resentidos porque no saben ni pueden hacer algo ni siquiera alejadamente parecido —y no pretendo eliminar la alteridad, a cada uno su especialidad—.

No, Rafael, no, mi entrevista no es pretenciosa, simplemente que, con mis años y vivencias, estoy harto de mitos y mistificaciones; por eso me gustó tanto el artículo de Castagna sobre *Damage* (y lo amo por eso y su manera iconoclasta de decir las cosas, como por otra parte a toda la revista *El Amante*, aunque no concuerde siempre con todos) o sobre *Sueños en Arizona*, por otra parte. En fin y por fin... que esta mini-guerra (¿ideo-teológica?) no destruya nuestra amistad...

Ricardo

**P. S.:** Me gustaría agregar que escuchaba (y aprendí a escucharlo) a Schönberg y leía a Joyce —sin, una vez más, querer parecer pedante, en su idioma original— hace más de cuatro décadas y mal puedo ser conservador cuando, por fuerza de mi edad, pertenezco, desde la Argentina, a la *nouvelle vague* y he saludado la llegada de un tal movimiento, como todos nosotros, ustedes; pero con el tiempo, reflexiones y experiencia apoyándolo, llegué a ciertas conclusiones, esto es todo. Un otro sí digo: ¡Ah! y dudo de que una tía vieja diga que el “cine es imagen, no

hay misterio...". Pero, y me contradigo, *sí* es misterio, ese misterioso talento de Tarkovski, pero también de Gremillion o, más cerca, de Chalonge (*Dr. Petiot*)... En fin, para qué seguir...

En todo caso, es muy, muy difícil hacer buen cine, sobre todo cuando se trampea.

Ah, y podrías ser un poco menos grosero —aun si yo lo he sido—.

¡Ah!, se me olvidaba, no dejes de ver *El muerto*, de Joyce por Huston... ■

París, 12 de abril de 1994

**D**espués de algunas vacilaciones que, por otra parte, me fueron comunicadas, Ricardo Aronovich decidió hacer pública una carta personal que recibí hace un mes. Debo reconocer la gentileza de Aronovich, que quiso saber previamente si yo no me oponía a su publicación. También debo reconocer el tono amable de su respuesta, sobre todo teniendo en cuenta la dureza de algunas de mis afirmaciones anteriores, en las cuales, sin embargo, espero haber sido respetuoso.

En cuanto a los contenidos de su carta, desgraciadamente es poco lo que tengo para decir. Hubiera preferido que Aronovich hubiera tomado un poco más en serio lo que yo decía en mi nota anterior, lo cual hubiese permitido, no necesariamente ponernos de acuerdo, dado que pensamos diferente, pero sí discutir más acotadamente y con mayor precisión algunos problemas del cine que nos preocupan a ambos.

Es muy probable que el apresuramiento de Aronovich le haya impedido comprender algunas de las cosas que yo decía y, correlativamente, sacar conclusiones poco pertinentes. Para sólo tomar la más grosera, yo no dije (citando a Godard) que hacer *travellings* era moral sino que el *travelling* (y cualquier posición de cámara) eran cuestiones morales o, dicho de otro modo, que toda opción por una escritura es una

decisión moral. Aronovich lee de prisa y, consecuentemente, juzga antes de comprender: nadie dijo que hacer *travellings* fuera más moral que hacer planos fijos ni que haya *travellings* morales y otros que no lo son.

Es poco lo que tengo que agregar, entonces, porque no quisiera continuar un diálogo de sordos. Aronovich en su carta no hace sino repetir de una manera aun más enfática lo que había dicho en su reportaje, persiste en no demostrar sus afirmaciones: "*Nouvelle Vague* es una acumulación de *travellings*... sin sentido", y no se hace cargo de ninguna de las objeciones que le hiciera en mi nota anterior. Por otro lado, no sé de dónde saca que a mí me gusta Louis Malle (me manda a leer el artículo de Gustavo Castagna —tan admirador de Godard como yo mismo—), y me recomienda la visión de *El muerto* de Huston, como si yo me hubiera pronunciado en su contra. Para terminar con este diálogo de sordos quisiera, para evitar nuevos malentendidos, aclararle a Aronovich que comparto el gusto por algunos de sus cineastas preferidos (Ozu, Tarkovski, Santiago) pero no necesariamente su panteón donde también tienen cabida Mijalkov, Scola e Ivory. Unos u otros podrían ofenderse por estar juntos. ■

Rafael Filippelli

**Imagínese cuánto  
habremos pensado  
para lograr que  
algo inteligente salga  
por la caja boba.**

Pintura  
Escultura  
Literatura  
Música  
Cine  
Teatro  
Danza  
Arquitectura  
Expresiones  
regionales  
Fotografía  
Video

Le presentamos Artecana. El primer canal dedicado íntegramente a temas de arte y cultura. Sale por Cablevisión de lunes a domingo de 14 a 17 hs (Canal 15), 17 a 20 hs (Canal 39) y 0 a 2 hs (Canal 32). Véalo y compruebe usted mismo que ahora, por primera vez, se puede mirar la caja boba y pensar.





# Dossier Bogdanovich

Nací y después me gustó el cine.  
*Peter Bogdanovich, 1968*

**E**l cine está pasando por un mal momento. Son raras las ocasiones que nos permiten descubrir nuevos directores que no sean meramente snobs o efímeramente modernos y que quieran y sepan hacer cine.

Hoy por hoy, la oferta se divide entre las películas de los grandes directores —aquellas que esperamos con mucha ansiedad y que, por desgracia, suelen decepcionarnos— y las películas menores que directamente no vale la pena ver: cada vez es menos frecuente encontrarse con aquellas películas chiquitas, llenas de gracia y talento, que solían tomarnos por sorpresa y nos hacían sentir infantilmente orgullosos de nuestro hallazgo.

El cine americano se está convirtiendo en algo monstruoso: presupuestos disparatados para engendrar bodrios monumentales o, como dice Alejandro Agresti, películas de menos de 4.000.000 a las que, por esa única cualidad, se las denomina “arte” y que, en general, resultan ser sólo bodrios baratos y, para colmo, pretensiosos.

La sugerencia de *El Amante* es refugiarse en el pasado hasta que amaine el temporal o, como alternativa, ver y rever las películas de Peter Bogdanovich.

En la edición de marzo-abril de la revista americana *Film Comment* hay un tributo a la figura de Robert Altman apoyado con publicidad de toda la industria cinematográfica.

Algunos miles de millas al Sur, *El Amante* le hace su homenaje a Peter Bogdanovich, uno de los grandes directores americanos aún vigentes. Como ya es habitual, contamos con la indiferencia de las distribuidoras de cine de nuestro país, que en este caso también ignoran a Bogdanovich: desde hace algunos años ni siquiera estrenan sus películas en las salas de cine.

Bogdanovich fue el director de películas exitosas como *La última película*, *¿Qué pasa, doctor?*, *Luna de papel*, *Máscara* y de obras maestras no taquilleras como *Todos rieron*, *Texasville* y *Silencio*, se enreda. Del análisis de la obra se va a ocupar Horacio Bernades con su nota “Pedro el grande”. Además, como ya es costumbre, toda la banda reseñará la filmografía completa del director. Y, por último, a cargo de Quintín, una nota más extensa dedicada al estreno —desgraciadamente sólo en video— de *Una cosa llamada amor*.

Bogdanovich, antes de ser director de cine, fue un ávido cinéfilo amante del cine americano clásico. Algunas de

sus películas son homenajes a las comedias de los 30 y los 40. En todas se nota la influencia de sus grandes maestros: Howard Hawks, Orson Welles y John Ford. De la relación entre esta cinefilia y su obra se trata la nota de Gustavo J. Castagna “Morir de cine”.

A la manera de los directores franceses de la década del 60 —Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette—, Bogdanovich fue crítico de cine antes de pasar detrás de las cámaras. Esta práctica tan común en Francia no es habitual en Estados Unidos, donde los críticos son críticos y los directores, directores. Bogdanovich, la excepción a la regla, trabajó para varias revistas como *Ivy*, *Frontier*, *The Village Voice*, *Esquire*, *New York Times* y *Cahiers du cinéma*. Decía que no le interesaba la crítica de cine. Era partidario de la transparencia, de la mano invisible del director; por lo tanto, repudiaba casi todo el cine de los 60 (Scorsese y Coppola, entre muchos otros). Junto con Sarris, Eugene Archer y la crítica francesa, fue uno de los mayores exponentes de la teoría del autor. No sólo consideró autores a artistas como Hitchcock, Hawks, Welles y Ford sino que elevó a esa categoría a hombres hasta entonces considerados meros artesanos, como Leo McCarey. Sólo escribía sobre las películas que le interesaban. En algún reportaje confiesa que “inconscientemente, estaba preparando un clima, una atmósfera en la cual el público pudiese apreciar mis películas, que, por supuesto, todavía no había hecho pero me imaginaba que serían más como las de Hawks o Ford... que como las de Antonioni o Fellini”.

De esta etapa de crítico quedaron algunos libros monográficos (*The Cinema of Orson Welles*, *The Cinema of Howard Hawks*, *The Cinema of Alfred Hitchcock*), otros de monografías y entrevistas (Fritz Lang en América, John Ford, Allan Dwan: *the Last Pioneer*) y uno de semblanzas de personajes, *Pieces of Time: Peter Bogdanovich on the Movies*, del que se reproduce un retrato de H. Bogart en la pág. 30. Más recientemente, en 1984, publicó *The Killing of the Unicorn sobre su vida junto a Dorothy Stratten* —su mujer y actriz de *Todos rieron*— y los dramáticos acontecimientos que culminarían con su asesinato. Su última obra es *This is Orson Welles*, un libro de entrevistas a este director, que saldrá —espero— reseñado extensa y sabiamente por Quintín en el *El Amante* N° 28. Y, por último, es necesario hacer referencia a la agitada vida de Peter Bogdanovich y de la relación de ésta con su obra. De esto intenta ocuparse mi nota de la página que sigue. ■

Flavia de la Fuente

# Historias verídicas

por Flavia de la Fuente

Peter Bogdanovich nació en 1939. Hijo de padres serbios, se crió en Nueva York. Desde siempre fue un cinéfilo empedernido. Sus películas favoritas eran *Río Rojo* de Howard Hawks y *La legión invencible* de John Ford. En su juventud se interesaba tanto por el cine como por el teatro y a los 20 años dirigió su primera obra y varios films para el Museo de Arte Moderno.

Su vida privada, en particular sus mujeres, demarcan nítidamente la carrera de Bogdanovich. A los 23 años se casó con Polly Platt, una mujer brillante, una de las más exitosas diseñadoras de arte de Hollywood. Con ella tuvo dos hijas y cuatro éxitos. Mientras duró el amor hicieron *Míralos morir* (1968) y *La última película* (1971). Esta última fue un gran éxito tanto de crítica como de taquilla. Estuvo nominada para ocho Oscars y se decía —exagerando— que era lo más importante que se había hecho desde *El ciudadano*. Esta película desató la tormenta. Bogdanovich se enamora perdidamente de la hermosa Cybill Shepherd. Le dice a Polly Platt antes de separarse: “Me siento viejo [ambos tenían 29 años] y, además, nunca tuve a una chica de tapa de revista”. Se va a vivir con Shepherd a una mansión en Bel Air, sin estar casados, hecho no habitual para la época, y se pasean por Hollywood haciendo ostentación de su amor, juventud y éxito. Dijo Billy Wilder en esos tiempos: “Si Hollywood tiene algo en común, es el odio por Peter Bogdanovich”. En una entrevista en la que le pidieron que comentara esta frase de Wilder, Bogdanovich cuenta que Cary Grant le aconsejó para la misma época: “Nunca le digas a la gente que estás enamorado ni que sos feliz. No quieren oír eso”. Y Bogdanovich dice que le preguntó por qué y Grant le contestó: “Porque no son felices ni están enamorados”. Muchos opinan que el éxito de Bogdanovich se debía al talento de Polly Platt. Si bien es cierto que esta mujer es una productora de films taquilleros (*La fuerza del cariño*, *Detrás de las noticias* y muchos más), no es para nada claro que la parte más interesante de la carrera de Bogdanovich fuera la que emprendieron juntos. Creo que más bien ocurrió lo contrario. Polly Platt le permitió ganar plata y fama pero el talento y la libertad que tienen sus películas a partir de *Todos rieron* (1981) es incomparable con su primera etapa, más decididamente comercial. Durante su concubinato con Shepherd sufrió tres fracasos

de crítica y de taquilla: *Daisy Miller* (1974), *Al fin llegó el amor* (1975) y *¿Qué pasa, director?* (1977). Por fin, en 1979 logra un nuevo éxito de crítica con *Saint Jack*.

Hacia 1980, ya separado de Shepherd, se enamora de Stratten, una rubia canadiense de 20 años que había sido la chica Playboy Playmate del año. Viven en la casa de Bel Air. Era una joven de una belleza fuera de lo común. Dorothy participa en esa excelente película que es *Todos rieron* (1981). Cuando Bogdanovich estaba terminando de editar esta película Dorothy es asesinada por su ex marido Paul Snider, quien luego de violarla varias veces la mata de un tiro en la cabeza. Estos sucesos, y esto habla bien de la salud mental de Bogdanovich, lo sumieron en una profunda depresión que le duró aproximadamente hasta 1984. Sentía aversión por el cine, ya que se hallaba haciendo la película cuando se desencadenó el horror. Las presiones económicas lo obligaron a salir a flote anímicamente. Le ofrecieron el guión de *Máscara*, que es la historia de un chico deforme, un freak. Bogdanovich relacionó inmediatamente el tema de *Máscara* con la vida de Dorothy. Ella le había contado reiteradamente que no podía caminar por la calle sin que la gente la observara como a un ser extraño. Ser tan bello es como ser un freak. Ella se sentía así. Bogdanovich filmó esta maravillosa y difícil película y la dedicó a la memoria de Dorothy Stratten.

Luego vienen más obras maestras como *Texasville* y *Silencio, se enreda*.

Actualmente Peter Bogdanovich está casado con L. B. Stratten, la hermana menor de Dorothy. Lo que no sé si habla bien de la salud mental de Bogdanovich. Suerte, Peter.

## Algunas fuentes

- Entrevista a Peter Bogdanovich en *Reel Conversations*, George Hickenlooper, Citadel Press, Nueva York, 1991.
- Entrevista a Peter Bogdanovich en *Take 22*, Judith Crist, Continuum, Nueva York, 1991.
- *Bogdanovich's Picture Shows*, Thomas J. Harris, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, N. J. y Londres, 1990.
- Entrevista a Polly Platt en *Premiere*, noviembre de 1993.
- *John Ford*, Peter Bogdanovich, Editorial Fundamentos, Madrid, 1991.
- *Fritz Lang en América*, entrevista de Peter Bogdanovich, Cahiers du Cinéma, París, 1990. ■

Bogdanovich, el maestro negado

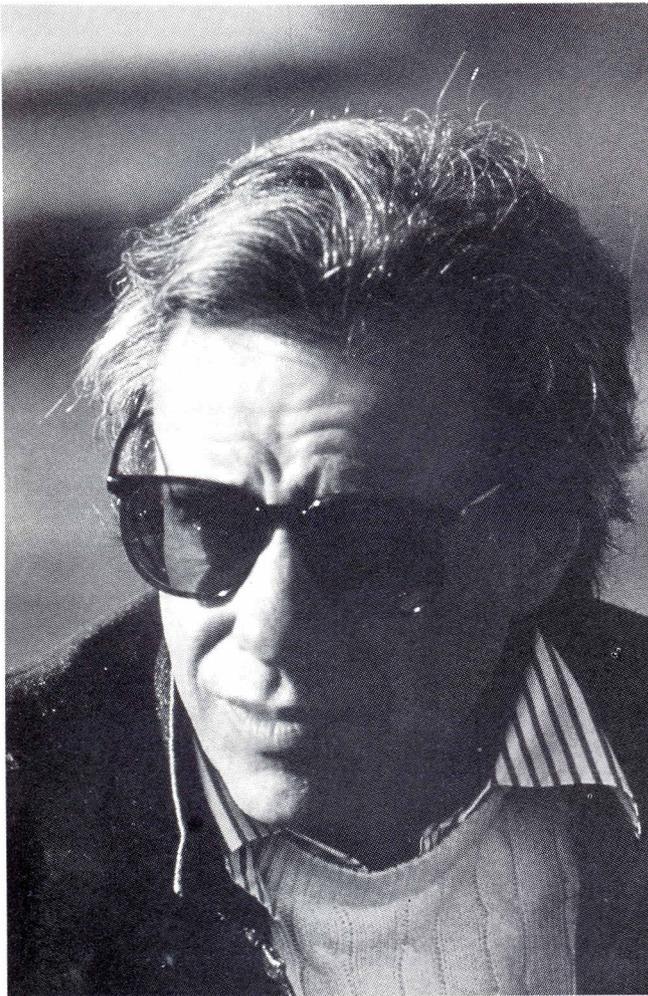
# Pedro el Grande

por Horacio Bernades

*Eso es lo bueno de la música country. No tiene sarcasmo. Es directa. Te hace reír, o llorar (diálogo de Una cosa llamada amor).*

*Soy un anacronismo viviente (Boris Karloff en Míralos morir).*

Por una paradoja no tan extraña, en una época en que la pose es norma, Peter Bogdanovich, uno de los realizadores contemporáneos menos proclives a posar de “artista maldito”, ha sido condenado a esa condición. A partir de 1986, año del estreno de *Máscara*, los distribuidores locales lo han expulsado del Paraíso de las carteleras, como habían hecho anteriormente con ciertos europeos “sacrilegos”, Ferreri, Godard, Tanner o Rivette, para nombrar a algunos. Sólo el video —ese nicho al que van a parar los que han perdido la fe de los distribuidores— condesciende actualmente a estrenar sus películas. Pero, claro, la expulsión de Bogdanovich no es sólo a escala local. En el



mejor de los casos, el suyo es desde hace tiempo, aquí, allá y en todas partes, un apellido lejano, el de un joven prometedor que allá por 1971 deslumbrara con *La última película*, aceptada no sin resignación como una de las primeras obras maestras provenientes de ese amasijo incierto que se dio en llamar “Nuevo Cine Americano”. Inmediatamente después de su consagración, el lanzamiento de *¿Qué pasa, doctor?* lo haría aparecer sospechoso del pecado de frivolidad, y la Santa Inquisición del Establishment Cinematográfico lo excomulgaría para siempre. A partir de ese momento, el nombre de Peter Bogdanovich pasaba a ser el de un cadáver cinematográfico, con una breve resurrección para la época de *Máscara*, y luego, *dead again*. Nadie quiso darse por enterado, en ningún rincón del globo, de que, desde 1979, año de la aquí inédita *Saint Jack*, el hombre viene sosteniendo una de las carreras más notables del cine contemporáneo. Fiel a sus orígenes, el Bogdanovich de *Una cosa llamada amor*, su título más reciente, sigue siendo básicamente el mismo de *Míralos morir*, su primera película: un contemporáneo que filma como los clásicos, y quizá sea esta fidelidad, justamente, la que le ha ganado el desdén de la crítica y la indiferencia del público. Mientras el grueso de sus contemporáneos atiende en el concurrido Supermercado de las Imágenes-clip, el cine de este hombre se hace cada vez más parecido al de sus maestros, cada vez más sereno y despojado. La fidelidad a las formas clásicas es, hoy en día, la forma más segura de volverse maldito: *Una cosa llamada amor* ha sido el fracaso de taquilla más espectacular en años. “Aunque fracase, no pienso dejarme guiar por el gusto de 80 millones de comedores de popcorn.” La frase es de Clint Eastwood, pero Bogdanovich bien podría suscribirla: como viene demostrando desde hace un cuarto de siglo, él tampoco es de los que aflojan.

**El heredero.** Todo el cine de Bogdanovich (nacido en Kingston, Estado de Nueva York, el 30 de julio de 1939) se construye en relación con un cine anterior, el cine clásico norteamericano, el que va del mudo hasta fines de los 50. Relación que asume la forma de un diálogo en sus dos primeras películas; se hace mimética, se carga de referencias explícitas en las siguientes, hasta *¿Qué pasa, director?* (*Nickelodeon*, 1976), y a partir de ese momento se vuelve ya asimilación lisa y llana, sin necesidad de referir a aquello anterior, porque aquello anterior ha sido definitivamente incorporado. Este diálogo de imágenes, esta voluntad de asumir la continuidad de una tradición clásica tras el quiebre de los años 60, se ven claramente emblemáticos ya en los primeros instantes de su obra: su primera película, *Míralos morir* (*Targets*, 1968), se abre con la secuencia de cierre de una película anterior de Roger Corman (*El terror*, 1963), y el cartel de *The End* de ésta se sob reimprime sobre los títulos de apertura.

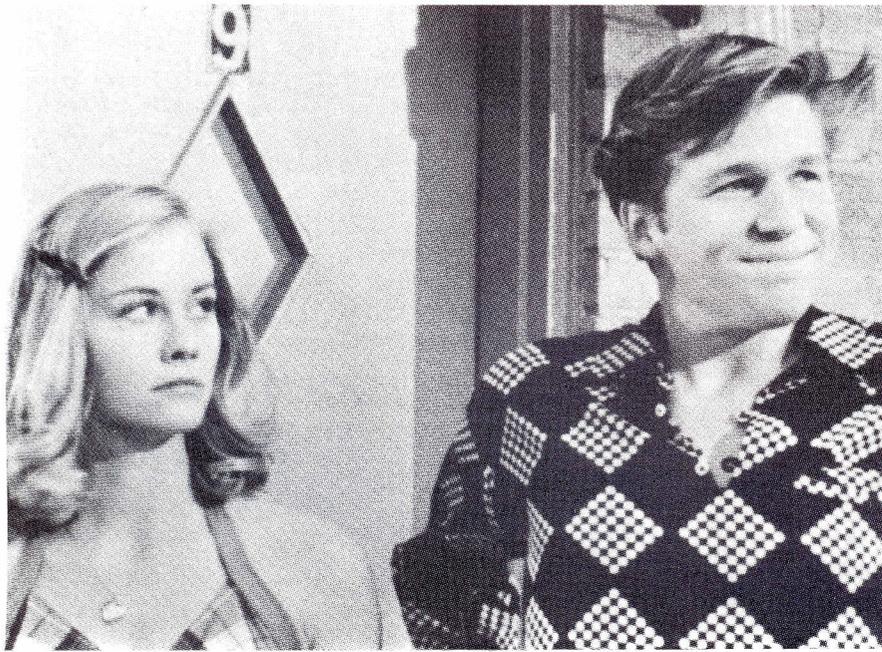
Significativamente, el propio autor se ha reservado allí el papel de Sammy Michaels, joven cineasta que intenta convencer sin éxito a Byron Orlock, vieja estrella de la edad de oro del cine de terror —corporizado por Boris Karloff, claro— para que intente un último *comeback*. “Todas las buenas películas ya han sido filmadas”, constata Sammy mirando por TV fragmentos de *El código criminal*, de Howard Hawks, unos cuantos años antes —vale la pena recordarlo— de que Wim Wenders pusiera a girar su obra cinematográfica alrededor de esa misma pérdida. A diferencia del alemán, tras *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971), despedida nostálgica de un mundo —el del cine, pero también el del viejo Oeste, el de los años 50 y el de las ilusiones de la infancia—, su autor no se entregará al placer más bien mórbido de un duelo interminable, sino que construirá en forma creciente una obra cinematográfica *en contra* de esa imposibilidad. Si el cine de Wenders se coloca casi enteramente bajo el signo del duelo, Bogdanovich intenta, con mayor o menor fortuna durante los años 70, y lo consigue triunfalmente a partir de fines de esa década, un renacimiento del cine, de las historias, de las ganas de vivir y de filmar, *después* del duelo.

**Música y lágrimas.** Dos grandes líneas surcan la obra de Bogdanovich. Por un lado, aquellas películas que le permiten volver sobre un género férreamente codificado, la comedia cinematográfica, para trabajar sobre sus resortes más esenciales, ensayando, una y otra vez, todas las combinaciones posibles que admite el género, y superponiendo frecuentemente distintas variantes, estilos y hasta distintas etapas de la historia de ese código. A este grupo pertenecen *¿Qué pasa, doctor?*, *Al fin llegó el amor* (*At Long Last Love*, 1975), *¿Qué pasa, director?* (*Nickelodeon*, 1976), *Illegalmente tuyo* (*Illegally Yours*, 1988) y la espléndida y corrosiva *Silencio, se enreda* (*Noises Off*, 1992). Por otro lado aparecen las películas en las que se dedica simplemente a seguir a sus personajes, hacia quienes los mueve una inocultable simpatía y con quienes se vincula en forma franca y directa (en éste y en otros sentidos, Bogdanovich es, casi casi, el anti-Altman por excelencia. *Una cosa llamada amor*, historia de principiantes probando suerte en Nashville, puede ser vista perfectamente como una versión bienintencionada de la película del mismo título del hombre de los helicópteros). En estas películas el encuadre genérico tiende a disolverse, y es el humor siempre cambiante de los personajes el que marca la tónica del film, ya se trate de la sombría desolación de *Míralos morir*, la nostalgia crepuscular de *La última película*, la picaresca *naïf* de *Luna de papel* (*Paper Moon*, 1973), la reconstrucción de una nueva identidad en *Saint Jack*, la celebración de la camaradería grupal en *Máscara* (*Mask*, 1985), la disolución y posterior refundación de una comunidad en *Texasville*, o las oscilaciones del grupo juvenil, constituyéndose en relación con un grupo mayor (el de los profesionales de la música *country*) en *Una cosa llamada amor*. *Daisy Miller*, drama “de época” de 1974, basado en la novela del mismo título de Henry James, queda como un film solitario, mientras que *Todos rieron* (*They All Laughed*, 1981) es el pico más alto en el que ambas líneas convergen, siendo al mismo tiempo la exploración más sistemática de su autor en los mecanismos que articulan el género comedia, tanto como —junto con *La última película* y *Máscara*— su más decidida incursión en la intimidad de un grupo de personajes que no se resignan a perder —en pleno ascenso del yuppismo de los 80, recordemos— sus emociones y deseos más esenciales. Punto

de encuentro de lo mejor de Bogdanovich, título fundamental de la década, verdadero festín cinematográfico, *Todos rieron* es el film más querido por su autor, el más injustamente olvidado por público y crítica, y, seguramente, su obra de más puro genio hasta la fecha.

**El hueso de la risa.** Mientras que películas como *¿Qué pasa, doctor?* y *¿Qué pasa, director?* representan una verdadera *summa* del género, en un frenesí acumulativo que va desde el *slapstick* de Mack Sennett hasta el delirio de Jerry y del dibujo animado, pasando por las *screwball comedies* de los años 30 y 40, sin dejar afuera a los Marx, *Todos rieron* y *Silencio, se enreda*, en cambio, lo atraviesan, ya no en un sentido histórico, longitudinal, sino mediante un corte transversal. Llegar al hueso, a los mecanismos más elementales que lo articulan. Ya no la acumulación sino, por el contrario, el despojamiento. Así, la primera está construida a partir de una pura geometría espacial —las calles de Manhattan— en la que los cuerpos de los personajes, o, más esencialmente aun, sus miradas, se cruzan, dibujando recorridos que recuerdan a los de esos entretenimientos gráficos estilo “Siga la flecha”. Flechas que dispara Cupido: como si Buster Keaton se hubiera multiplicado al infinito, en *Todos rieron* todo el mundo anda detrás de sus amores, *motto perpetuo* que jamás se detiene y que recibe un ramillete de herencias disímiles. Desde el Renoir dé *La regla del juego* (reconocida en más de una entrevista por el propio Bogdanovich), con sus sentimientos siempre en tránsito, tan inestables como el mercurio, hasta Cassavetes, no sólo por el ícono Gazzara, sino también por una cierta manera casi documental de captar el espacio, la atmósfera, el sonido-ambiente y la presencia física, corpórea, de unos actores que se develan ante la cámara. Entra la vida, a chorros, en cada plano de *Todos rieron*, como si el cine de Bogdanovich hubiera abierto una amplia ventana que ya no volverá a cerrar. *Silencio, se enreda*, quizás el film más ambicioso de su autor en tanto representa un verdadero curso *acelerado* (a mil por hora, quiero decir) sobre la puesta en escena cinematográfica, se compone de tres movimientos, a la manera de una partitura (enseguida veremos hasta qué punto *todo* el cine del autor es deudor de una concepción musical). El primer movimiento es el intento —deliberadamente fallido— de llevar a cabo una puesta teatral convencional, a partir de una convencional comedia picaresca, *allegro moderato* al que se le opone, de modo *andante*, un segundo movimiento en el que las envidias y rivalidades de los actores eclosionan, *detrás* de la escena, en un *slapstick* —estrictamente mudo— de porrazos, tropezones y caídas. La coda nos pone de nuevo frente al escenario, pero ahora la comedia teatral se ha hecho ya cinematográfica, al incorporar a su puesta el caos del *backstage*, del *fuera de campo* en otras palabras.

**On the Sunny Side of the Street.** Pero, más allá de sus películas estrictamente “de género”, es el *espíritu* de la comedia clásica, su proverbial vitalidad y buen humor, la característica fluidez narrativa, ese medio tono sin pretensiones, lo que se ha transmitido al cine del autor, haciendo de Bogdanovich el más consumado heredero de esa tradición. Un film como *Máscara*, que en otras manos no hubiera sido más que un vulgar telefilm “de discapacitados”, cursi y lacrimógeno a reventar, da por resultado una de las películas más conmovedoras de la última década, gracias a la ligereza de su tono, a la variedad de matices, a su buena fe sin sensiblerías. Si las películas de Bogdanovich, hasta las más amargas como



*La última película, 1971*



*Texasville, 1990*

*Texasville*, o tan destructivas como *Silencio, se enreda*, suelen terminar bien, esto no obedece a una mercantilista ecuación de mercado o a una asepsia *light* bien al gusto de la época, sino que es, muy por el contrario, la expresión de una fe esencial del autor en la gente de sus películas, un optimismo que trasciende todo sufrimiento y que lo lleva a apostar siempre a lo mejor, aun cuando los hechos se empeñen en hacer pensar lo peor. El vértigo, la vitalidad del género encuentran en el cine de Bogdanovich un sentido musical que se transmite plano a plano, transición a transición, a puro *swing*. Una película de Bogdanovich es lo más parecido a una canción de Cole Porter, de Johnny Cash o de Bruce Springsteen: *swing* y melodía. La música baña sus películas, desde los propios títulos (*It's Only a Paper Moon*, *At Long Last Love*, *They All Laughed*, *The Thing Called Love*, todos títulos de canciones del repertorio

popular) hasta el trabajo sobre la banda de sonido, que hace que la falta de música de *Míralos morir* tenga tanto peso dramático como la orgía de canciones de *Todos rieron* (en el club nocturno, en las calles, en la pista de patinaje, en el taxi de Sam, hasta en las tiendas de zapatos), verdadera reescritura del género *musical*. Pero no sólo la música: los ruidos de la calle (las voces de los transeúntes, los motores y las bocinas de los autos, las sirenas de los barcos en el puerto) van armando un espacio sonoro, el hábitat de los personajes. También en este terreno Pedrito saca varios cuerpos de ventaja sobre sus colegas.

**El alumno es maestro.** La primera parte de la obra de Bogdanovich pone en escena una serie de relaciones padre/hijo, que emblemáticamente el tipo de vínculo que el realizador establecía, por aquel entonces, con sus propios "padres" simbólicos. Orlock/Sammy en *Míralos morir*; Sam el León y su cría, y los adultos en general, opuestos a los jóvenes, en *La última película*; Ryan y Tatum O'Neal en *Luna de papel*, y el pionero del cine mudo Brian Keith formando al principiante Ryan O'Neal en *Nickelodeon*, no son otra cosa que la proyección de un joven Bogdanovich en relación con Ford y Hawks sobre todo, aunque también con Corman, McCarey y Preston Sturges, y en definitiva con respecto al conjunto del cine clásico americano, en tanto "lengua paterna". Significativamente, a partir de *Saint Jack* los héroes conquistan la adultez, intentan salir de perdedores, se relacionan con sus pares, se casan y se separan. Es en *Máscara* donde se consuma este proceso de maduración: allí es Rocky Dennis el que cuida y protege —demostrando que su hándicap es sólo físico, no emocional— a su frágil mamá Rusty, invirtiendo el sentido de la relación. Del Sammy de *Míralos morir* y Sonny en *La última película* (Sonny es, en inglés, el

diminutivo de "hijo") a Rocky Dennis y la Miranda de *Una cosa llamada amor*, los hijos se han vuelto padres de sí mismos. De aquellas películas a éstas, el alumno ha devenido maestro. *Una cosa llamada amor* es la prueba más concluyente: como las películas de madurez de sus maestros, como *Caravana al Oeste* de Ford, como *Peligro Rojo 7000* de Hawks, como la obra entera de Cassavetes, este Bogdanovich cincuentón y canoso ya no necesita otra cosa que plantar una cámara delante de sus actores, en un espacio cualquiera, para que nazcan las historias, el cine. El mejor y más puro cine. Piezas del tiempo. Eso es lo bueno de Bogdanovich. Eso es lo bueno del cine clásico, el de ayer y el de hoy. No tiene sarcasmo. Es directo. Te hace reír, o llorar. A algunos podrá parecerles un anacronismo. A otros, en cambio, nos emociona y nos colma, nos hace sentir más vivos, más felices y más plenos. ■

# Morir de cine

por Gustavo J. Castagna

*Ser una bolsa de viejos huesos, eso es ridículo: envejecer.*  
(Ben Johnson en *La última película*)

En las películas de Bogdanovich existe un tema sin discusión: su pasión por el cine. Esa inagotable mirada hacia las imágenes del pasado transmitidas desde distintas elecciones estéticas —la cita, el homenaje, la copia—, sin embargo, nos comunican con un autor de films. Desde la captación de un instante preciso que remite a la trascendencia que John Ford conseguía con su cámara contemplativa hasta los porrazos y las caídas reiteradas de la comedia *slapstick*, pasando por el subrayado de la puesta como obsesión que impide olvidar la tradición del cine clásico, la inteligencia de Bogdanovich, aun en sus films menores, siempre lleva una marca propia, intransferible y autónoma.

Claro que las diferencias entre la cita, el homenaje y la copia —aun con los riesgos que implica utilizar el último término— separan las virtudes y los defectos de sus películas más representativas para el tema que nos ocupa: *Míralos morir*, *La última película*, *¿Qué pasa, doctor?* y *¿Qué pasa, director?* Las dos primeras, puntales iniciales de la carrera del realizador, nos cuentan la agonía de una época —de un tiempo, del cine entendido como narración hasta fines de los 50—, valiéndose de dos íconos insustituibles: Boris Karloff y Ben Johnson, presentes ambos en las imágenes. Los otros dos films, reconocibles desde un registro genérico, eligen el camino de la imitación y deciden una falsa resurrección del modelo anterior. Antes de entrar en posibles divisiones, conviene aclarar que las cuatro películas, soportando el paso de los años, permanecen como invalorable aportes de un cine festivo, donde las alegrías y tristezas de los personajes difícilmente puedan suplantarse con supuestas modernidades de montones de imágenes de estos días.

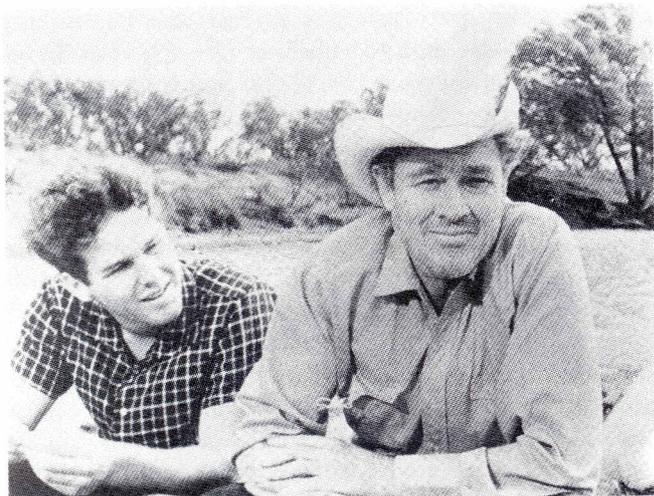
**El monstruo y el león.** “El cine es más importante que la vida”, se decía por los años 50; una frase que Bogdanovich disuelve en *Míralos morir* y *La última película*. La sala del pueblo, una necesidad vital de los habitantes del lugar, cierra sus puertas poco después de la muerte del viejo León. La invasión de la realidad (el terror de lo “real”) superando la ficción que propone el cine, corporizada en el joven francotirador asustado frente al viejo Orlock, ahora con bastón y de andar vacilante. El horror que señala el paso del tiempo —la vida, en fin— arrasando las calles vacías de Anarene (el pueblo de *La última película*) y agujereando a balazos la pantalla del autocine (*Míralos morir*). ¿Cómo contemplar el fin de una época? Si desde el inicio de *Un tiro en la noche*, Ford nos mostraba la muerte del western en un solo plano (el féretro ocultando a Wayne y una planta de cactus encima del cajón), Bogdanovich extiende la agonía

por el camino del homenaje y el respeto hacia sus precedentes. Homenaje desde una puesta en escena invisible, jamás necesitada de la cita explícita. Cuando Ben Johnson y los jóvenes Jeff Bridges y Timothy Bottoms conversan al borde del río, la cámara de Bogdanovich expresa su admiración al maestro. Ben Johnson cuenta su pasado y nos habla de los cuarenta años vividos en ese lugar, mientras tres inserciones del desolado paisaje nos aclaran la transparencia estilística heredada. En *Dos cabalgan juntos*, Richard Widmark y James Stewart ya habían estado en un lugar similar contemplados desde la quietud milagrosa de la cámara de Ford.

Homenaje transparente donde la cita no tiene cabida al incorporarse en las historias de los personajes. Las imágenes de *Río Rojo* en *La última película* y los escenas de *Código criminal* desde un televisor en *Míralos morir* no implican una resurrección de los films de Hawks, sino que interpretan un mundo ya desaparecido, sólo posible desde la ficción. Bogdanovich incluye ambos fragmentos para añorar un tiempo anterior, necesario para la subsistencia de sus personajes ante los embates de la realidad y nunca para despertar nuestra euforia y alegría, siempre permeables a la celebración gratuita. En *Míralos morir* y *La última película*, un pedazo del tiempo jamás representa una apropiación de las imágenes del pasado. En ambas películas de Bogdanovich, los fragmentos de viejos films en blanco y negro actúan en presente y a modo de supervivencia para sus personajes. Cuando Boris Karloff, más de una vez, se niega a encarnar un nuevo personaje, Bogdanovich rinde el mejor homenaje a la gran criatura del terror. Cuando Ben Johnson observa el paisaje al borde del río, podemos imaginar la figura de Wayne montado al caballo, despidiéndose de nosotros con el sombrero en la mano.

Todo pasa por la puesta en escena y el modo en que se filma cada instante de estos dos símbolos del viejo cine, vale decirlo de una buena vez, encarnando a Boris Karloff y Ben Johnson entrados en años y en pleno retiro físico. Bogdanovich, claro está, se apoya en estos dos representantes de un pasado cinematográfico como guías de los personajes jóvenes, sumergidos en un cambiante presente y desconcertados ante la vida que poco a poco, paso a paso y de manera invisible, supera las posibilidades del cine. Ya la vida es más importante que el cine y el enojo de Karloff ante el desastre en el autocine se comunica con la tristeza de los dos jóvenes enterados de la muerte de Ben Johnson. Los viejos héroes de la ficción ya dieron los hurras.

**Tropezones de un cinéfilo.** A veces, la cinefilia de un director —una bella enfermedad aceptable en las primeras películas— tiene sus problemas en el desarrollo posterior



*La última película, 1971*



*¿Qué pasa, director?, 1976*

de una carrera donde las influencias, en la medida de lo posible, no deberían notarse en las imágenes. Si los dos primeros films de Bogdanovich utilizaban un estilo perimido en aquellos años pero lo incorporaban como un homenaje al cine clásico, *¿Qué pasa, doctor?* resulta muy inferior a su referente: *La adorable revoltosa* de Hawks. Bogdanovich abandona la reflexión, elige un estilo atolondrado y sustituye la mirada introspectiva hacia sus referentes por la superficie codificada del género. La comedia alocada en lugar de la comedia de situaciones. Aparece la acumulación de gags —tendiente al frenesí del *slapstick*— en lugar de la descripción de mundos opuestos, clave del género, ejemplificada por el film de Hawks como modelo trascendente. En consecuencia, aparece la cita y, por lógica extensión, la copia del original. La voracidad cinéfila de Bogdanovich, lamentablemente, se transforma en la falsa imitación de un estilo. Barbra Streisand le rompe el saco a Ryan O'Neal. Barbra Streisand provoca el caos en una exposición de arte conceptual. Largos minutos de persecuciones automovilísticas, definitivamente, expresan el estilo mecánico y calculado del film. *¿Qué pasa, doctor?* se destaca por la voluntad de Bogdanovich de filmar una comedia a la manera clásica y por la visible decisión de comunicar que, justamente, estamos viendo una vieja película de género. Ante tal elección, solamente subsiste el subrayado de las situaciones. Mientras que en Hawks —como sucede en todas sus comedias— se entabla una

lucha feroz entre los sexos, los personajes de Bogdanovich, disparatados y risueños, aparecen supeditados por su condición de hombre y mujer. En *La adorable revoltosa*, Katharine Hepburn invadía la privacidad del paleontólogo Cary Grant con el deseo de destruir un mundo esquemático desde el orden de los huesos de los dinosaurios. En *¿Qué pasa, doctor?*, tomando casi en su totalidad la misma historia, Bogdanovich abre el panorama y crea otro personaje (la futura mujer de O'Neal, estupenda Madeleine Kahn), parodia *Casablanca* (Streisand acostada en el piano), decide que los gags transcurran entre pasillos y puertas que se abren y cierran (en este caso, la referencia sería Blake Edwards) para, finalmente, volver a desconfiar del cine clásico como homenaje y someterse a la copia burda, otra vez, desde la apropiación del lenguaje *slapstick* (los minutos finales remiten a *Los Tres Chiflados*). Varios cruces narrativos resaltan en *¿Qué pasa, doctor?*, acumulados por el afán abarcativo de Bogdanovich, pero lo que más trasluce es la imposibilidad del director para abandonar la ligereza del relato (entendida por la velocidad de cada una de las acciones), los tropezones, las caídas y los porrazos del subgénero *slapstick*.

Al respecto, *Nickelodeon* (*¿Qué pasa, director?*) es el sùmmum de la cinefilia como ilustración. Por un lado, nos cuenta el nacimiento del cine, la guerra de patentes a principios de siglo, las referencias visibles a los pioneros Raoul Walsh y Allan Dwan, el nombre de Griffith citado más de una vez y la estructura episódica, típica de las primeras cintas del mudo con aquellos primeros intentos narrativos llamados *seriales*. También nos sitúa en esos años por los cierres y aperturas en iris y, nuevamente, nos ofrece una acumulación desmesurada de gags, entendible para un corto de Mack Sennett pero poco acorde con un largometraje de dos horas. La cita vuelve a ganarle al homenaje y los momentos contemplativos de *Míralos morir* y *La última película* vuelven a extrañarse para dejar entrar, otra vez, lo explícito de cada situación.

Como ocurriera en *Good Morning, Babilonia* —el peor film de los hermanos Taviani, por lejos—, *Nickelodeon* desgasta su historia en el intento de homenajear la figura patriarcal de David Griffith. Un tema seductor como pocos pero al que tampoco Bogdanovich impide que caiga en la pobre ilustración del final de la película. Los personajes se dirigen a la primera exhibición de *El nacimiento de una nación*, tal como ocurriera con *Intolerancia* en la película de los Taviani.

Más allá de la elementalidad de la puesta (desconfío, por supuesto, del *slapstick* como motivo de alegría), *Nickelodeon* vuelve a tomar la figura de Ford como un nuevo y propicio homenaje al maestro. Dos momentos resultan imborrables. Uno de ellos nos muestra una interminable pelea entre Ryan O'Neal y Burt Reynolds —como ocurriera en *El hombre quieto*— y otro instante nos ofrece en imágenes la famosa anécdota de Ford con un apresurado productor, deseoso de terminar un rodaje en pocos días. El primer caso conjuga el homenaje con la época del *slapstick* y el segundo, con O'Neal cortando varias páginas de un guión ante un apresurado productor, interesa por la anécdota en sí misma.

Sin embargo, ambas escenas están conectadas con la narración y nunca desvirtúan el relato. Bogdanovich vuelve a Ford y abandona los tropiezos narrativos para sentirse más cómodo junto a su referente más importante. Un lugar ideal para contemplar su cine, más allá del homenaje, la cita y la copia. Un lugar propicio para volver a descubrir su pasión por el cine. Por el cine que vale la pena, se entiende. ■

# Todas las películas de Peter Bogdanovich

## Míralos morir (Targets, 1967)

En los 60 muchos quisieron demostrar —en teoría y práctica— la muerte del cine. Pero también hubo films casi subterráneos que ensayaron una reflexión en torno de la mirada, la muerte y el cine, ensayando el sostén de este último en un contexto hostil. *Peeping Tom*, de Michael Powell; *X*, de Roger Corman, y *Míralos morir*, de Bogdanovich, indagan de distinto modo esa relación. No por azar abordan tres formas del horror. Y si las dos primeras meditan sobre el trabajo de la cámara, *Míralos morir* enfoca el ángulo del espectador, del espectáculo. De la muerte del cine a la muerte en un cine. El francotirador Bobby (Tim O'Kelly) liquida gente al azar hasta que lo detiene el casi jubilado Byron Orlock (Karloff, dándose vida casi a sí mismo).

Bogdanovich —sabiamente asesorado por Sam Fuller, que ayudó a construir la historia— diseñó un film austero, que evitó tanto vicios de época como poses de novato. La estilizada imagen se hace casi bidimensional, en abierto rechazo a las "tomas artísticas"; el legendario Allan Dwan había advertido a PB sobre las supuestas innovaciones formales que entonces ensayaban muchos directores americanos, creyendo revolucionar el cine (pantalla dividida y demás): "Es la clase de asuntos que desechamos cuando crecimos". Bajo esa premisa construyó una narración transparente que no oculta un meditado trabajo en cada plano. La admirable fotografía de Laszlo Kovacs (en el ya raro *Pathecolor*) opone secuencias cálidas (las habitadas por Karloff: ocre, amarillos, marrones) a frías (lideradas por el psicópata, con verdes, azules y grises), tensionando el conflicto hasta el duelo final.

En la confrontación entre ambos —monstruos ficticio y verdadero— en el autocine, Bobby tira a la pantalla para matar a ese que se le abalanza (Orlock en una película) antes de intentar detener al de carne y hueso que lo desarma a simples bofetadas. La idea original (cuándo no) fue de Fuller. Y el discípulo supo filmarla en forma memorable.

*Míralos morir* fue, además, la oportunidad definitiva para que la gente entendiera que a Karloff había que quererlo; que el monstruo, en verdad, escondía a un héroe. ■

E. A. R.

## Directed by John Ford (1971)

Luego de la publicación del libro *John Ford* (1968) y del estreno de su primera película —*Targets*—, el recientemente fundado American Film Institute le sugirió que iniciara una serie de documentales basados en sus libros de entrevistas a directores. Lamentablemente, la colección nunca se completó y los candidatos posibles murieron en los siguientes quince años.

Ford se entusiasmó con el proyecto y sus memorias aparecen en la película a través de muchas anécdotas de un tono no intelectual

sobre su experiencia en el cine durante más de cincuenta años. ■

## Thomas J. Harris en Peter Bogdanovich

Es más que un documental imprescindible para todos los amantes del cine: es un ensayo lúcido y apasionado sobre uno de los más grandes creadores (y poetas) del siglo XX. ■

## José Luis Garci en Morir de cine

Un emocionante film entrevista compuesto por escenas de películas del maestro alternadas con sabrosas respuestas de Ford, plenas de humor, a las sagaces, precisas preguntas de Bogdanovich dichas en off (este film se exhibió de paso por Buenos Aires en una concurrencia función de mediodía en la Sala Lugones del San Martín). ■

## Rodrigo Tarruella en Tiempo Argentino (19-4-1986)

## La última película (The Last Picture Show, 1971)

*La última película* es la historia de un grupo de gente en los 50, en un pueblito perdido de Texas, Anarene.

Un hermoso blanco y negro, un ritmo pausado, música de la época y un casting de desconocidos para ese momento, como Cybill Shepherd, Jeff Bridges y Timothy Bottoms, son algunas de las características de la película. Nominada para 8 Oscars, los únicos premiados fueron Cloris Leachman y Ben Johnson como actores de reparto.

No hay nada para hacer en Anarene más que envejecer y morir junto con el pueblo. Lo único interesante parece ser el sexo o el cine.

Las familias ya no existen, tampoco las parejas. Todos están solos, desamparados y asfixiados en Anarene.

En *La última película* no aparece para nada el espíritu de comunidad a la manera de las películas de John Ford. Sólo hay egoísmo y muerte. Los viejos íntegros mueren (Sam el León), los jóvenes frágiles (Sonny) serán adultos locos (ver la maravillosa *Texasville*). No hay lugar para la sensibilidad en Anarene. Sólo sobreviven los más duros. La mística del pueblo se desvanece junto con el cine.

La última película, la última proyectada en la sala Royal, es *Río Rojo* de Howard Hawks. El cine clásico está muriendo, los cines se van cerrando. Los tiempos están cambiando. Llegó la televisión. Hay que huir de Anarene. Pero, ¿adónde? ■

F. F.

## ¿Qué pasa, doctor? (What's Up, Doc?, 1972)

*Una screwball comedy, ¿se acuerdan?* Así decía el poster de publicidad de la película. *¿Qué pasa, doctor?* es un homenaje a la comedia clásica y, a su vez, es una comedia clásica.

Es inevitable la comparación con *Mi adorable revoltosa* (*Bringing Up Baby*, 1938) de Howard Hawks, protagonizada por Cary Grant y Katharine Hepburn. La idea argumental es prácticamente la misma.

Barbra Streisand hace el papel de Hepburn y Ryan O'Neal el de Cary Grant.

Es casi unánime la opinión crítica que toma a *¿Qué pasa, doctor?* como una fallida imitación de la comedia clásica— en particular, de la supuesta obra maestra de Howard Hawks.

Confesión: a mí me gusta mucho más *¿Qué pasa, doctor?* *Mi adorable revoltosa* —pese a verla y reverla con el firme propósito de vencer mi insensibilidad— me parece soberanamente aburrida. Es más, ya desde el comienzo me produce fastidio y tedio, luego —más o menos a la hora de película— con un mal humor espantoso me duermo irritada y suelo tener pesadillas. Es inútil, creo que nunca podré encontrarle algo de gracia a la supuesta revoltosa que encarna Katharine Hepburn, la mujer que, junto con Fred Astaire, nació vieja. *Mi adorable revoltosa* carece de sensualidad: es imposible creer que Grant y Hepburn están enamorados. Para colmo, resulta más sexy la novia científica supuestamente fría y materialista (por lo menos parece inteligente).

Todo lo contrario ocurre en *¿Qué pasa, doctor?* Si bien se hacen aburridas algunas secuencias (persecuciones interminables por San Francisco, excesos en la cantidad de puertas que se abren y cierran mecánicamente en el hotel), el carisma de Streisand y O'Neal llena la película, que resulta muy cómica y romántica. Además, Madeleine Kahn, la novia seria de Ryan O'Neal, está desopilante.

El diálogo final del film es una burla a *Love Story* (1970): Judy le dice a Howard (Ryan O'Neal): "Amar significa nunca tener que decir perdón", y él responde: "Es la frase más tonta que he escuchado". Esta cita es la venganza de Bogdanovich por tener que haber pasado por la experiencia de ver esa película con el fin de conocer como actor a Ryan O'Neal por consejo de Polly Platt. ■

F. F.

## Luna de papel (Paper Moon, 1974)

En *La última película*, Peter Bogdanovich no sólo había recreado las formas de vida de un pequeño pueblo americano en los 50, sino que también realizaba un sentido homenaje a una manera de hacer cine tal vez perdida para siempre, logrando su mejor película hasta la fecha. En *Luna de papel* trasladó el intento a los EE.UU. de los años 30 en el marco de la Gran Depresión, por medio del recorrido que efectúan por el país en crisis un pequeño tímido en compañía de una niña a su cargo. Si bien es innegable el virtuosismo de Bogdanovich en la minuciosa reconstrucción de las costumbres de esta época (con un notable uso de la banda de sonido, con radios que suenan por todas partes) y es un hallazgo el carácter de la pequeña protagonista, una verdadera heroína de comedia hawksiana, el film se resiente por

# Todas las películas de Peter Bogdanovich

algunas visibles limitaciones. Esa misma actitud de homenaje a un cine del pasado, que tan bien había funcionado en la mencionada *La última película*, por el gran compromiso emocional del director con sus personajes, deviene aquí, tal como en parte había ocurrido con la precedente *¿Qué pasa, doctor?* con respecto a la comedia clásica, inexorablemente mecánica. Bogdanovich centra el film en sus dos protagonistas, descartando una jugosa galería de personajes secundarios, lo que lo convierte en una simpática sucesión de viñetas, pero de ningún modo en el gran road movie que pudo haber sido. Obra con varios puntos en común con la contemporánea *Alicia en las ciudades* de Wim Wenders pero sin su profundidad ni emoción, muestra en el director algunos signos de agotamiento que se ahondarían en las siguientes películas. Afortunadamente, a partir de fines de los 70 Bogdanovich encontrará su verdadero rumbo, convirtiéndose en el último gran clásico del cine norteamericano. ■

J. G.

## Daisy Miller (1974)

Luego de realizar dos películas notables como *Míralos morir* y *La última película*, Peter Bogdanovich había suscitado algunos interrogantes en sus dos siguientes films. Esta adaptación de un relato de Henry James, fallido intento de hacer un film de época a partir de un autor literario importante, es una de sus obras menos logradas. No discutiré la fidelidad de Bogdanovich a la novela en que se inspira por cuanto no la he leído, pero lo cierto es que la intención de oponer dos mundos, el de la joven norteamericana liberal con el de una sociedad europea reprimida y atada a las convenciones, resulta esquemática, superficial y de una notoria frialdad. Película que aparece ajena a las preocupaciones temáticas y estéticas de Bogdanovich, cuenta además con un cast particularmente desafortunado, a excepción de la siempre excelente Cloris Leachman. Obra en lo que lo más destacable es el vestuario y la escenografía, bien podría confundirse con alguna de las adaptaciones del mismo autor que años después realizara James Ivory. Y conste que esto no implica un elogio. ■

J. G.

## Al fin llegó el amor (*At Long Last Love*, 1975)

Profundizando el bache en su carrera, iniciado con *Daisy Miller*, Bogdanovich realiza este desafortunado intento de homenajear al musical clásico. El esquema utilizado relativamente bien con respecto a la comedia en *¿Qué pasa, doctor?* aparece aquí exterior y mecánico, sin captar de ningún modo el espíritu de los films citados. Ni la notable banda de sonido de Cole Porter logra compensar la ostensible falta de ritmo y la pesadez de la puesta en escena, sin contar que Burt Reynolds no parece el émulo más adecuado de Fred Astaire que uno podría imaginar, siendo el film un

notorio paso en falso en la carrera del director. Algunos años después, y a lo mejor sin proponérselo, Bogdanovich lograría realizar el homenaje al musical aquí no concretado, en *Todos rieron*, una película, paradójicamente, sin bailes ni canciones. ■

J. G.

## ¿Qué pasa, director? (*Nickelodeon*, 1976)

Leo T. Harrigan (Ryan O'Neal) es un abogado en apuros. Apuros que desde un comienzo se transmiten a la respiración del film. Velocidad, equívocos y sorpresas. Encuentros y desencuentros de un triángulo amoroso-aventurero integrado por el tal Harrigan, un palurdo de buen corazón llamado Buck Greenway (Burt Reynolds), con ambos enamorados de la miope y seductora Jane Hitchcock. El lugar y tiempo: Nueva York, Los Angeles y un páramo llamado Hollywood, poco después de 1910. Bogdanovich reanima los primeros pasos del cine proyectados en esas barracas llamadas *nickelodeons*, y producidos por equipos de sujetos desplazados al margen de la ley por el depredador imperio Edison. Epocas en que un tipo era promovido a director porque gritaba mejor (John Ford *dixit*). La película se asienta —más agudizada en su primera mitad— en la estética del *slapstick*; el fantasma de Mack Sennett sobrevuela una trama cuya base verídica (?) está fundada en el anecdotario de Raoul Walsh y Allan Dwan, alumnos aventajados de la escuela de David W. Griffith.

Cuando pasada la hora y algo de película la historia se toma un respiro, aflora, antes disimulado por una agitada y organizada anarquía, el dejo melancólico de quien recuerda una Arcadia irrecuperable: una infancia dorada del cine. Este cambio de registro convierte a la comedia alocada de caídas, trompadas y tartas de crema, en un homenaje que desplaza toda condescendencia irónica a la vida y al tiempo de los precusores. En *¿Qué pasa, director?*, la figura de un productor tan dictatorial y arbitrario como profético demuestra, por otra parte, qué lejos Bogdanovich está de aquellos que piensan que lo importante en el cine debe erigirse a contrapelo de un Sistema demonizado. *¿Qué pasa, director?* es acaso el intento más evidente —aunque no el más logrado; en ese sentido van mucho más lejos las vertiginosas y admirables cadenas de acciones físicas del segundo tramo de *Silencio, se enreda*— de recuperar aunque sea un pequeño fragmento de esos inolvidables "pedacitos de tiempo" que cualquiera que ame al cine supo vivir metido en una película. ■

E. A. R.

## Saint Jack (1979)

Bogart en los 80, Rick Blaine en Singapur, extraordinario acento local, la eterna historia del perdedor que manda todo al diablo porque, sencillamente, es muy feo lo que le pro-

ponen. La ética de un alcahuete —el estupendo Ben Gazzara que buscó desesperadamente Cassavetes para sus independientes y amar-gas historias— no tiene precio. ■

José Luis Garci en *Morir de cine*

## Todos rieron (*They All Laughed*, 1981)

Uno de los grandes films de Bogdanovich. Un torrente de vitalidad en imágenes, una narración ejemplar basada en miradas y gestos y unos personajes incorporados al recuerdo. Dentro del aparente juego que *Todos rieron* propone se esconde la soledad de las grandes ciudades y la búsqueda de afectos de diez personajes que no dudan en cambiar de pareja. Bajo la apariencia de un estilo invisible, resalta la capacidad de Bogdanovich para remover las bases del musical en los movimientos, encuentros y desencuentros plenos de gracia y diversión que pautan cada una de las escenas de la película. *Todos rieron* empieza al revés de una comedia clásica: las situaciones y las andanzas de los personajes (este maravilloso film es un ejemplo de *movimiento* cinematográfico sin caer en las limitaciones del *slapstick*) se nos presentan desde las primeras escenas, mientras la fundamentación de la historia (detalle mínimo de una película feliz) se nos ofrece en la mitad del film, cuando los detectives Gazzara, Ritter y sus ayudantes concurren a la oficina de trabajo. Ahí la farsa sigue, el movimiento continúa (por eso, tal vez, estemos ante una película terminal sobre la comedia y sobre una manera de filmar ya desaparecida) y los personajes se agigantan y permanecen inolvidables, mientras la cámara de Bogdanovich descubre la necesidad que cada uno tiene de no quedarse solo y detenido ante la vida que se les escapa. Como bien decía Renoir y luego retomara el alumno Truffaut, *Todos rieron* conjuga felicidad en los momentos tristes y pesar en los momentos de alegría: equilibra en cada escena el romanticismo descontrolado de los personajes permitiendo al espectador un goce eterno que comprende la risa y el llanto. *Todos rieron*, como se cansaron de comentar los buscadores de anécdotas, tuvo un final trágico que terminó con la muerte de Dorothy Stratten, la modelo enamorada del director, transferido en el personaje que juega en la *¿ficción?* el gran John Ritter. El desenlace de *La regla del juego* de Renoir, justamente, terminaba con una muerte. *Todos rieron*, por su parte, permite disolver las apariencias entre la ficción y la realidad. Hasta en este pequeño detalle, la obra maestra de Renoir y la fiesta de Bogdanovich encuentran más de una similitud. ■

G. J. C.

## Máscara (*Mask*, 1985)

Los films que se basan en historias verídicas sobre enfermos terminales o no y discapacitados varios suelen ser groseramente lacrimosos, o a lo sumo falsamente didácticos y "alec-

# Todas las películas de Peter Bogdanovich

cionadores ejemplos de vida". La historia de Rocky Dennis, el chico con una deformidad ósea que afecta su rostro hasta transformarlo en una suerte de grotesco "hombre-león" podría haber sido uno más de aquellos olvidables ejemplos. Pero sucede que desde las primeras escenas se nos instala *junto* a la troupe familiar de Rocky, un maravilloso y sacado grupo de *bikers* con motos, camperas, cervezas y drogas incluidas. La narración nos sumerge en la misma interioridad del grupo, que ama, acepta y defiende a Rocky, y desde ese lugar Bogdanovich nos integra como a otro miembro de la familia. No estamos ante *El hombre elefante*, que instaura un suspenso inicial hasta mostrar al "monstruo" para, paulatinamente, ir humanizándolo. La mirada de Peter no precisa de suspenso alguno; nos muestra su rostro en la primera escena, sin golpe de efecto, con naturalidad y ese tratamiento inicial desdramatizado refleja el verdadero amor y respeto con que, tanto el director como la guionista, miran a Rocky, de modo tal que olvidamos su apariencia para ver sólo su esencia. (Como la niña ciega que se enamora de Rocky.) Hay films que uno recuerda por una o dos secuencias autosuficientes, elegir sólo una de *Máscara* sería casi una mutilación: cada una de ellas refleja emoción y verdad y, no pocas, hasta alegría, aun cuando no podamos estar demasiado tiempo con los ojos secos. Pero ¿cómo olvidar la escena con la prostituta, la pelea de la madre con el director del colegio, las alegres trompadas de los motociclistas, el primer baile de Rocky? Eric Stoltz logra que su Rocky sea inolvidable y no únicamente por su maquillaje. Cher está sencillamente soberbia interpretando a la aguerrida, frágil y promiscua madre. Detrás de la máscara, dicen, está el alma, y si detrás de la cámara está Peter Bogdanovich, es seguro que la podremos ver en su infinita luminosidad. Así sucede con el buen cine. Así sucede con *Máscara*. ■

A. R.

## Illegalmente tuyo (*Illegally Yours*, 1988)

Aunque no termine de funcionar, aunque allá por la mitad del recorrido se "pinche" y desde ahí hasta el final ya no levante cabeza, aunque el inefable Maltin haga tronar su temido BOMB, aunque ni el propio Bogdanovich quiera oír hablar de ella, aunque la productora (De Laurentiis) lo haya obligado a hacer cambios en el guión durante el rodaje y el montaje, aunque nadie dé un peso por ella, *Illegalmente tuyo* no es *tan* mala. Comedia "de persecución", llena de un montón de personajes que se espían, se acechan y giran en círculos, como en *Todos rieron*, *Illegalmente tuyo* tiene lo suyo. El arranque, más que nada, con la presentación de los personajes en un par de secuencias con el *timing* justo, a pura imagen, construidas en base a un complicado juego de relojería visual, bien aceitado. La idea, muy de Bogdanovich, de que el amor es un juego peligroso, y la otra idea, más característica

aun, de que no hay ningún juego que valga tanto la pena. Algunos personajes: el de Rob Lowe, típico abombado con anteojos de las comedias de su autor, el insoportable hermano menor, que se pasa toda la película intentando convencer al protagonista de que los juegos peligrosos no conviene jugarlos, y los dos más simpáticos y queribles, mamá Dice, que se casó 9 veces y sigue eligiendo mal, y el camionero Harry Carey, que se instala en lo de la familia Dice, encantado con las comidas de Mamá. Con eso, a Bogdanovich le alcanza para hacer funcionar la cosa, al menos durante unos cuarenta y cinco minutos. Okey, no se gana el paraíso con eso. Pero tampoco el infierno, que yo sepa. ■

H. B.

## Texasville (1990)

Uno de los contados casos en la historia del cine en que la secuela de una obra maestra está a la altura del original. Anarene revisitada, treinta años más tarde: Bogdanovich reencontra, en 1984 (año de la ficción), a los sobrevivientes de *La última película*. Mientras miran las nuevas olas, los jóvenes de ayer ya son parte del mar, dijo uno, pero en Texas el mar es puro desierto. Los viejos murieron hace tiempo, y las ausencias de Sam el León y de Billy parecen más reales que las presencias de Duane, Sonny y Jacy, jóvenes-viejos, pálidos y cenicientos como fantasmas. La "Reaganomics" no perdona, y los pozos de petróleo están tan vacíos como todo lo demás en el pueblo. "Este es un pueblo sin corazón", reflexiona alguien. La familia de Duane es un puro desorden, un infierno, entre los cuernos cruzados de Duane y su esposa Karla (Annie Potts, asombrosa), la rivalidad del padre con el hijo mayor para ver quién la tiene más grande, la soltería con hijos de la hija del medio y la maldad de los más chicos, que parecen crías del demonio. Sonny, que ahora es el alcalde del pueblo, es el único que aún tiene un sueño, pero perdió la cabeza: ve películas en el cielo. Jacy (Cybill Shepherd, avejentada y sin el más mínimo rastro de maquillaje), que viene del extranjero tras una separación, ni siquiera *reconoce* a Duane. Como en *Un tiro en la noche* de John Ford, el pueblo "festeja" su Centenario, un puro ritual sin nada atrás, una fachada. El festejo será interrumpido por una lluvia de huevos organizada por los "angelitos" del pueblo. En un momento terrible, patético, Duane y Jacy harán de Adán y Eva, en un numerito de kermesse que es parte de la "fiesta". El pueblo está maldito, sin duda, pero Bogdanovich, al contrario de Altman, siempre da una nueva oportunidad a sus personajes. Esa oportunidad llega con el rescate de Sonny *in extremis*, justo cuando estaba a punto de echarse a volar, extasiado con los disparos de los viejos westerns que pueblan su cabeza. No es sólo Sonny el rescatado: en una reacción en cadena, el reencuentro es general. Uno de los momentos más conmove-

dores del cine de la década, para cerrar la película más amarga y pesimista en la carrera de Bogdanovich. ■

H. B.

## Silencio, se enreda (*Noises Off*, 1991)

Una obra de teatro —*Nothing On*, una comedia de enredos— se muestra desde tres perspectivas distintas: el ensayo del día anterior al estreno, desde las bambalinas en una representación particularmente desastrosa y desde la platea el día del estreno en New York. Los enredos de la obra se enredan con los enredos de los actores; particularmente en la segunda parte de la película, en donde todo se ve detrás del escenario, los equívocos y las confusiones se van entrelazando de una manera tal que asemeja un mecanismo de relojería. La construcción de la película, la manera en que van evolucionando (o involucionando) las relaciones entre los miembros del elenco y cómo ello repercute en la representación de la obra, la convierten en un prodigio de ritmo y precisión. No son ajenos a este éxito los actores —de la película—, entre quienes se destacan... todos (empecé a enumerar los que me habían gustado y al llegar al octavo comprendí que mi intento era ridículo). No es, como *La malvada*, una película que simplemente confirme nuestras peores sospechas sobre el malicioso mundo del teatro. Por el contrario, despierta simpatía el esfuerzo para llevar a cabo una obra a pesar de la guerra de celos y envidias entre sus miembros. El mejor homenaje a los momentos felices se produce durante el ensayo: cada vez que se concreta una escena cómica el corte va a la platea donde Caine —el director— habitualmente observa y hace comentarios hirientes. Pero en esos raros momentos en donde las cosas suceden como deben suceder la cara del director es otra: es una sonrisa enorme, contenta y relajada. Esa misma sonrisa tendrá —pero todo el tiempo— quien vea *Silencio, se enreda*, una película que si Bogdanovich hubiera filmado en los 40 hoy tendría el status de una gloria clásica. Pero Peter lo hizo medio siglo después y —sin persecuciones de auto, temas candentes, pretensión artística o tortura despiadada a los personajes— fue condenada a la veloz carrera del "directo a video". Rescatemos esta joya del olvido. ■

G. N.



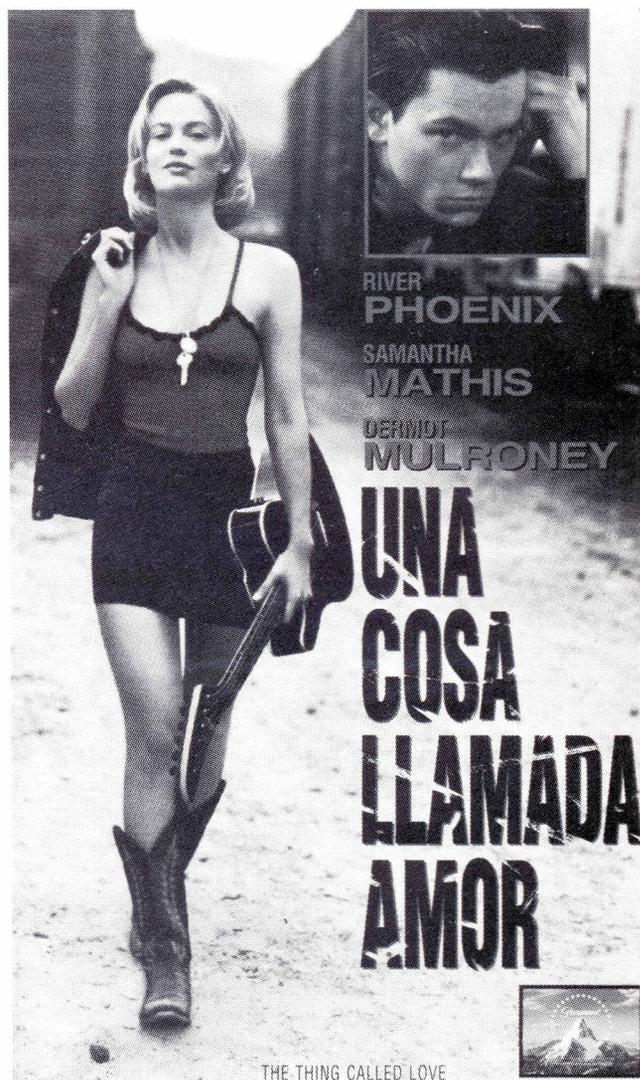
## Todas las películas de Peter Bogdanovich

Estreno en video

### Una cosa llamada amor

En *La última película*, los amigos Jeff Bridges (Duane) y Timothy Bottoms (Sonny) se disputan a la rubia Cybill Shepherd (Jacy). En una violenta pelea, Duane le saca un ojo a Sonny golpeándolo con una botella. En *Una cosa llamada amor*, la rubia se llama Samantha Mathis (Miranda) y los que se la disputan son River Phoenix (James) y Dermot Mulroney (Kyle). La pelea termina en un golpe de puño y un "tranquilos, muchachos". En *La última película* hay un accidente de tránsito en el que muere Billy ante la indiferencia y el desprecio de los que se asoman a verlo. En *Una cosa llamada amor* el accidente de tránsito consiste en que Kyle no frena a tiempo porque acaba de escuchar su canción en el radio. El que maneja el otro auto y los curiosos lo felicitan y hacen chistes. En *La última película* hay un bar en Anarene, Texas, cuyo dueño, Sam the Lion, es también el dueño del billar y el cine. Sam muere y el cine se cierra. En *Una cosa llamada amor* hay un bar en Nashville, el Blue Bird Cafe. La dueña, la gorda Lucy, es también la encargada de descubrir nuevos talentos de la música country y hacerlos actuar en sus instalaciones. A Lucy nada malo podría pasarle, porque su rutina es tan eterna como la música, que aquí ocupa el centro y en *La última película* se dejaba oír en el fondo. En el cine, mientras tanto, siguen pasando películas de John Ford. En particular, *Un tiro en la noche*, donde dos hombres se disputan una mujer. Cada personaje de *Una cosa llamada amor* podría ser la reencarnación de un personaje de la película anterior. El galán atormentado James es Duane, el callado y sensible Kyle es Sonny (ambos vienen de Texas), la rubia magnética Miranda es Jacy (y vuelve de la ciudad), la patriarcal y sabia Lucy es Sam y hasta Billy, el chico tonto, se ha encarnado en un guitarrista del mismo nombre y la mujer que hace hamburguesas se ha convertido en el viejo cocinero del bar. La otra chica, Linda Lou, tiene, como Cloris Leachman, al hombre que no quiere. Es como si Bogdanovich no pudiera separarse de sus personajes. No contento con mostrar lo que ha sido de sus vidas en *Texasville*, aquí los retoma para darles una segunda oportunidad. Manteniéndolos en su carácter, los ha sacado del pueblito para depositarlos en la mítica capital del country, el lugar a donde Red Stovall, el hombre de honky-tonk, llegaría sobre el final de sus días. Les ha dado, además, talento y los ha liberado de la claustrofobia pueblerina agrandando su espacio y sus posibilidades. Sus penas son ahora sinónimo de vitalidad y no prólogo de la muerte. Al viejo Sam le ha prolongado la vida y lo ha hecho protector de una generación de cantantes. A Miranda le ha permitido ser sensible, sensibilidad que también ha tocado a James y a Linda Lou para que Kyle no se sienta solo con su conciencia. A todos, les ha dejado el destino en sus manos.

El resultado es admirable: una comedia cuyo hilo conductor es puramente espiritual así como *La última película* era una tragedia con la misma característica. Pero el cambio de registro de Bogdanovich es de una gran audacia. Porque a los jóvenes el cine les ha permitido hasta ahora la inadaptación trágica (desde *Rebelde sin causa* hasta *La sociedad de los poetas muertos* o *Tango feroz*, pasando por la propia *La última película*) o la diversión descerebrada (como *Porky's* o *Negocios riesgosos*). Pero rara vez les reconoció la posibilidad de ser inteligentes y, a la vez, disfrutar de la vida. Y este movimiento —ya anticipado por la magistral *Todos rieron*— es lo propiamente fordiano en la obra de Bogdanovich, mucho más que la nostalgia por otra época del cine. Se trata de crear un espacio en el que la emoción —aquí no casualmente de mano de la música— pueda fluir libre e intensamente hasta crear en el espectador la sensación mágica de que los personajes están vivos y hay un mundo que



los rodea que no cabe en un concepto y que se independiza de la voluntad del director. Así como Ford localizaba la libertad, la alegría y el sentimiento comunitario en medio de la caballería de los Estados Unidos, Bogdanovich lo hace en el corazón de la industria musical, desafiando revisionismos como el de *Nashville* o de tantos westerns a los que el bosque les tapó el árbol. El placer de esa emoción no puede provenir más que del cine aunque el cine haga lo posible por ignorarlo.

River Phoenix pudo haber sido un gran actor. Murió siendo apenas una estrella. En *Una cosa llamada amor* se defiende como cantante pero luce extraviado y sombrío y es el menos interesante de los actores principales. Una de las canciones que interpreta se llama "Lone Star State of Mind", título que juega con el origen tejano del personaje (El Estado de la estrella solitaria) y que puede traducirse como "Estado de ánimo de la estrella solitaria". Lo compuso él mismo y suena como una vaga premonición. ■

Quintín

**Una cosa llamada amor** (*The Thing Called Love*). EE.UU., 1993, 115'. **Dirección:** Peter Bogdanovich. **Guión:** Carol Heikkinen. **Fotografía:** Peter James. **Diseño de producción:** Michael Seymour. **Montaje:** Terry Stokes. **Producción:** John Davis. **Intérpretes:** River Phoenix, Samantha Mathis, Dermot Mulroney, Sandra Bullock, K. T. Oslin, Trisha Yearwood. **Canciones interpretadas por:** R. Phoenix, S. Mathis, S. Bullock, D. Mulroney, K. T. Oslin, T. Yearwood, Rodney Crowell, Darnon Norwood, Steven Soles, Jaime Dale Gilmore, Jo-El Sonnier, Clay Walker, Johnny Cash, Elvis Presley, Deborah Allen, Kathy Moffat, Collen Camp, Pam Tillis, Kevin Welch, etc. ■

# Pedazos de tiempo

*Las crónicas escritas por Bogdanovich para la revista Esquire entre 1962 y 1973 fueron recogidas en el libro Pieces of Time, una hermosa colección de notas, entrevistas e impresiones personales sobre el cine. Elegimos traducir un fragmento de la pieza sobre Humphrey Bogart.*

Traducción: Gustavo Noriega

## Bogie In Excelsis

Solía usar el impermeable desabotonado, apenas atado con el cinturón, y un sombrero de ala, raras veces inclinado. A veces era una gorra de capitán y un saco de marino. Casi siempre sus pantalones eran sostenidos por un cinturón de cowboy.

Ya fuera en Sirocco o Casablanca, Martinica o el Sahara, era el único americano por los alrededores (a excepción, quizá, de la chica); uno no le preguntaba cómo había llegado allí, y siempre trabajaba solo —excepto por el tipo que pensaba que se ocupaba de él, el tahúr, el pianista, aquel del cual él se hacía cargo, aquel con el que uno no se metía—. Había muy pocas cosas que no podía hacer, y en un atolladero era capaz de hacer todo: sacar una sanguijuela de un brazo, arreglar un camión que no arrancaba. Era un excelente conductor, sabía exactamente cómo tomar las curvas o cómo perder de vista a algún perseguidor. Podía oler un pedazo de vidrio de un vaso y decir si había habido veneno en él, o entrar en una habitación y saber dónde estaba el botón que abría una puerta secreta. Al timón de un barco, era hermoso. Su expresión era generalmente amarga y cuando sonreía sólo movía el labio inferior. Había una cicatriz en su labio superior —quizás era la que le daba ese débil farfalleo—. Se tironeaba meditativamente del lóbulo de la oreja cuando trataba de solucionar algún misterio y cada tanto tenía un extraño tic —algo así como un tirón hacia atrás de los lados de la boca al mismo tiempo que se le entrecerraban levemente los ojos—. Sostenía su cigarrillo (un Chesterfield) ahuecando su mano. Con un revólver en la mano, miraba directo a los ojos.

Duro era una buena palabra para definirlo. “Déjalo donde está”, le decía a una mujer cuyo marido acababa de ser herido, “no quiero que sangre sobre mis almohadones”. Y, bruscamente: “No me gustas. No me gustan tus amigos y no me gusta la idea de que ella esté casada contigo”. Y en forma directa: “Cuando asesinan a tu socio, se supone que debes hacer algo al respecto. No importa lo que pensaras de él. Era tu socio y se supone que tienes que hacer algo al respecto”.

Era rudo; podía detenerte con una mirada o una frase. “Anda, abofetéame”, decía, o “muy bien, hazlo” y en la forma en que lo decía había la justa mezcla de malicia, jubilosa anticipación y la promesa de cierta condena. No le gustaba aceptar órdenes. O favores. Era sabio no cometer tonterías con él.

En cuanto a las mujeres, no tenía mucho problema con ellas, excepto el tratar de alejarlas. Era la chica la que le decía que si la necesitaba todo lo que debía hacer era silbar; él nunca se lo diría a ella. La mayoría de las veces la llamaría “ángel”, y si le gustaba diría de ella que era “buena, bien buena”.

En cualquier empleo que tomara, ya sea ser reportero, manejar un salón, gangster, detective, dueño de un barco de pesca, fiscal de distrito o abogado, era impecablemente, pero en forma casual, un completo profesional. “Te arriesgas”, le decía alguien. “Me pagan”, era su respuesta. Pero nunca se tomaba a sí mismo muy en serio. De qué trabajaba, le preguntaba una chica. Conspirativamente, se inclinaba y decía con la más ligera sonrisa: “soy detective privado y estoy en un caso”. El Arte tampoco lo burlaba; fue a la universidad, pero desconfiaba un poco de los intelectuales. Si alguien mencionaba a Proust, él decía: “¿Quién?”, aunque lo conocía bien.

Finalmente, era precavido con las Causas. Le gustaba que le pagaran por correr riesgos. Era un hombre que se esforzaba en ser un Malo porque sabía que la vida era más fácil para ellos. Siempre fallaba por una bondad innata que seguramente lo asqueaba. Casi siempre iba de la neutralidad beligerante al compromiso reticente. De: “No saco mi cuello por nadie”. A: “No soy bueno en ser noble, pero no se necesita mucho para darse cuenta de que los problemas de tres pequeñas personas no importan mucho en este mundo loco”. Al comienzo, si la pregunta era “¿Cuáles son tus simpatías?”, la respuesta invariablemente era “Ocuparme de mis asuntos”. Pero al final, si le preguntaban por qué ayudaba arriesgando su vida, decía: “Quizá porque me agradas. Quizá porque ellos no me agradan”. Por supuesto, siempre era “quizá” porque nunca iba a ser directo, ni a dar grandes discursos, ni a ser uno de los Buenos. Probablemente lo racionalizaba: “Sólo hago mi trabajo”. Pero nosotros nos sentíamos internamente bien. Lo conocimos mejor. ■

## Cine en Uruguay

**E**l Uruguay está habitado por tres millones de críticos de cine. Ellos lo reconocen, y hasta lo proclaman. También dicen, no sin razón: "La Cinemateca Uruguaya es una de las más prestigiosas en el mundo" y "Bergman era un éxito aquí antes que en Europa". La cinefilia local es una fuente de orgullo comparable a la laicidad y el espíritu democrático. Paradojas tercermundistas: Uruguay no tiene cine. Mejor dicho, no tenía.

Porque algo ha cambiado de un tiempo a esta parte. El video nacional está moviéndose como nunca. Y no sólo en cantidad: el profesionalismo y la calidad de las últimas producciones no se comparan con la producción anterior. El cuidado técnico es obsesivo y hay muchas ganas de liberarse de los Grandes Temas Latinoamericanos, de la Realidad Social, y también de la publicidad, partera de tantos niños prematuros.

En 1993 *Madre Tierra*, episodios de animación de la productora Imágenes, gana el Festival de Cine para Niños de Chicago. Realizados por Walter Tournier, un artesano de la animación con plastilina y dibujos que sería inmediatamente endiosado si hubiera nacido en otro lado. La prueba viviente de que nadie, nadie es profeta en su tierra.

Se estrenó con gran éxito de crítica y público *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*, de Beatriz Flores Silva, realizado por CEMA (Centro de Estudios de Medios Audiovisuales). *Pepita* es una historia real: madre soltera del Cerro, barrio periférico, por hambre asalta casas de crédito con un paraguas. Se trata del primer video donde los actores (de teatro, claro) no declaman, donde la continuidad se da sin sobresaltos ni sorpresas y la sobriedad permite que la historia, si no convence, llegue a conmovir. Estos atributos, tan raros en una producción vernácula, convirtieron a *Pepita*, a ojos de la crítica y de cierto público, en la obra maestra que al fin y al cabo no es. En casa hay que ser cariñoso.

En 1994 se estrenarán dos largos de ficción en 35 mm. Los precedentes más cercanos datan de cuarenta años atrás. Son *El dirigible* de Pablo Dotta y *Patrón*, coproducción con Europa realizada por CEMA sobre tema gauchesco. *El dirigible* es la primera película uruguaya a estrenarse en junio en el Cine Teatro Plaza de Montevideo. No llevará gente como *Viven*, pero seguramente se convertirá en un fenómeno de público. Además Sancho Gracia está filmando los nuevos capítulos de *Curro Giménez*, de la Televisión Española, con equipo de producción íntegramente local.

***El dirigible***. La película está dirigida y escrita por Pablo Dotta, 32 años, autor de *Tahití* (corto, ficción) y de *Por*

*una cabeza*, corto de divulgación del Uruguay que representó al país en la Expo Sevilla 92. En esos videos Dotta había demostrado que tenía ideas y podía sacar el jugo a los recursos técnicos para aprovecharlas. *Por una cabeza* utiliza la cámara sumergida que, como un delfín o algo parecido, va asomándose en distintos puntos de Montevideo y Punta del Este.



*El dirigible* es una coproducción, en la que se pusieron la Fundación Rockefeller, el Icaic de Cuba, que mandó los equipos, y el Channel Four de Inglaterra, entre otros. El Estado uruguayo se limitó a facilitar trámites y permitir el acceso a las locaciones. La película pasó los 700.000 dólares y cuenta la historia de una periodista francesa que llega a Uruguay diciendo que Onetti está en el país y que ella tiene una entrevista con él. Aunque sus colegas uruguayos no le creen, ella finalmente consigue la entrevista. Pero el video con la grabación desaparece de su auto y culpan a un chorro que por allí pasaba. El chorro, con ganas de salvar el pellejo, trata de dar con el cassette antes que la policía, y se arma una complicada trama policial en la que todos corren detrás de la entrevista: policías, francesa, ladrones y coreanos —también hay mafia de coreanos—.

Onetti aceptó ser filmado, cosa difícil, y aparece en algunos tramos del film. Pero también hay referencias al suicidio de Baltasar Brum, un político que se voló la cabeza en protesta por el golpe de Estado de Gabriel Terra en 1933, y al paso del globo Zeppelin por los cielos de Montevideo. "Son espejos de nuestra identidad —dice Henry Segura, productor y "abuelo" del proyecto—. Onetti es una excusa. También un espejo, una referencia: el tipo que se fue está postrado en una cama tomando whisky y no quiere volver, pero sabe todo lo que pasa acá. Dotta mezcla pasados y presentes porque no importa el cuándo en un país que es un invento, un accidente. Hay una búsqueda de reflejos donde mirarnos. La película está llena de espejos."

*El dirigible* es una de las siete sobrevivientes de una selección de 200 films para Cannes (Semana de la Crítica). En el festival francés puede acceder a dos premios: la Cámara de Oro, premio a la opera prima y el premio de la crítica. "La sorpresa fue tan grande que todavía no lo podemos creer. Ni siquiera tenemos las copias que nos piden (una subtitulada al francés) listas para mandar." *El dirigible* está terminando de pegarse en Méjico. ■

Mariana Mactas (desde Montevideo)

*Futuro (I)*

## Raúl Perrone

**C**hamuyando de Raúl Perrone es un cortometraje que se transformará en un episodio de un largo a medida que su realizador consiga la plata para continuar filmando. Sería bueno que eso sucediera para que Perrone pueda seguir contando con maestría las historias de perdedores en blanco y negro con planos largos que, a primera vista, remiten su cine a *Extraños*



*en el paraíso de Jarmusch o En el transcurso del tiempo* de Wenders.

*Chamuyando* (o mejor, la primera parte de *Chamuyando*) es una charla de 11 minutos entre Pajarito Zaguri y

Alberto Abuelo en la que cantan un blues, se convencen de que pueden robarse un auto y evocan viejos episodios de la historia del rock en la Argentina. Pocas películas tienen el contacto con lo real de este corto que no transita por la impostura televisiva ni por las torpes ficciones que pretenden reproducir verdades profundas. Se trata, en cambio, de ese espacio propio del cine que suele esquivar a tantos directores y que produce la incomparable sensación de que las cosas ocurren con una vibración propia. El humor y la ligereza de los diálogos permiten, además, entrar en contacto directo con la original cultura de los protagonistas, una cultura inhallable en el cine argentino con su tradición de clichés orales que no vienen de ninguna parte salvo de la imitación mutua. *Chamuyando* tiene la sofisticada elaboración de las obras que parecen fáciles aunque lo único que tienen de fácil es disfrutar de ellas. ■

Q.

**Chamuyando**. Argentina, 1994, 16mm, 11'. **Guión y dirección:** Raúl Perrone. **Dirección de fotografía:** Sepe Sayas y Carlos Essmann. **Cámara:** Clodo Luque. **Sonido:** Mary Taylor. **Intérpretes:** Pajarito Zaguri y Alberto Abuelo. ■

Futuro (II)

## Eduardo Milewicz

**E**l 20 de agosto de 1992 una anciana llamada Peregrina Duarte apareció colgada frente a la Facultad de Derecho de Buenos Aires. A partir de este suceso policial, Eduardo Milewicz dirige *Días de agosto*, video realizado con la colaboración de amigos y alumnos. Hay algo decididamente novedoso en cuanto al género de este trabajo que combina una reconstrucción ficcionada (en cámara subjetiva) de las últimas horas de la víctima con un reportaje a los testigos al estilo de un noticiero y con una inclasificable encuesta (que se aproximaría a una especie de improvisación teatral) en la que dos grupos de mujeres (unas jóvenes, otras más viejas) dialogan espontáneamente sobre sus propias vidas, el caso en cuestión y la situación de los jubilados en la Argentina. Lo novedoso no es, por supuesto, la reconstrucción imposible de una historia que tiene una abundante dosis de misterio (desde *El ciudadano* hasta los reality shows casi no se ha hecho otra cosa en el cine y la televisión) sino la presencia de un registro directo en el que ese misterio parece desplegarse y sugerir una multitud de consecuencias sin que se note una intervención globalizadora por parte del director. Paradójica y felizmente, esa

apertura temática se contrapone con una gran prolijidad técnica y una deliberada sobriedad en la puesta en escena. El resultado es fascinante: la mezcla de momentos cinematográficos, televisivos y teatrales produce un descentramiento que lleva a una impresión curiosa: cuanto mayor es la presencia de la realidad, más se nos escapa, más difícil es de interpretar. Por momentos, especialmente cuando se descubre que la mujer que se convirtió en símbolo del movimiento de jubilados es aparentemente una punguista (profesión no incluida en los aportes previsionales), se tiene la sospecha de que la verdad es incognoscible y de que la vida de las personas es un mundo paralelo al que directamente no tenemos acceso. El "Rosebud" de Charles Foster Kane resulta un juego de niños al lado de la conducta de Peregrina Duarte, un personaje francamente borgeano. Los comentarios de las mujeres y los testigos refuerzan perversamente, con su frecuente inatención y su autocentrismo, una secreta corriente de horror y desagrado. El ejercicio de Milewicz apunta en un sentido que me resulta imposible de precisar en toda su dimensión pero que sugiere que el cine está, al lado del video, condenado a una eterna ingenuidad. Las implicaciones de *Días de agosto* son radicalmente más monstruosas que las de *Henry, retrato de un asesino*. ■

Q.

**Días de agosto. Apuntes para una puesta teatral.** Argentina, 1994, video, 26'. **Guión y dirección:** Eduardo Milewicz sobre una idea de Horacio Holcer. **Investigación periodística:** Martín Glade. **Edición:** Fabián Hofman. **Cámara:** Pablo Schwerdinger, E. Milewicz. **Imagen:** P. Schwerdinger. **Sonido:** Mariano de Rosa. ■

**L**éi en el número de febrero pasado de los *Cahiers du cinéma* una entrevista a Brian De Palma, hecha por Isabelle Huppert (!), en la que De Palma hace algunas interesantes precisiones sobre el Hollywood actual y sobre la posición de él y de algunos amigos (Scorsese, notoriamente) en relación con la industria. "Los ejecutivos y los agentes tienen ahora mucho poder, no es como cuando yo empecé. Los 70, y el comienzo de los 80, fueron los años de los realizadores. Ahora son los años de los ejecutivos y los agentes. Ellos se cotizan de 10 a 100 millones de dólares. ¡Ganan más de lo que yo puedo aspirar a ganar en toda mi vida!", se inquieta De Palma, y enseguida reconoce "la mano" que algunas stars pueden prestar, llegado el momento, a algunos realizadores: "Las estrellas tienen sus realizadores favoritos, y algunos sólo aceptan trabajar con éstos y no otros. Incluso aunque un realizador sea muy exitoso, una estrella puede negarse a filmar con él, y pedir a Scorsese en su lugar. Entonces los estudios se ven obligados a llamar a Scorsese, aunque sus películas puedan recaudar menos que las de los otros. Es así como algunos de nosotros hemos sobrevivido. Se barajaron muchos nombres para dirigir *Carlito's Way*, pero Al

(Pacino) se puso firme con que la dirigiera yo", remata Brian. ¿Para *Perfume de mujer* también se habrá puesto cabezón con que lo dirigiera Martin Brest, y si no, nada? ■

H. B.

**V**olví a ver (esta vez en cable) la primera película de Nora Ephron: *Esta es mi vida* (*This Is My Life*, 1992). En su opera prima se nota aún el parentesco estético e intelectual con el cine de Susan Seidelman (Ephron fue una de las guionistas de *Cookie*), pero también saltan a la vista las diferencias entre ambas. Ephron comparte con Seidelman su intención de mostrar cierta continuidad entre los códigos y ambientes de la televisión y los de la vida cotidiana, pero no le interesa estereotipar a sus personajes de acuerdo con ellos. No cree en el determinismo televisivo, aunque sí plantea como universal la aspiración de sus personajes a que las cosas sucedan en la vida como suceden en las películas. Por eso, los dota de una extraña libertad: la de modelar sus vidas de acuerdo a su película favorita. Algunas películas —parecen suponer sus personajes— son inolvidables porque contienen algo así como "conductas ejemplares". En

*Sintonía de amor* el modelo es *Algo para recordar*, de Leo McCarey. Aquí se trata de *Qué bello es vivir*, de Frank Capra. Los "modelos" estarían en el cine clásico de Hollywood, pero la intención de Ephron al evocarlos va más allá de la cinefilia. Sus personajes recurren a ellos porque el cine ha pasado a formar parte de sus vidas. "Todo es material" es la frase preferida de Dottie Ingels (Julie Kavner). Para ella, no hay límites entre su rol de comedianta ("la mujer de los lunares") y el de "madre separada". Su familia le sirve de fuente de inspiración para sus monólogos, así como los chistes que cuenta en sus shows le sirven como "salida" a los reproches de sus hijas. Su fe en la continuidad entre la vida y el espectáculo hará que recurra al cine para tomar una decisión crucial. Dottie podría considerarse como la contracara del protagonista de *Qué bello es vivir*. Sus sueños profesionales (llegar a la televisión y ser una comedianta exitosa) se han cumplido. Sin embargo, su particular interpretación de la película (a la que su novio califica de "falsa") le permite adoptarla como modelo. Ephron piensa que el cine admite lecturas y favoritismos diferentes según los sexos. Lo interesante es que plantea la identificación

femenina con los personajes como un mecanismo complejo, que no puede reducirse al aspecto "ideológico". A Ephron (ex ensayista) le sigue gustando la polémica. ■

**Silvia Schwarzböck**

**L**éi en el *Clarín* una oda a Robert Altman firmada por Marcelo Figueras. Luego de derrochar entusiasmo a lo largo de dos páginas finaliza con unas declaraciones de su Idolo. Dicen así: "Me interesan las profundas diferencias que hay entre los seres humanos, pero también las similitudes. Pienso en las filas que hacen las hormigas. Cada tanto una de ellas se sale de esa fila. La mayoría de las que se salen son pisadas. No llegan lejos. Pero las que sobreviven se convierten en Picasso, en Einstein, en Hitler". Lagrimeando, Figueras agrega: "En esa lista no hay ningún norteamericano. Bien podría completársela, pues, con el nombre de Robert Altman". ¿Altman con Picasso y Einstein? ¿Estás crazy, Marcelo? La equiparación con Hitler podría tener más sentido si pensamos que estamos hablando de una persona que considera a la humanidad como una hilera de hormiguitas pero, aun así, me parece que es mucho. Por otra parte, en la parte que no cita de ese reportaje Altman dice que de esa fila él se ubica apenas apartado. Figueras es más papista que el Papa. ■

**G. N.**

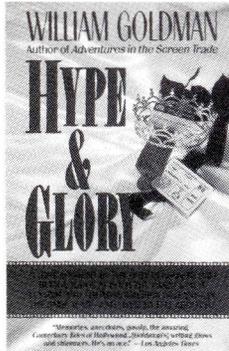
**V**i el pogo loco de la muchachada, la cámara que también se sacudía, más que en *Una mujer bajo influencia* o *Maridos y esposas*, y sobre el escenario el tipo con el pelo llovido, las dos hendiduras al costado de la boca cayéndole violentas hacia la zona de las mandíbulas. El mismo *look* que tenía cuando estuvo por acá, para esa misma época: el torso desnudo, flaco pero fibroso, cruzado de venas como ríos en un mapa. *I wanna be your dog*, se desgañitaba Iggy Pop esa noche de mediados de abril, y pegaba esas cabriolas en el aire, esos saltos descoyuntados que también pegaba acá, en Obras, como si quisiera que el cuerpo le saliera disparado, se le fuera del propio cuerpo. *Foxy lady*, gritaba ahora, homenajearlo a Hendrix en el escenario del Olympia de París, y los gritos me llegaban por cable, un par de años más tarde, pero parecía imposible que tanta crudeza no

fuera "en vivo y en directo". Como hizo acá en su momento para delirio de las argentinas, en el momento más inesperado se desprende un broche, truc, y los jeans todos rotos caen por debajo de las rodillas. Pero, hete aquí la diferencia, mientras que todo Obras vio aquella noche un slip rojo, el Olympia era testigo ahora —y también yo, vía VCC, un par de años más tarde— de que don Osterberg había olvidado esa mañana la ropa interior, por lo cual, desde allí hasta el final del concierto lució como si tal cosa una cosa de considerable tamaño a la altura del pubis, sucesivamente tapado/destapado por la guitarra, que colgaba a la misma altura. Boquiabierto a miles de kilómetros de distancia, pensaba yo que don Guinzburg le habría dado, Pop sea loado, vacaciones a la censura, esa noche de mediados de abril de 1994. ■

**H. B.**

**L**éi en uno de esos libros miserables que husmean en la vida de los astros de Hollywood —y de los que yo soy carne de cañón—, una encantadora anécdota de borrachos irlandeses. Resulta que Peter Finch filmaba en Dublín y se encontró en un pub a tomar copas con nada menos que Peter O'Toole. Llegado un momento el dueño se negó a seguir vendiéndoles licor porque ya se habían pasado del horario permitido. Los dos Peter —que apenas recordaban sus propios nombres— resuelven que la única forma de seguir tomando es comprar el pub. Llenan un cheque, se lo dan al dueño y sigue la farra. A la mañana siguiente, vuelven al bar arrepentidos y aterrados de que ya el cheque se hubiera acreditado. El dueño, muerto de risa, lo saca de un cajón y lo rompe a la vista de los dos actores. Años más tarde, el dueño del pub —que se había convertido en un amigo entrañable de los dos curdas— murió y los actores, conmovidos, fueron al funeral. Pero estaban tan borrachos que se equivocaron y despidieron a un desconocido. Peter Finch murió de un masivo ataque cardíaco, producto de su vida agitada. Peter O'Toole, cuenta el libro, abandonó el alcohol. ■

**G. N.**



**Hype and Glory**  
 William Goldman  
 Villard Books, New York, N. Y., 1990,  
 306 pp.

William Goldman, el guionista de *Butch Cassidy*, *Maratón de la muerte* y *La princesa prometida* entre otras, es un conocido de esta sección. Hace algunos meses comentamos *Aventuras de un guionista*, maravilla que, a pesar de su título, iba de la chismografía más jugosa hasta la profundidad de un excelente texto para analizar guiones. El motivo

que da origen a *Hype and Glory* —que no parece estar destinado a ser traducido al castellano, al menos en lo inmediato— es que en 1988 Goldman fue nombrado como miembro del jurado en dos concursos importantes. Uno era la edición anual del Festival de Cine de Cannes. El otro, diferente por cierto, era la elección de Miss EE.UU. Evidentemente no podría haber otra persona en el mundo que sea elegida para dos certámenes tan diferentes. Y no habría otra que lo pueda contar con la misma gracia e inteligencia que Goldman.

Cuando uno empieza a leer *Hype and Glory* tiene la sensación de estar ante una remake o una secuela de *Aventuras de un guionista*; “más de lo mismo”. Pero, a la larga, Goldman nos sorprende otra vez paseándonos por estas dos facetas de la cultura popular —un festival “fino” y el más frívolo de los certámenes— de la mano de su propia vida personal, de su envejecimiento, de su separación luego de 27 años de casado, de su bizquera y las esperanzas de perderla a través de una operación, de su relación con el mundo de la farándula y sus reflexiones desconsoladas sobre la década del 80. El gusto de Goldman es absolutamente convencional —su idea de una gran película es *En la laguna dorada*— pero hay algo definitivamente honesto e inteligente en su mirada como para que uno lo descarte rápidamente. Como lo señaláramos en el comentario del libro anterior, tiene la capacidad de pertenecer a un mundo loco —Hollywood— manteniendo una distancia que, sumada a su humor y su lucidez, lo hacen doblemente interesante.

Sería bueno traducir algunas de las muchas disparatadas experiencias del guionista en esos turbulentos meses de su vida. Pero el espacio es tirano y sólo me da aire para un poco. Seleccione por un problema de cholulismo aquellas en las que se ven involucrados argentinos, pero, además, la pieza sobre Solanas transmite un poco el tono general del libro y las ideas de una persona que piensa sobre el cine y habla claramente. No aparecen argentinas en la parte del torneo de belleza.

Goldman es jurado en Cannes en compañía de Scola (presidente), Nastassia Kinski, Elena Sofonova (la belleza de *Ojos negros*), Claude Berri, George Miller (el de *Mad Max*) y, entre otros, un productor argentino llamado Héctor Olivera, de quien dice: “apasionado en seguir las reglas. El tercero entre los peores para manejarse con idiomas. Sólo superado por George Miller y yo”. Goldman comienza a comentar las películas que compiten a medida que las va viendo. Llega el turno de *Sur* y les recuerdo que el que habla es el gusto hollywoodense más ortodoxo: “La tercera película en competencia era una argentina dirigida por Fernando Solanas llamada *Sur*. Digo su nombre de esta manera y no ‘dirigida por alguien llamado Fernando Solanas’ porque aunque no había escuchado hablar de él, los demás decían; ‘Ah, sí, la película de Solanas’. Me hacía acordar a *Butch Cassidy* por motivos que no

resultarán claros de la descripción oficial de la película:

1983, termina la dictadura militar en la Argentina. Es tarde en la noche cuando Floreal finalmente es liberado de prisión. Ha esperado durante cinco años para reencontrarse con su mujer pero la noche será larga y su reunión pospuesta para siempre. La pareja cambió, al igual que el país que desea esperanza y libertad una vez más. Un largo viaje a través de la vida y la muerte, el deseo y el miedo, eso es *Sur*.

Si esto les suena del lado pretensioso de la calle, bingo —sigue Goldman—. La película está llena de gente muerta que no está muerta y el tiempo se entremezcla con el tiempo y con frases llenas de significado.

Entonces, ¿por qué me acuerdo de *Butch*? Bien, ¿recuerdan una escena donde accidentalmente vuelan el vagón de un tren al poner demasiada dinamita en una caja fuerte? ¿Y el dinero flota en el aire y todos tratan de alcanzarlo?

Bueno, en *Sur* hay una sorprendente cantidad de tomas donde flotan diarios en la calle. Y si no son diarios, son posters rasgados. Flotan, pasan junto a los actores, los decorados y cada pequeña cosa. Recuerdo haber hablado con George Roy Hill, que dirigió *Butch Cassidy*, y él me decía qué porquería había sido filmar la escena de la explosión con el dinero. Porque los billetes tienen que flotar en la misma dirección a la misma velocidad. Seguía hablando acerca de los problemas de trabajar con máquinas de viento y toda la parafernalia que necesitaba para trabajar.

En eso pensaba la mayor parte del tiempo que vi *Sur*. ¿Cuál había sido su presupuesto en máquinas de viento? Deben haber alquilado todas las existentes en Argentina. ¿Y si otro chico maravilla argentina filmaba una película y necesitaba una máquina de viento? ¿Se hacía traer una de Brasil?

Estoy hablando en serio, cada vez que una de esas malditas tomas con máquinas de viento aparecían, perdía concentración en la película, pensaba en ese pobre muchacho tratando de conseguir una máquina de viento en Colombia porque la de Brasil estaba rota.

Esto, por supuesto, es algo totalmente personal, y mucha gente —casi todos los críticos que sostienen la teoría del autor, por ejemplo— dirían que estoy equivocado. Pero me parece que la dirección de un film que llama la atención sobre sí misma, apesta. Me gusta que la obra se despliegue, y me encanta la suspensión de la incredulidad. Pero cuando un director se hace el listo y filma escenas a través del reflejo en una cucharita o dentro de la oreja de un cadáver, tengo que parar el tren.

Me hubiera gustado que el Señor Solanas se hubiera ido al Sur sin mí.”

Más adelante, luego de ver unas cuantas películas más, Ettore Scola propone un ejercicio, ¿por cuál película votarían si el festival terminara ahora? Le cedo la palabra a Goldman: “Una sorpresa. Hubiera ganado *Sur*. La película pretensiosa que odié con todos esos papelititos flotando.

No lo podía creer.

¿Por queeeeé?

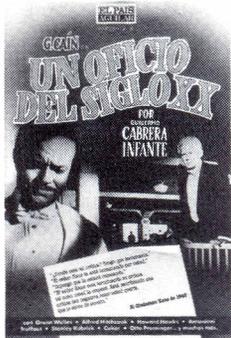
Era la más original. (Cierto.) Y en una situación como la nuestra, eso importaba. (Cierto.) Era personal. (Cierto.) Seria. (Bostezo, cierto.)

‘Esperemos que aparezcan mejores films’, dijo Scola mientras nos preparábamos para ir.

Todas las cabezas asintieron Y asintieron.”

Finalmente ganaría *Pelle, el conquistador*. Y Miss Minnesota. ■

G. N.



**Un oficio del siglo XX**

Guillermo Cabrera Infante (a) G. Caín.  
El País/Aguilar, Madrid, 1993, 456 pp.

En los últimos tiempos, las crónicas de cine del cubano Cabrera Infante —bajo su alter ego de G. Caín— se habían convertido —al menos en estas latitudes— en legendarias. Agotada tras su última edición de 1973, la frondosa recopilación de artículos del joven Caín en la revista *Carteles* y luego brevemente en *Revolución* entre 1954 y 1960, formaba parte especialmente codiciada de la biblioteca de no muchos cinéfilos.

Otros lo leían de prestado, y la postergación de devoluciones llegó a ocasionar riñas de envergadura, sólo superadas por la conmoción provocada por la súbita localización de un ejemplar en alguna librería de usados. Hoy, *Un oficio del siglo XX* reaparece en una edición multimediática que aúna una editorial —Aguilar—, la prensa —*El País*— y la tele —el Canal + (léase “plus”) español—. El de crítico cinematográfico es, como el de aviador o el de experto en computadoras, un oficio del siglo XX. Pero —como melancólicamente acota Truffaut en uno de los exergos del libro en cuestión— ningún niño quiere ser crítico de cine cuando sea grande. Caín —el cronista de bíblico nombre que no era lo maligno que indicaría su resonancia, aunque esporádicamente cediera a ese duende de la malevolencia que se esconde en todo crítico— nació crítico y supo escribir, semana a semana, sobre películas buenas, mediocres, malas y algunas obras maestras.

*Un oficio del siglo XX* remite, más que a un crítico que hizo escuela, a la *escuela de un crítico*. Narrador nato, gozador del lenguaje, Cabrera se manifiesta en su doble Caín como especialmente contenido en las asociaciones por homofonía y los juegos de palabras con que luego deslumbraría como autor de *Tres tristes tigres*. A veces lo pierde la digresión sobre los temas de los films —en ese sentido le despunta una inflación de lo narrado, la hilacha literaria—. Por otra parte, alguna cesión esquemática en la primera época a la evaluación de las películas en rubros técnicos (al estilo de “buena la fotografía en Technicolor”, “notable la música” o “remarcables interpretaciones”) se supera felizmente avanzando el volumen, esto es, con los años. Lo que sí se mantiene es la tendencia a repasar —de modo explícito y a veces notablemente prolongado— el argumento de los films, contándonos las películas. Placeres de la escritura cainesca, que renovaba en el papel la historia experimentada en la sala. No por azar la referencia a esas viejas narraciones que conocemos como

mitos —judeocristianos o griegos— sobrevuela las críticas de una manera curiosa para la prensa periódica —de la Cuba de Batista, la castrista inicial, o la de cualquier otro lugar—.

Una hipótesis: al revés de lo que el lugar común indica, el temprano Caín era un moderado respecto de aquel Cabrera que lo seguiría. Las crónicas indican una orientación cinéfila que carece, sin embargo, de la consistencia —y contundencia— de aquellas de los *Cahiers du cinéma*, de los que sin duda era atento lector. No hay algo así como una idea general del cine en estos textos; más bien se trata de la elaboración, el afinamiento de un gusto, un *sabor del cine*, antes que un saber. Gustos, por momentos, bastante conservadores (un ejemplo: sus 10 películas favoritas son —pese a algún pequeño desplazamiento— consensuadas con el *establishment* crítico de entonces. Repasémoslas: *El ciudadano*, *Monsieur Verdoux*, *Iván el terrible*, *Las vacaciones de M. Hulot*, *Vértigo*, *Los 400 golpes*, *Ladrones de bicicletas*, *Diario de un cura rural*, *Ugetsu*, *Pather Panchali* y *La aventura*). Pero sabido es que el amor siempre triunfa, y el libro a la larga nos gana a fuerza de sentimientos. Aparte, mejora a medida que avanza el extenso volumen, según pasan los años.

Caín no pretende la infalibilidad, y no desdena equivocarse; desde un *a posteriori*, Cabrera Infante lo apostrofa, lo corrige, como haciendo comentarios ante un álbum familiar. El joven cronista supo vapulear al Visconti de *Senso*, cuestionar al Hitch de *En manos del destino*, sobrevalorar a *Casta de malditos* de Kubrick. Pero también supo no ocultar adhesiones inesperadas e iluminadoras, como las que recibieron *Bésame mortalmente* de Aldrich o *La invasión de los usurpadores de cuerpos* de Siegel. Aunque en lo personal prefiramos su ineludible *Arcadia todas las noches* (1978, que recopila —reescribiendo— una serie de conferencias pronunciadas por CI hacia 1962 en La Habana) o la recopilación de lúcidos ensayos sobre la cultura de masas que se recoge en *O* (1975), *Un oficio del siglo XX* hace festejar el reencuentro. Desde otra zona de la escritura —y un tiempo brevemente posterior a las crónicas de Caín (1963, fecha de la primera edición de esta recopilación, a punto de cambiar de isla)— Guillermo Cabrera Infante introduce las varias secciones de que se compone el volumen con festivos comentarios, puntúa —como señalamos— una por una las notas con cariñosa ironía y hasta elabora un epílogo, como maestro de ceremonias de aquel que solía autobautizarse como “el cronista”. Y el dúo de uno logra su principal objetivo: transmitir ese germen patógeno que provoca la cinefilia galopante. Es de esos libros que, si se pusieran de texto en las escuelas, harían que a unos cuantos infantes (aparte de Cabrera) se les ocurriese desmentir a Truffaut. ■

E. A. R.



**ENTELEQUIA**

**CINE - COMICS - ROCK - JAZZ**

**LIBROS Y REVISTAS**

Talcahuano 470. Capital - Tel.: 40-0886  
y también en Belgrano  
Juramento 2584. Capital - Tel.: 788-5421

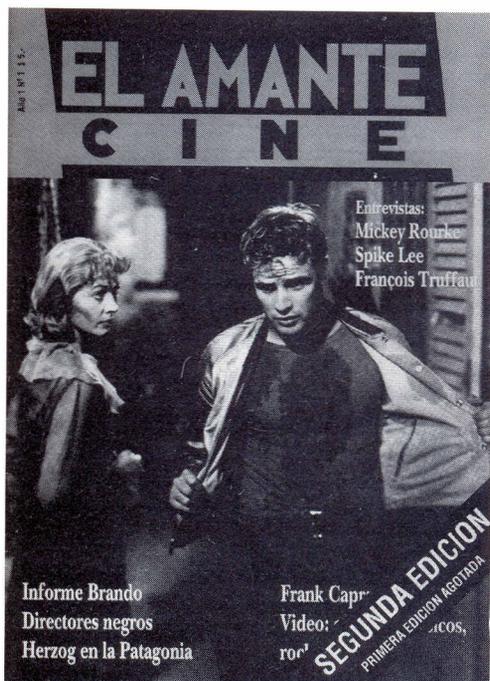
# Los viejos *Amantes* aún están dispuestos... exíjaseles a su kiosquero

A pedido  
del público

## TERCERA EDICION DEL Nº 1

NUMEROS  
LIMITADOS

No se la pierda



**1**

- Dossier: Brando
- Frank Capra
- Entrevista: Spike Lee y François Truffaut

**7**

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

**10**

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

**13**

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

**16**

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

**19**

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

**22**

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

**25**

- Cine y rock
- *Filadelfia*
- *La lista de Schindler*
- Ivory
- Cine chino

**5**

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

**8**

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

**11**

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

**14**

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

**17**

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

**20**

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

**23**

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

**26**

- Dossier: Santiago
- Dossier: Billy Wilder
- *Cult movies*
- *Adiós mi concubina*
- *La casa de los espíritus*

**6**

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

**9**

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

**12**

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

**15**

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

**18**

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

**21**

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

**24**

- Cine y sida
- Cine y deporte
- John Sayles
- *La edad de la inocencia*
- Índice *El Amante* 93

**EL AMANTE  
CINE**

# Detrás de un largo muro

por Jorge García

Hay directores de cine de los que uno alguna vez escuchó ocasionalmente alguna referencia pero que, en cuanto a su obra, son perfectos desconocidos. Es el caso de Konrad Wolf, el más importante realizador de la ex República Democrática Alemana, cuestionado y ensalzado, incluso prohibido en su país según las circunstancias políticas. Konrad Wolf nació en Stuttgart en 1925, dentro de un hogar judío. Ante el avance incontenible del nazismo en su país, emigra con su familia a la Unión Soviética en 1934. En 1943 se alista como voluntario del Ejército Rojo y sus experiencias en el frente servirán de base para uno de sus mejores films, *Yo tenía 19*. Después de la guerra, estudia cine en Moscú, regresando posteriormente a Alemania Oriental, donde desarrollará toda su carrera hasta su muerte, ocurrida en 1982. El ciclo, presentado con el auspicio de la Cinemateca Argentina y el Instituto Goethe, permitió conocer ocho de las doce películas que Wolf realizara entre 1954 y 1980.

Lo primero que llama la atención en la obra de Wolf, sobre todo teniendo en cuenta que trabajó en uno de los países más rigidamente influidos por las pautas culturales del stalinismo, es la no adscripción a las reglas del llamado *realismo socialista*. No hay en sus películas los habituales *héroes positivos*, representativos de esa corriente. Sus protagonistas, en muchos casos mujeres, son *individuos* enfrentados a un medio, generalmente hostil, en el que tratan de sobrevivir sin renunciar a sus principios y cuestionando los límites y condicionamientos de la sociedad en que les tocó vivir. Hay en sus films una tensión permanente entre los fines que propone un sistema social determinado y los medios de que se vale para conseguirlos, totalmente alejada de las idealizaciones y del cine socialista de esa época. En una de sus películas, a su protagonista, un escultor, un funcionario de turno le rechaza una de sus obras achacándole *ausencia de optimismo*. Tal vez sea este concepto el que mejor defina la posición de Wolf frente a la sociedad en que vivía, y a la luz de cómo se desarrolló posteriormente la historia, parece que no estaba tan alejado de la realidad. Dentro de una filmografía sin rasgos estilísticos definidos, pero siempre funcional en la puesta en escena de las historias narradas, se pueden dividir sus películas temáticamente en tres grupos:

**1) Las películas sobre la guerra.** *Estrellas*, 1959, es una coproducción germano-búlgara y ya muestra claramente la independencia de criterio de Wolf como realizador. Ambientada en un taller de prisioneros judíos en Bulgaria, relata la crisis de conciencia de un soldado alemán, su relación con una prisionera judía y su fracaso en su intento por impedir que sea trasladada a un campo de concentración. Si a este polémico acercamiento a la temática de la Segunda Guerra se le suma que varias escenas están narradas desde el punto de vista del nazi, se ve claramente la audacia del planteo. Si bien en varios pasajes un guión literario y pretencioso lastra la fluidez de la narración, la película queda como un interesante exponente de una visión intimista e inusual de la guerra. *Yo tenía 19*, 1968, es una de las mejores películas de Wolf y está basada en su diario autobiográfico cuando combatía en el Ejército Rojo. Planteado como pequeñas viñetas ocurridas durante los últimos días de la guerra, el film tiene, sin embargo, una gran unidad. Sorprenden la ausencia de triunfalismo, el tono ascético y despojado del relato y la caracterización sin *macchiettas* de los nazis. Alejado de cualquier visión épica —las escenas bélicas ocurren, casi siempre, fuera de campo— y con secuencias de notable lirismo, como la de la celebración del 1º de mayo, el film es una melancólica visión sobre la guerra y sus consecuencias.

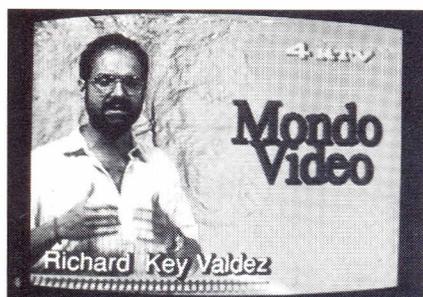
**2) Las películas sobre el papel del artista en la sociedad.**

*Goya*, 1971, sobre el genial pintor aragonés y sordo como Buñuel, intenta rastrear la evolución del personaje desde sus complacientes retratos al servicio de la Corte hasta las alucinadas visiones de su última etapa, que le granjearan la persecución de la Inquisición y el exilio. El film es una costosa superproducción germano-soviética que, más allá de algunos buenos momentos, como el del juicio de los inquisidores, tiene un aire de *qualité* y una morosidad que demuestran que el director no pudo escapar a los esquemas impuestos por la producción. Mucho más interesante es *El hombre desnudo sobre el campo deportivo*, 1974, rigurosa reflexión sobre las relaciones del artista con su entorno. Tomando como base el trabajo cotidiano de un escultor, la película evita presentar al artista como un *iluminado*, destacando, por el contrario, el trabajo constante y artesanal de su tarea y su relación con la gente. Film prácticamente sin argumento, carente de picos dramáticos y de un deliberado tono pausado y antiheroico, es, junto a *Yo tenía 19*, la obra más personal de su autor.

**3) Las películas sobre la historia de su país.** *Lissy*, 1957, es uno

de sus films con un personaje femenino como heroína. Ambientado en los comienzos de los 30, la película narra la problemática vital de una empleada de un restaurante en la Alemania prenatal. La forma casi documental en que se recrea el clima imperante en esos días y el realismo y la crudeza con que están retratados los personajes le otorgan al film una gran consistencia dramática. Además, ya desde su tercera película, Wolf desafía las convenciones del cine socialista de esos días, al presentar a un personaje que, desilusionado de su militancia comunista, se afilia a las SA nazis, y al dejar a su protagonista sola, en un final absolutamente abierto, sin unirse al movimiento antifascista. *Los que buscan al sol*, 1958, ubica la acción a comienzos de los 50 en una empresa minera bajo control soviético. En ese auténtico microcosmos, conviven toda clase de individuos: oficiales soviéticos, honrados trabajadores, aventureros fracasados, antiguos nazis, etc., con algunas escenas en la taberna de la mina que tienen un extraño aire de western traspuesto en el tiempo. Una vez más, la objetividad con que son observados los personajes le crearon conflictos a Wolf, ya que la película estuvo prohibida en su país durante catorce años. Más allá de un cierto estiramiento hacia el final, el film es una ratificación del talento del director. *El cielo dividido*, 1964, es la única película de Wolf narrada en *flashbacks* y, a través de los recuerdos y vivencias de su protagonista femenina en crisis, profundiza aun más la crítica a las condiciones de vida imperantes en la RDA a comienzos de los 60. Aquí no se cuestiona a un personaje que cruza el muro para irse a Berlín occidental, sino que se trata de explicar las razones de su actitud. Film muy interesante de ver treinta años después de realizado, pone nuevamente en escena la contradicción señalada anteriormente entre los fines buscados por un sistema social y los medios utilizados para lograrlos. *Sólo Sunny*, 1980, es la última película de Wolf y otro retrato femenino de una cantante de segunda línea incapaz de adaptarse a las reglas de la sociedad. Film profundamente individualista, el tono es aparentemente más resignado y el cuestionamiento más elíptico pero, igualmente, profundo. Tras un frustrado intento de suicidio, Sunny abandonará todas sus relaciones y se irá a otra ciudad para intentar comenzar de nuevo con otros músicos. Buen final para la carrera del director. Una vez más, los circuitos alternativos al cine comercial nos permiten acercarnos a la obra de un director considerable. Esperamos que esto siga ocurriendo para bien del cine y de los cinéfilos. ■

# Diario de Valdez VII



por Jorge La Ferla

## Richard in extremis

*Valdez se descompensaba. Otra vez más el Health Center de Palo Alto en California y un coma ansiolítico. La hiperactividad de Valdez se diluía en los estados de abulia existencial que los sobrevivía con mirada idiota hacia los monitores apagados de la videowall de su oficina en el World Trade Center de Manhattan. Además estos períodos de internación anticipaban grandes momentos a venir. Valdez una vez más no cumple con la entrega de sus Diarios, por lo cual tenemos que recurrir a los files depositados en un secreto CD-Rom de la Biblioteca del Congreso de los USA en Washington. Frente a la posibilidad concreta de la suspensión de los Diarios de Valdez, esta vez por insania de su autor, reiteramos el código del electronic mail, formato Internet, de Valdez, para enviarle notas de aliento en aras de su pronta recuperación. R.K.V. © Valdez. Ent. Inc. J. L. F.*

Las opiniones de Valdez no comprometen necesariamente el parecer de su transcriptor ni el de la revista *El Amante*.

Estaba ubicado por San Martín y Paraguay, cerca del diario libanés

*Assalam* que dirigía su tío, Camilo Schamoun. Era un teatro grande, estaba lleno de gente expectante. Valdez de negro con un disfraz que le iba perfecto y con una capa inmensa se lanzaba desde el paraíso hacia el escenario central y la gente admiraba la destreza en profundo silencio. Este reiterado sueño de Valdez era igual a la imagen perdida del reloj sin agujas del sueño de Victor Sjoström —protagonista de *Cuando huye el día* de Bergman— o la entrada de Yves Montand al restaurante pueblerino tras el terrible accidente de *Una noche, un tren* de Delvaux.

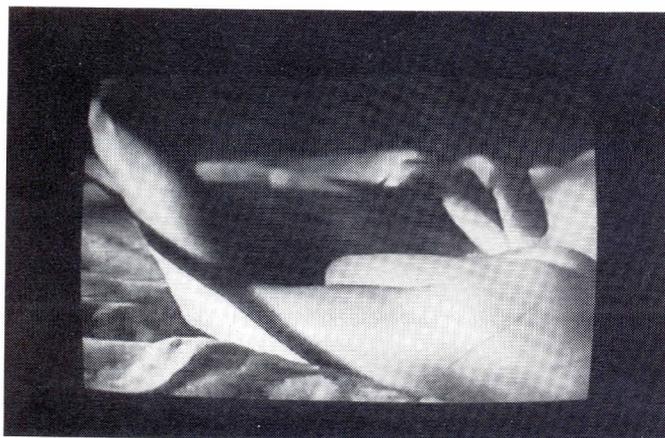
**¿Méndez comeu Xuxa?** Ya es casi un mito que en la política brasileña las grandes decisiones se cocinan en Minas Gerais. Era un mineiro de Belo Horizonte y pasó largo tiempo estudiando con expertos del Partido Demócrata estrategias para campañas electorales, básicamente presidenciales, pues eran las que más dividendos producían. Una vez vuelto al Brasil, ofrece sus servicios a la gente de su simpatía pero la turma PT no concordó con la metodología. Entonces fueron hasta los más mínimos detalles de la ex compañera de Lula llorando las crueldades de su marido, el costo del minicomponente

Fotos del telecine de *Le Mépris* de Godard y de un paneo inaugural.

Brigitte Bardot, mujer desnuda.

“Acercamiento desusado de los cuerpos, al acecho de los movimientos más insensibles, los más interiores” (Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*).

Sobre las relaciones de la mirada, el deseo, la pantalla y la representación según Valdez. La eterna remake: —¿Te gusta mi culo? —¡Maya!



que se había comprado, los planos cortos en la mano con el dedo faltante que hicieron la decisión del espectador televisivo antes de la segunda vuelta. Además de los abultados cheques, la retribución fue presenciar el mítico acto de Collor el día de la victoria definitiva paseándose sobre los hombros de sus guardaespaldas por los jardines de su residencia preelectoral en Brasilia con el Palacio del Planalto en la profundidad de campo. Nuestro asesor mineiro tiene cubierto el año 94 y 95. Desde Recife hasta Anillaco son 6 horas en Key Jet.

**Le Mépris.** —Mis pies... —Perfectos. —¿Y la pantorrilla? —Delicia total. —¿Y mis muslos? —Mi religión no me permite comer tal manjar. —¿Te gusta mi culo? —Lo mejor que he visto en varias reencarnaciones. —Y mis senos. —¡Maya! —Y mi boca. —Bueno, no se puede decir que haya mejores.

La manía de Valdez era parafrasear a Michel Piccoli en la cama y que sus discípulas estuvieran en el mismo lugar que la Bardot en el inicio de *El desprecio* de Godard. Con su Hi 8 siempre alerta, el espejo de coté y su nueva ex alumna de video copada por las originalidades de Valdez.

**Supercracks.** *Los carabineros* de Godard y *Scarface* de De Palma. Principios de los 80, el bus de la Greyhound salía del Port Authority, en New York, en tres horas y Valdez se mete en un cine de la 42 para hacer tiempo. Cada vez que Al Pacino aspiraba sobre las dunas de la mejor boliviana, toda la platea negra acompañaba aullando, ¡convida, egoísta! Otro se levantó y con una pajita se acercó a la pantalla y jaló hasta morir, como el pequeño soldado protagonista de *Los carabineros* arrojándose sobre la tela blanca con la rubia en la bañera y la representación

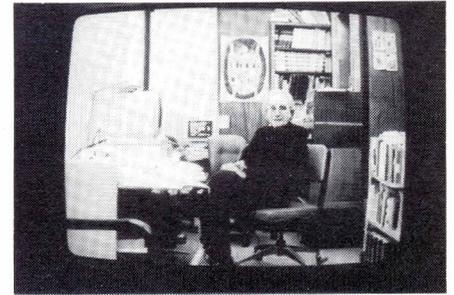
de un verosímil en los límites del placer.

**Novena Edición de VideoBrasil.**

Septiembre 92. Una madrugada en el hotel Novotel de Morumbi, San Pablo. Una botella de whisky terminada y una reunión de videastas entre los cuales estaban Eder Santos, Marcelo Tas, Sandra Kogut, Jorge Amaolo y un increíble personaje anfitrión: Licinio Azevedo, documentalista de Mozambique. En las piezas contiguas dormían Bill Viola, Gianni Toti, Jean-Paul Fargier y otros ilustres. El monopolio de la palabra del realizador de Mozambique se acompañaba con el embelesamiento de los otros frente al relato de las increíbles historias que tuvieron lugar en Maputo. La más terrible, un sirviente que se aprovechaba cotidianamente de la hija del patrón mientras ésta, imperturbable, consumía telenovelas brasileñas.

**Corresponsal extranjero.** Es público el trabajo de Valdez, esto se denunciaba en el último número de *El Amante*, junto al comité de campaña del Partido Demócrata para la elección de Clinton. Un material de primera mano para Valdez y sus allegados era la excentricidad de recibir las crónicas sobre la campaña que aparecían en un pequeño diario sudamericano. Terence Todman le había pasado el dato a un hispano colega del Partido Republicano y Valdez se había enterado en directo. De lejos prefería estas crónicas de la corresponsal de *Página 12* en New York a las notas del *Washington Post* o del *New York Times* por esa extraña mezcla de ironía y capacidad de análisis que hacían evidente lo patético de todo ese show con el cual se ganaba tan bien. Después la entrevistaría en Manhattan y la susodicha formaría parte del selecto

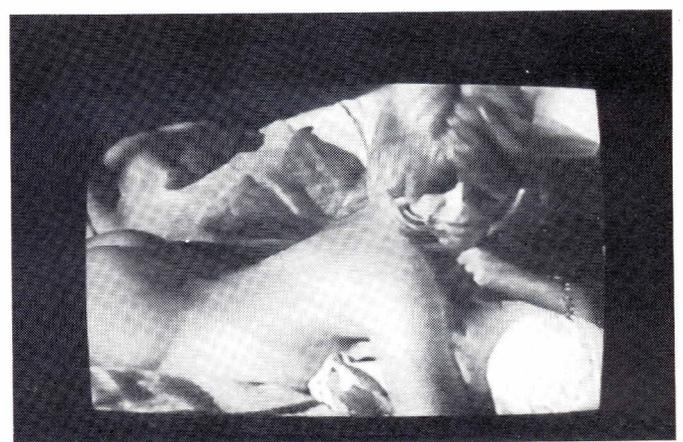
grupo de amistades argentinas que frecuentan a Valdez. Valdez la había testeado varias veces y la encontraba muy videogénica y le quedaba claro que Turner tenía que pagar caro el pase de la licenciada Correa para las filas de CNN. ■



De Jachal a Pittsburgh. Eduardo Lozano, amigo de larga data de Valdez e ilustre representante de la cofradía de artistas argentinos en el exterior. Escritor, eximio pintor, bibliotecario y padre de la colección latinoamericana de la Biblioteca Hillman de la Universidad de Pittsburgh, quizá la mejor en ciertos rubros a nivel mundial. Lozano cada mañana inaugura su día laboral leyendo el correo electrónico que llega a su terminal de la Hillman Library. Cada día juega con Valdez en la interpretación de los innumerables mensajes que llegan cotidianamente desde todas las partes del globo enviados por argentinos en estado de aparente excitación.



Corresponsal extranjera: "This is Mónica Flores Correa from Manhattan".



# El amante de las películas malas

por Diego Lerer y Pablo Marchetti

*El orden de esta contienda es el siguiente: primero hubo Emilio Vieyra. Después el ICI organizó un ciclo y La Maga le hizo una entrevista. En el número anterior de nuestra revista, Noriega y Oubiña —extraña pareja— hicieron conocer su ira. Ahora Lerer y Marchetti (de La Maga) ejercitan su derecho a réplica y Noriega ídem. A sus rincones.*

*Es posible decir cualquier cosa sobre cualquier cosa.*  
David Oubiña

*Los irrompibles los llamaban, por sus hazañas sin parangón.*  
Emilio Vieyra

Cuando leímos la nota de Noriega en el número anterior no lo podíamos creer. Resulta que el tipo que una vez dijo que a él le encantaba Bruce Willis por *Duro de matar*, pero que lo había defraudado cuando se prestó a la farsa de Robert Altman, *Las reglas del juego*, ahora le agarró un ataque de PC (Political Correctness, ¿alguien entendió otra cosa?), de esos de los cuales hasta el maestro Sammaritano dice estar curado. Pero eso no es todo...

**El amante de las contradicciones.** La ecuación de Noriega parece ser la siguiente: una película puede ser buena, pero ser jodida políticamente (las de Griffith, Riefenstahl y Fuller), o puede ser malísima pero políticamente neutra o inocente (*Plan 9 del espacio exterior*). Ahora bien, ¿el cine sólo puede tener uno de estos valores negativos, y no los dos? Esto nos parece un gran absurdo. Casi tan grande como esta polémica.

**Las nuevas generaciones de críticos.** Es cierto que a veces un título resulta una simplificación: ¿qué define a un crítico de la nueva generación?, ¿la edad, ¿los gustos?, ¿el medio en el que trabaja? En todo caso, el interés periodístico por parte de una revista de información cultural surge a partir de que varios críticos e investigadores del cine han hecho un culto a la figura del director de *La gran aventura*. Podemos no estar de acuerdo con Diego Curubeto cuando defiende el cine de Vieyra, pero eso no quiere decir que dejemos de reconocer su importancia como crítico e investigador. Además, Noriega miente porque Diego Curubeto no está solo en la defensa de este director. En realidad, Curubeto y la gente que creó Mondo Macabro —otros críticos jóvenes defensores de Vieyra— conocieron esas películas de clase B porque Alberto Farina, el verdadero primer defensor de esas producciones argentinas de bajo costo, las presentó hace algunos años en el Bela Lugosi Club. Es más, Farina le pasó a Vieyra una copia de *Sangre de vírgenes*, de la cual el director había perdido todas las copias. Y esperamos,

Gustavo, que al menos coincidas en que es bueno rescatar una película, aunque ésta sea la peor del cine mundial. A nosotros no nos gusta el cine de Emilio Vieyra y en la entrevista que le hicimos quedó bastante claro. Allí no se hace ninguna defensa de su “estética” ni de sus valores artísticos. Ni tampoco se deja de cuestionar sus “coqueteos” con la dictadura militar. Si hubiéramos querido hacer una nota complaciente hubiéramos evitado preguntarle por películas como *Comandos azules* y su nefasta apología de los parapoliciales. Pero la intención de la nota era reportar un hecho cultural que, guste o no, convocó a cientos de personas en el ICI. También nos pareció interesante dar a conocer el hecho de que Vieyra había realizado varias películas clase B en los años 60, algo no muy común por estas pampas. Y aunque films como *Sangre de vírgenes*, con Rolo Puente, sean casi tan malos como *Plan 9*, esto no deja de ser noticia.

La nota con Vieyra nos dio, pese a todo, algunas satisfacciones. Fue divertido encontrar a un cineasta argentino que asegure que “junté unos mangos y me hice una historietita” en un medio en el que muchos hacen películas para “ayudar a mejorar al género humano”. También nos resultó interesante hablar con alguien que dirigió a Leonardo Favio como actor (luego de haber filmado tres joyas como *Crónica de un niño solo*, *El romance del Aniceto y la Francisca* y *El dependiente*) y que tuvo como ayudante a Adolfo Aristarain. Y si encima ese tipo dice que la mejor película argentina que vio fue *La fuga* de Luis Saslavsky y que admira los mejores westerns y policiales del cine americano —Vieyra puede hablar con lujo de detalles sobre John Ford—, la nota se transforma en más que interesante. Aunque, en la práctica, Vieyra haya demostrado poco talento para hacer honor a sus influencias porque la mayoría de sus películas son decididamente horribles.

**El problema ético.** Harry, el sucio, en la piel de Clint Eastwood, es un parapolicial. Su lema es: “ya que la policía es lenta, burocrática y no actúa con rapidez, voy a hacer justicia por mis propias manos”. En *Obsesión de venganza*, de Vieyra, el asunto no es muy distinto. Oubiña escribe: “Me parece perverso un film en el que un hombre decide hacer justicia por mano propia y emplear métodos más expeditivos que los procedimientos legales”. Gustavo Noriega apoya la moción: “Reivindicar al director de las

películas de los comandos es una inmoralidad". La carrera de Eastwood, director y actor celebrado por *El Amante/Cine*, no puede ser considerada políticamente correcta. Mucho menos la de un actor como John Wayne (otro de los que figura en la alta estima de Noriega, tal como lo demostró ya en una nota-apología). Tampoco puede decirse que Sam Fuller, Larry Cohen, Budd Boetticher o John Milius sean guerrilleros sandinistas ni rebeldes chiapatecos. ¿Cuántos indios mató John Ford antes de arrepentirse del asunto en *El otoño de los cheyennes*? ¿O Hitchcock no filmó *Topaz*, un berreta alegato anticomunista emparentado políticamente con *Detrás de la mentira*?

Creemos que en la lectura ideológica de un film pesa la distancia y el tiempo que lo vinculan con el espectador. Es difícil que a un indígena norteamericano le resulte agradable la figura de Eastwood, por más cinéfilo que sea. Lo mismo le debe ocurrir a un sobreviviente de un campo de concentración nazi con el cine de Leni Riefenstahl. Por eso coincidimos en el sentimiento de Noriega hacia películas como *Comandos azules*, y creemos que a un argentino que vivió la última dictadura militar en carne propia —nosotros, por ejemplo, aunque desde nuestra infancia— estas cuestiones pesen más que en un pakistani. Pero de ahí a ponerse en dueño absoluto de la moral, hay un paso importante. Más allá de las diferencias estéticas —que las hay, y son muchas, entre Vieyra y los arriba citados—, los postulados políticos en muchos casos son similares. Entonces: ¿por qué le exigimos al cine argentino una corrección política que no le reclamamos al que viene de afuera?

Por otra parte, si hay algo que no se le puede negar a Vieyra es coherencia. Porque el director, tal como lo afirmó en el reportaje, siempre fue anticomunista, y llevó su posición política a la pantalla en la que él considera su mejor película: *Detrás de la mentira* (1961). Vieyra hizo un film con un argumento tan absurdo que ni el propio senador McCarthy hubiera imaginado. Por eso no es de extrañar que, con el gobierno más repugnante del país, el realizador tuviera espacio para dar rienda suelta a su fobia antirroja. Algo despreciable, sí, pero coherente. Una coherencia que no tiene, por ejemplo, el director del Teatro Colón, Sergio Renán, que en 1974 casi se llevó el

Oscar de la mano del paradigma de escritor progresista, Mario Benedetti, con *La tregua*, y que apenas cinco años después usó el mundial de fútbol como pretexto para hacer una apología de una dictadura militar que, entre otras cosas, prohibía en el país los libros de Benedetti, y perseguía al escritor. Y, sin embargo, Renán hoy tiene espacio en todos los medios, y nadie dice absolutamente nada.

**Un cacho de cine berreta.** Aclarada la cuestión ideológica, sería bueno analizar la diferencia que Noriega plantea entre "el rescate y la burla adolescente". Dirigir una revista que se llama *Plan 9* es, siguiendo esta lógica, institucionalizar la broma adolescente. ¿Por qué él puede hacerlo e "instituciones culturales" como *La Maga* o el ICI no?

Es curioso que un crítico de la "nueva generación" se plantee esta dualidad entre lo institucional y lo cotidiano. Según él, ciertos medios y organizaciones "culturales" deberían despojarse de la pasión adolescente cuando justamente es esa la pasión que los mismos directores de *El Amante/Cine* reivindican para sus críticas, en oposición a la fría letra teórica de otras publicaciones especializadas. No sólo intentaremos, en todo momento, mantener esa pasión adolescente sino que además le daremos vía libre a la pasión infantil emborrachada de tardes de cine de barrio (como el Sáenz de Pompeya o el San Martín de Burzaco, en el caso de quienes esto firman) donde alguna vez nos deleitamos con las aventuras de Harry el caliente y Billy el frío.

El rescate es, en muchos casos, la burla adolescente pasada por el tamiz del tiempo y la distancia. Emilio Vieyra no es un director importante, es cierto, pero si un fin de semana nos juntamos a ver *Los irrompibles* o *Gitano* (cómo olvidarse de que Vieyra filmó con el maestro Sandro) en casa, invitaremos a todas las instituciones que llevan la palabra Cine en el lomo. Eso sí, ustedes pongan la cerveza.

**P. D.:** Esta absurda polémica —que nosotros jamás hubiéramos iniciado— no pretende ser la remake de la lamentable contienda Pagés-Bernades, ni mucho menos. Si alguna vez nos encontramos en una esquina, Gustavo, esperemos que sea para tomarnos un café y hablar, esta vez sí, de buen cine. ■

## Respuesta

Es a través de las páginas de *El Amante* —y no de *La Maga*— que nos enteramos de que a Lerer y a Marchetti no les gustan las películas de Vieyra y que consideran nefasta su apología de los parapoliciales. Esto no figuraba en el reportaje, que, editado, sólo consignaba las respuestas de Vieyra. Apenas la mención de que los *Comandos azules* se asemejaban a los grupos de tareas. No parece haber ni repreguntas de los periodistas ni incomodidad del director. Luego, las únicas informaciones que aparecen son la filmografía de Vieyra y el meneado título de tapa que informa que es reivindicado por "nuevas generaciones de críticos". Esta afirmación no parece ganar en credibilidad con la incorporación de los creadores de *Mondo Macabro* (que no son críticos) ni de Alberto Farina (que no pertenece a ninguna "nueva generación") a las huestes de Curubeto. Es en la nota firmada por David Oubiña en el mismo número de *El Amante* —y no de *La*

*Maga*— que nos enteramos en detalle de la carrera miserable de Vieyra.

Lerer y Marchetti me solicitaron personalmente, con mucha cordialidad, el espacio para responder a mi nota (que no tenía alusiones personales, salvo a Emilio Vieyra y, en forma derivada, a Curubeto). Cordialidad que retribuimos al abrirles un espacio en nuestra publicación pero que no se reflejó en la nota que presentaron. De todas maneras, creo que las alusiones hacia mi persona (ataque de PC, mentiroso, dueño de la moral, incoherente) es mejor pasarlas por alto. Son argumentos barriales del tipo "mirá quién habla" pero que no apuntan al tema de mi nota, que —entre otros— era la silenciosa complicidad de *La Maga* en una reivindicación injustificada y peligrosa. Lo mismo vale para los disparates sobre Wayne, Eastwood, Fuller y especialmente Ford. Al respecto, es útil leer la nota sobre Eastwood de Quintín en el número 9 o la mía sobre Wayne en el número 17, en las cuales no se esquivo el tema de los cuestionamientos ideológicos. Seguramente en el futuro de *El Amante* se seguirán discutiendo libremente estos puntos. ■ G. N.

# El cine en pantuflas

por Jorge García



**A quemarropa** (*Point Blank*), 1967, dirigida por John Boorman, con Lee Marvin y Angie Dickinson.

John Boorman había despertado expectativas con esta película que, lamentablemente, no se vieron confirmadas. Este tardío exponente del cine negro, una sórdida historia de traiciones y venganzas, tiene una inusitada violencia, un montaje seco y tajante y una notable utilización de la banda de sonido, con Marvin y Angie Dickinson en gran forma. **TNT 25/5, 3 hs.**

**Detrás de un vidrio oscuro** (*Sasom i en spegel*), 1961, dirigida por Ingmar Bergman, con Harriet Andersson y Max von Sydow.

Cada tanto es importante ver una película de Ingmar Bergman para valorar adecuadamente su obra. Este intenso drama pertenece a sus films de cámara, es decir, pocos personajes en un espacio físico concreto. Descarnada visión de las relaciones familiares, pero también de los límites entre locura y cordura, su

implacable *crecendo* dramático la convierte en una de las grandes películas de su autor. Dentro de un reparto extraordinario, Harriet Andersson roza lo sublime. **VCC 24 25/5, 17, 19, 21 y 23 hs.; 26/5, 1 hs.**

**Here's Looking at You W. B.**, 1992, dirigida por Robert Guenette, narrada por Clint Eastwood y otros.

Este documental sobre la Warner tiene las características habituales de este tipo de trabajos. Aquí, lo interesante se encuentra en la primera parte, cuando se reflejan los años de oro de la compañía. La segunda mitad es un insufrible *pastiche* de efectos especiales, de acuerdo a las tendencias dominantes en el cine contemporáneo. **HBO 20/5, 12.15 hs.**

**Vecinos y amantes** (*Strangers When We Meet*), 1960, dirigida por Richard Quine, con Kim Novak y Kirk Douglas.

A pesar de que Richard Quine hoy está casi olvidado, varias de sus películas merecen atención. Este típico *ménage à trois* es enriquecido por la puesta en escena del director hasta convertirse en un ejemplar melodrama romántico. Pocas veces el amor de un director por una actriz es transmitido con tanta intensidad como el que demuestra aquí Richard Quine por Kim Novak, en el apogeo de su melancolía. **CV 30 25/5, 15.20 hs. y 18.40 hs.**

**Salvador**, 1986, dirigida por Oliver Stone, con James Woods y James Belushi.

Oliver Stone nunca se destacó por la sutileza ni la profundidad en sus muy promocionados films de denuncia. Sin embargo, con este thriller político consigue su mejor película, gracias a una narración muy dinámica de un ritmo sin fisuras y con una toma de posición menos ambigua que la de otros films. **HBO 21/5, 22 hs.; 25/5, 0.15 hs.; 29/5, 20.45 hs.**

**Roma**, 1972, dirigida por Federico Fellini, con Peter Gonzales y Britta Barnes.

Es para no desaprovechar esta oportunidad de acercarse a una película casi invisible desde su estreno y muy difícil de conseguir en video. Con un reparto de desconocidos, Fellini nos entrega su visión de la ciudad en una serie de viñetas sin transición de lo brillante a lo desvaído, con una delirante secuencia de un desfile de modas que se cuenta entre lo mejor que hizo en su carrera. **CV 30 30/5, 22 hs.**

**Duelo de titanes** (*Gun Fight at O. K. Corral*), 1957, dirigida por John Sturges, con Kirk Douglas y Burt Lancaster.

John Sturges realizó, sobre todo en el terreno del western, varias películas de innegable solidez. Esta nueva versión del enfrentamiento de Wyatt Earp y Doc Holliday contra los Clanton es una buena muestra de las virtudes del director dentro del

## La marca de un estilo

(ver tabla adjunta)

Así como hay directores que a lo largo de su carrera desarrollan determinadas ideas de manera consecuente, sin ningún componente visual que los identifique, hay otros que logran expresarlas a través de un *estilo* constante, que los convierte en auténticos autores cinematográficos; es el caso de Vincente Minnelli. Nacido en 1913 de padres europeos dedicados al teatro, Minnelli se inició como diseñador de decorados. En 1940 entra en la Metro Goldwyn-Mayer, donde realizará prácticamente toda su carrera como asistente de diversos rubros, hasta que debuta en 1942 con *Una cabaña en las nubes*, un musical con reparto de actores mayoritariamente negros. A lo largo de 43 años y más de 30 películas, concretará en esa compañía una de las carreras más personales del cine norteamericano. Hay en esa filmografía una temática que la recorre como un hilo conductor: el esfuerzo por conciliar los sueños personales con la realidad. Cuando ese conflicto no logra resolverse, puede llevar a la autodestrucción del protagonista como en *Sed de vivir*, y cuando se trata de darle curso de manera forzada, la visión edulcorada y la inverosimilitud irrumpen (*La rebelde debutante*). Pero en la mayoría de los casos la tensión entre esos dos elementos da lugar a un profundo proceso de autoconocimiento y aprendizaje, que colocará a sus personajes en mejores condiciones para enfrentar la realidad, aun pagando altos costos. Minnelli desarrollará esa obsesión, principalmente, a través de tres géneros.

a) Los *musicales*, visualmente muy barrocos y en los cuales, sobre todo en los de la primera etapa, los sueños son todavía posibles y se integran sin mayor conflicto con las frustraciones de la vida real (*El pirata*), si bien pronto aparecerán algunos nubarrones que cuestionarán esa idea tanto en *Un americano en París* como, especialmente, en *Brindis al amor*.

b) Las *comedias*, género en el cual no se incluye a Minnelli cuando se habla de sus grandes exponentes, a pesar de haber realizado notables películas como *El padre de la novia* y *Designios de mujer*. El tono narrativo generalmente es más clásico que en los musicales, lo que no le impide incluir una secuencia casi surrealista, como la de la pesadilla de Spencer Tracy en la citada *El padre de la novia*.

c) Los *melodramas*, especialmente los de su última etapa, tal vez sus films más personales, progresivamente pesimistas y en los que se percibe la constatación dolorosa de la imposibilidad de confrontar una visión propia del mundo con la necesidad de vivir en él sin salir deteriorado en el intento. Es ese desasosiego el que recorre a esa maravillosa película que es *Dios sabe cuánto amé*, auténtico tratado sobre la desilusión. No casualmente dos de los mejores melodramas de Minnelli, *Cautivos del mal* y *Dos semanas en otra ciudad*, se relacionan con Hollywood, referente indispensable cuando se habla de sueños triturados.

Por cierto que, como en todo gran director, ninguno de estos géneros se manifiesta en *estado puro* y así es que podemos considerar a *Gigi* como un drama con canciones, la secuencia final de *Designios de mujer* reúne varios géneros y algunos momentos de sus melodramas tienen una puesta en escena que los acercan al musical. Pero decía antes que lo que caracterizaba a Minnelli era la representación visual de estos conflictos, que no pasa únicamente por el *refinamiento* y el *buen gusto* que le han endilgado ciertos críticos. Aparte de su apego a elementos de la cultura europea, como la tradición pictórica y el surrealismo, hay en sus películas una confrontación permanente entre realidad e irrealidad. ¿Qué es más irreal en *Brigadoon*, ese pueblito perdido en el tiempo y las montañas o los planos de Nueva York que nos ofrece el director al comienzo de la película? Además, en sus películas existe un infrecuente uso dramático del color y una utilización de los decorados tanto para definir a sus protagonistas como para representar sus sueños que casi no tiene parangón en la historia del cine. Tanto que en *Pasiones sin freno*, un cortinado adquiere un papel casi protagónico, siendo desencadenante de los enfrentamientos entre varios personajes. Cineasta creador de un universo propio, aunque su influencia se ve en varias películas de Stanley Donen, Richard Quine, Blake Edwards e incluso en el subvalorado Jacques Demy, sus películas requieren una permanente revisión. Afortunadamente, el canal de cable TNT, que tiene casi completa la filmografía de Minnelli, proyectándola con frecuencia, en los últimos días del mes nos proporciona un auténtico festival con la exhibición de diez películas. Si bien todas son recomendables, hago particular hincapié en *Dios sabe cuánto amé*, *El padre de la novia* y *El reloj*, tres auténticas gemas de la saga minnelliana. ■

J. G.

género. Son memorables las escenas de Douglas con Jo Van Fleet, su querida y odiada amante, los dos al borde del *reviente*.  
**CV 5 22/5, 11, 13 y 16 hs.**

**Rojo atardecer** (*The Journey*), 1959, dirigida por Anatole Litvak, con Yul Brynner y Deborah Kerr.

Anatole Litvak pertenece al grupo de directores a la espera de reconocimiento. Esta historia, ambientada en Hungría en 1956 durante la invasión soviética, en otras manos se hubiera convertido en un burdo folletín anticomunista. La capacidad del director para enriquecer cada detalle de la puesta en escena, su refinamiento visual y la fluidez de su cámara, lo transforman en un atractivo melodrama. Para acercarse a un director a descubrir.  
**TNT 27/5, 16.45 hs.**

**Muere, mi amor** (*Murder, My Sweet*), 1944, dirigida por Edward Dmytryk, con Dick Powell y Claire Trevor.

Antes de su quiebre frente a las comisiones macartistas, Edward Dmytryk realizó varias películas interesantes. Esta adaptación de *Adiós, muñeca* de Raymond Chandler es una de ellas. En este buen exponente del cine *negro*, Dmytryk logra una fiel adaptación del universo del escritor, con Dick Powell ofreciendo una adecuada caracterización de Marlowe y Claire

**El sol del membrillo**, 1992, dirigida por Víctor Erice, con Antonio López y María Moreno.

Ante la posibilidad de que este film no se estrene comercialmente, su exhibición en TV se convierte en un acontecimiento. Tercer largometraje de Víctor Erice, luego de diez años de silencio, sigue de manera obsesiva el intento del pintor naturalista Antonio López de apresar en su tela el instante en que un rayo de sol atraviesa un árbol de membrillo que ha plantado en su jardín. Eso es todo. Estructurado como un pseudo-documental, el film es una de las experiencias más extremas que se hayan realizado en los últimos años, sólo comparable a

la primera parte de *La belle noiseuse* de Jacques Rivette, también a la espera de estreno. Asombra el ritmo cinematográfico que Erice consigue con ese material, logrado por medio de una puesta en escena de un ascetismo absoluto, pero en la que cada plano tiene la duración exacta. Obra a contrapelo de prácticamente todo el cine que se hace hoy, es, acaso, la crónica desnuda de la imposibilidad de atrapar el momento del acto de creación y, al mismo tiempo, el denodado intento de un cineasta por buscar caminos para este arte. Imperdible para todo interesado en un cine *distinto* del que se nos ofrece habitualmente.  
**Space 30/5, 22 hs.; 31/5, 2 hs.**

Trevor, como siempre, extraordinaria.  
**TNT 24/5, 23 hs.**

**El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*), 1941, dirigida por John Huston, con Humphrey Bogart y Mary Astor.

Se ha sostenido durante mucho tiempo que *El halcón maltés* es la película que dio origen al cine *negro*. Falso, hay muchas que la preceden. También se la considera una obra maestra dentro del citado género. Más falso aun. Esta traslación filmica de la novela de Dashiell Hammett carece por completo de sugestión visual, estando todo explicado a través de los diálogos. El *clímax* llega en la última parte, en la que los personajes amontonados en una habitación charlan sin parar, sin que haya el menor asomo de puesta en escena. Si John Huston ocupa

alguna vez un lugar en la historia del cine, no será por cierto por esta sobrevalorada película.  
**TNT 25/5, 1 hs.; 28/5, 15 hs.**

**Marginados** (*Drugstore Cowboy*), 1989, dirigida por Gus Van Sant, con Matt Dillon y Kelly Lynch.

Segunda película del talentoso Gus Van Sant, no estrenada comercialmente, es una descarnada visión del mundo de la drogadicción. En realidad, un film *con* drogadictos y no sobre ellos. Su rigurosa objetividad, su tono despojado de efectismos y la ausencia de juicios morales sobre el comportamiento de los protagonistas arriman la visión del director a la de una suerte de Robert Bresson ateo. Uno de los mejores films americanos de los últimos años.  
**I-SAT 27/5, 22.45 hs.**

**El guardián** (*The Guardian*), 1984, dirigida por David Greene, con Martin Sheen y Louis Gossett Jr.

Interesante *TV movie* del prolífico David Greene, narra los conflictos entre seguridad y derechos individuales que se suscitan en un edificio ante la llegada de un guardián de conducta equívoca. El film, con un guión ambiguo y provocativo que elude los lugares comunes, deja en el espectador una incómoda sensación.  
**HBO 23/5, 6.30 hs.**

**El precio de un hombre** (*The Naked Spur*), 1953, dirigida por Anthony Mann, con James Stewart y Robert Ryan.

De uno de los maestros del western podemos ver una de sus mejores películas, donde aparecen

## 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



claramente expuestas sus constantes temáticas y estéticas. Stewart compone a un cazador de recompensas con sombrío pasado —típico héroe manniano— que debe atrapar a Ryan, uno de los habituales villanos fascinantes y ambiguos del director, con el paisaje integrado a la acción como sólo Mann sabía hacerlo. Para ver sin reservas.

**TNT 21/5, 15 hs.**

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

Parece reiterativo prodigar elogios a John Ford, pero la revisión de cada una de sus películas es fuente inagotable de sorpresas. Este film, el último de *La trilogía de la Caballería*, y mi preferido de la serie, es un prodigio de modernidad narrativa. Film casi sin argumento, en el que una mirada o un gesto es mucho más elocuente que cualquier diálogo, logra emocionar —milagro fordiano— sin que exista ninguna escena dramáticamente fuerte. Una de las obras maestras menos conocidas del autor.

**VCC 24 24/5, 17, 19, 21 y 23 hs.; 25/5, 1 hs.**

**El corazón de la ciudad** (*Grand Canyon*), 1991, dirigida por Lawrence Kasdan, con Kevin Kline y Danny Glover.

A Lawrence Kasdan le va llegando la hora de las definiciones. Su innegable capacidad narrativa se manifiesta en la primera hora y media de película, en la que interrelaciona dramáticamente varias historias que transcurren en Los Angeles, ofreciendo una sórdida visión de la ciudad, en la línea que luego retomaría Robert Altman en la interesante *Short Cuts*. En la última parte, Kasdan sufre de un súbito acceso de *positivismo*, totalmente a contrapelo de lo que se había mostrado antes, colocando al film casi al borde del ridículo.

**HBO 20/5, 8.45 hs.; 26/5, 11.30 hs.**

**El hombre de mármol** (*Czlowiek marmuru*), 1977, dirigida por Andrzej Wajda, con Krystina Janda y Tadeusz Lomjcki.

Alguna vez señalé lo desigual de la carrera de Wajda, llegando a des-recomendar una de sus películas. Este film narra las vicisitudes de una directora de cine que desea investigar la vida de un obrero *modelo* en los años del stalinismo. Vigorosa desmitificación de un período histórico, aguda reflexión sobre el rol del cineasta y compleja en su estructura, es una de las mejores películas del director.

**VCC 24 22/5, 22 y 24 hs.**

## Tabla de cine en televisión

			Q	FF	GN	GJC	JG
A quemarropa	John Boorman	TNT	8				7
Alice	Woody Allen	HBO	7	8	4	4	5
Alien 3	David Fincher	HBO	8	9	8	6	
Arma mortal 3	Richard Donner	HBO	7	8	8		
Atracción fatal	Adrian Lyne	CV 30	4		7	4	3
Autos usados	Robert Zemeckis	HBO					7
Ayuno de amor	Howard Hawks	CV 53	5	5	5	6	6
Barton Fink	Joel Coen	VCC 24	5	4	4	7	7
Buenos días, Vietnam	Barry Levinson	VCC 23	8	8	8		3
Bugsy	Barry Levinson	HBO	4		4	3	3
Campana, libro y vela	Richard Quine	Space					7
Casta invencible	Paul Newman	TNT					5
Comedia sexual de una noche de ...	Woody Allen	CV 5	5	7	6	4	
Corazón satánico	Alan Parker	CV 30	5		7	4	3
Cristo se detuvo en Ebohi	Francesco Rosi	VCC 19	8	8	8		3
Delicatessen	J. P. Jeunet-M. Caro	VCC 24	6	6	8	6	6
Designios de mujer	Vicente Minnelli	TNT				10	7
Destino de gloria	Paul Schrader	CV 30				7	
Destinos cruzados	George Cukor	TNT					6
Detrás de un vidrio oscuro	Ingmar Bergman	VCC 24				9	9
Dios sabe cuánto amé	Vicente Minnelli	TNT	7	7	9	10	10
Dos semanas en otra ciudad	Vicente Minnelli	TNT					8
Duelo de titanes	John Sturges	CV 5	7		7		7
El corazón de la ciudad	Lawrence Kasdan	HBO	5	6	8	6	6
El engaño	Damian Harris	VCC 37	7			4	
El exorcista	William Friedkin	Space	8		10	10	8
El guardián	David Greene	HBO			7	8	7
El halcón maltés	John Huston	TNT	4	4	4	4	4
El hombre de mármol	Andrzej Wajda	VCC 24	9		8	7	8
El hombre del lente mortal	Richard Brooks	VCC 23					4
El hombre que cayó a la Tierra	Nicholas Roeg	CV 30			4		6
El hombre que sería rey	John Huston	HBO	8	9	10		7
El padre de la novia	Vicente Minnelli	TNT	10	8		10	10
El pirata	Vicente Minnelli	TNT				8	8
El planeta de los simios	Franklin J. Schaffner	Space	8	9	8	6	5
El precio de un hombre	Anthony Mann	TNT	9	9		9	9
El reloj	Vicente Minnelli	TNT				8	9
El retorno de Frank James	Fritz Lang	VCC 24	8	9			6
El sol del membrillo	Victor Erice	Space					9
El último emperador	Bernardo Bertolucci	HBO	5		7	6	6
Escenas de un centro comercial	Paul Mazursky	VCC 35		4		4	
Esposas y concubinas	Zhang Yimou	I-SAT	6	8	6	7	7
Fuga de Nueva York	John Carpenter	I-SAT	8	10	8	10	8
Fuimos los sacrificados	John Ford	TNT				9	8
Gigi	Vicente Minnelli	TNT	8	8		6	6
Hammett	Wim Wenders	I-SAT	7	7	7	7	5
Hannah y sus hermanas	Woody Allen	Space	8	8	10	10	8
Here's Looking at You Warner...	Robert Guenette	HBO		8	8	8	7
Kagemusha	Akira Kurosawa	HBO	8			10	9
La diabla	Susan Seidelman	CV 54		6	5	4	
La gran esperanza blanca	Martin Ritt	HBO					5
La legión invencible	John Ford	VCC 24	10	10	9	9	9
La rosa del hampa	Nicholas Ray	TNT	9	9	8	6	8
La rueda de la fortuna	Vicente Minnelli	TNT				8	9
Los delincuentes	Robert Altman	TNT				8	8
Los desnudos y los muertos	Raoul Walsh	TNT					6
Madame Bovary	Vicente Minnelli	TNT					8
Marginados	Gus Van Sant	VCC 26	8	5	7	9	9
Mi secreto me condena	Barbet Schroeder	VCC 25	8	9	8	5	6
Misery	Rob Reiner	HBO			5	3	
Muere, mi amor	Edward Dmytryk	TNT	7			6	7
Nace una estrella	Frank Pierson	HBO	3		2	3	
Ni un paso en falso	Carl Franklin	TNT	7	5	8	6	4
Pan, amor y fantasía	Luigi Comencini	CV 5	4			7	6
Pasiones sin freno	Vicente Minnelli	TNT	10	10		10	8
Quién dijo que todo está perdido	Steve Rash	I-SAT	3	4			
Río Grande	John Ford	VCC 24	10	10	10	10	10
Rojo atardecer	Anatole Litvak	TNT					7
Roma	Federico Fellini	CV 30	6				7
Sala de espera al infierno	B. Van Horn	VCC40	7			5	
Salvador	Oliver Stone	HBO	8		7	7	7
Semilla de maldad	Richard Brooks	TNT			6	6	5
Sopa de ganso	Leo McCarey	CV 5	9	9	10	9	8
Tiempos modernos	Charles Chaplin	CV 5	8	8	10	7	8
Tres hermanas	Margarethe Von Trotta	Space		5	4	6	5
Ultimátum nuclear	Robert Aldrich	CV 30				4	6
Un día en octubre	Kenneth Madsen	HBO					6
Un gran día en la mañana	Jacques Tourneur	TNT	9			6	9
Un rey en Nueva York	Charles Chaplin	CV 5	9	9			6
Una noche en la ópera	Sam Wood	CV 5	7		8	7	7
Vecinos y amantes	Richard Quine	CV 30					8
Y el mundo marcha	King Vidor	VCC 24			9	9	8

# El Festival de Berlín o las trampas de la fe

por Gabriela Massuh

Contrariamente a Cannes, Venecia o a ese penoso festival de festivales que es la entrega anual de los Oscars, Berlín tiene fama de ir a contrapelo de las convenciones. De Berlín se espera (más bien: se esperaba) que premiara el buen cine y no el show, que en su selección oficial hiciera caso omiso de las presiones de las *majors*, que este festival, que nació con el aura del compromiso estético y social en la ciudad que fue el símbolo de la guerra fría, le fuera fiel a la imagen de independencia que le dio origen. Pero no, Berlín se hizo la fama y hoy se desvela por estar a la altura de los tiempos. En sus siete secciones, que en total suman el faraónico número de seiscientas películas, hay de todo un poco y para todos los gustos.

La *Muestra oficial* atiende al gran público y es, cada año que pasa, más comercial, hecho que no tendría nada de malo si Berlín se proclamara como tal; el *Foro de cine joven* rastrea directores ignotos en todo el mundo y se jacta de haber descubierto a Jarmusch, Kaurismaki o Sokurov; en *Panorama* se pueden ver las mejores realizaciones internacionales "independientes" del año que pasó, aquellos films que por estetizantes o delirantes jamás entrarán en el circuito de distribución habitual. Los organizadores de *Panorama* se ufanan de haber descubierto a Derek Jarman; en esta sección, el habitante de un país catolicón como el nuestro puede espiar en las más diferentes marginalidades: films sobre la comunidad latina en New York, la comunidad gay en San Francisco o la comunidad lesbica en Toronto. Para los niños hay un *Festival de cine infantil*, para los nostálgicos la *Retrospectiva* (decenas de copias restauradas por la Stiftung Deutsche Kinemathek y el Archivo Nacional de Koblenz, este año dedicada a Erich von Stroheim). Quedan por fin el *VideoFest*, acaso el más grande festival internacional de video del continente europeo y la *Deutsche Reihe* (*German Films*), una sección exclusivamente ocupada por las últimas producciones de cine alemán. Más que un festival de cine, Berlín es la orgullosa jactancia del número, la prueba del poder inventarizador de los alemanes, una vidriera de la hiperminucia y de una pomposamente organizada desmesura que pretende no dejar rincón del mundo cinematográfico sin explorar. Como la ficción, Berlín es algo para admirar, nunca para gozar realmente. Porque nadie, por más voluntarioso o inhumano que sea, puede llegar a ver ni el 5% de lo que allí se ofrece, aun si decide pasarse día y noche en el cine. Desde estas mismas páginas, hace casi exactamente doce meses Daniel Link se quejaba con razón de que la *Berlinale* era el concurso de la decepción: porque siempre, o casi siempre, uno tiene la sensación de estar viendo la película equivocada, la certeza de que seguramente, en el polo

opuesto de la ciudad, están dando *aquella* película que jamás se volverá a proyectar, mucho menos en estos extremos rioplatenses del planeta. Link tenía razón, Berlín decepciona. No sólo por el promedio de la calidad de los films, sino porque la avasallante cantidad es producto de una eficiencia narcisista: cada sección quiere asegurarse el subsidio del año que viene y produce una suerte de competencia interna que va en desmedro del espectador que termina por sentirse como perro en cancha de bochas. Ese espectador anónimo es, sin embargo, fiel como la raza canina. Porque si hay algo verdaderamente insólito es la forma en que el público general (una masa compuesta en su mayoría por miles de jóvenes que arrastran catálogos, gaseosas y toda suerte de refrigerios consumidos en la butaca antes de empezar la función) inunda cada proyección, abarrota boleterías y asiste con igual perseverancia a cada una de las secciones, por más especializado, exótico o tedioso que sea el film en cuestión. Si hay una fiesta en Berlín se debe a ese público que, contra viento, frío, horarios enrevesados y colas de gente, es el que verdaderamente sostiene al más subsidiado de los festivales de cine. Los films de la muestra oficial, sometidos al gusto de un jurado internacional, confirmaron también este año la verdad del gastado proverbio de que no todo lo que brilla es oro. Porque si Berlín no es Hollywood, se pregunta uno, cuáles habrán sido las razones por las que nada menos que ese catálogo de cursilerías y lugares comunes que es *Little Buddha* de Bertolucci fuera el film de apertura. Está bien, se consuela uno, por qué no rendirle homenaje a un gran director, por qué no ceder ante la necesidad de que la prensa cholula se interese también por el Festival de Berlín. Sucede que no existe nada menos cholulo que ese pulular de cinéfilos de todo el mundo, un poco aturdidos y otro poco nublados por un afán que es apenas *snob*. Nada menos glamoroso que ese personaje mal dormido y peor comido esmerándose a las ocho de la mañana por no perderse las entradas de un film que desconoce o del que tiene tal vez una fugaz referencia a través de la indiscernible caterva de material impreso diseminado por todas partes. Sin embargo, los organizadores se esmeran en que Hollywood esté presente en alma y cuerpo, no sólo en la apertura. En la selección oficial figuraron este año *Fearless* de Peter Weir, *Carlito's Way* de Brian De Palma y la inevitable *Filadelfia*. Lo paradójico es que el estreno comercial de estos cuatro films (incluido el *Buda* de Bertolucci) estaba anunciado para la semana siguiente al Festival. En esta cuatrigesimocuarta versión del Festival, Berlín contó con dos vedettes: la presencia de Sofía Loren (todos los años se invita a una estrella para comulgar también con el *star system*) y, mal que les pese a los vehementes directores



Isabella Rossellini en *Fearless*

de *El Amante*, el insólito vigor del cine inglés, que logró demostrar que, a pesar de la falta de subsidios, los directores británicos se las ingenian para hacer productos dignos. En *el nombre del padre*, *Shadowlands* de Richard Attenborough, *Lo que queda del día* y *Ladybird*, *Ladybird* (de Ken Loach) se llevaron, con o sin justicia, las palmas y casi todos los premios. Para los francófilos había dos mamotretos intelectuales llenos de nostalgias por la vida real y alusiones a la muerte del cine que, dentro del cine, es la muerte: Alain Resnais y Jacques Rivette exasperaron la paciencia de los espectadores con *Smoking/No Smoking* (Resnais, 8 horas) y *Jean la Pucelle* (Rivette, 6 horas sobre la vida de Juana de Arco).

La muestra no dejó gusto por satisfacer: los devotos del cine ruso pudieron preciarse de haber visto la película menos festivalera de la historia del cine, una suerte de excepción para confirmar la regla o una concesión que le hace el director del Festival Moritz de Hadeln a su experto en cine eslavo, el implacable Hans-Joachim Schlegel, que contra viento y marea lucha por un poco de seriedad en la selección. En este caso, la película en cuestión, *Páginas secretas* de Alexander Sokurov, de tan seria se vuelve sombría. Es una mezcla de Tarkovski, Dostoievski, Pushkin y Samuel Beckett que sólo un alma rusa podía pergeñar. Sokurov tiene al menos la valentía de no hacerle concesiones a nadie. Un personaje raído y desahuciado se pasea por unas catacumbas donde fantasmagóricas figuras del siglo XIX andan como almas en pena. Para un modesto gusto latinoamericano o rioplatense, resulta extraño que un europeo, por más ruso que sea, sitúe el horror en el siglo XIX y no aquí y ahora. Si de eslavos se trata, tampoco faltó

Kieslowski con su segunda parte de la trilogía cromática: después de que el azul significara la pena, esta vez el blanco (*Blanc*) es el símbolo del orgasmo, lo que a su vez es sinónimo de amor no correspondido. Acaso Kieslowski haya querido hacer una nueva versión de aquel tema tan magistralmente tratado en el *Decálogo*. Ahora, con más plata e inevitables compromisos con el capital francés que lo sustenta, tiene que rebuscárselas con historias que justifiquen la coproducción. Contrariamente a Sokurov, hace unas cuantas concesiones que no opacan la mano del maestro, pero componen un producto lánguido que termina por ser el pálido reflejo del Kieslowski estrictamente pobre y polaco. Consuetudinariamente cundió la decepción y todo el mundo terminó por repetir lo que se dice siempre: lo mejor del festival nunca está en la muestra competitiva. Pero no, esta vez lo mejor sí se presentó en la competencia: *Fresa y chocolate* de los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío fue la favorita antes de que se conociera el veredicto del jurado. Se pensó que iba a ganar el Oso de Oro. El film, una comedia repleta de ternura, de cautivante cursilería, de pasión y de ese gesto tan latinoamericano que cultiva la mirada cómplice, la fruición de la sensualidad, el casi jocoso alzarse de hombros ante el horror mientras el mundo (o Cuba) se viene abajo, es una lección de gracia, de simpatía y, por qué no, de ética.

Los que esperaban que *Fresa y chocolate* se llevara el Gran Premio razonaron de manera lógica, o peor, justa, cosa que para nada corresponde a los tiempos que corren. El Oso de Oro fue para *En el nombre del padre*, ese correcto sermón de Jim Sheridan que cumple con lo que hay que cumplir: gran producción para gran público, esperable compromiso social y, lo más importante para los laureles del Festival, siete nominaciones para el Oscar. No sin ingenuidad, uno vuelve a preguntarse: si los dos films producen igual placer, si son equiparablemente buenos, ¿qué necesidad de apoyar lo que de por sí ya tiene el éxito asegurado?

Algo similar pasó hace dos años, cuando la mediocre producción americana *El corazón de la ciudad* de Lawrence Kasdan le ganó a una de las mejores películas de la última década: *Emma y Bobe* de Istvan Szabo, que gracias a ese bendito y segundón Oso de Plata (premio de la crítica) jamás se vendió en el circuito comercial. Eso es Berlín: las trampas de la fe. Si quienes componen el jurado son gente de cine, ¿por qué darle sólo el premio consuelo a un film que merece respaldo? Pero no, éste también es un razonamiento utilitario, o moralizante, inadecuado para estos sagrados tiempos de industria privada, libre empresa, shoppings y minimalismo norteamericano en literatura. *Brave new world...*

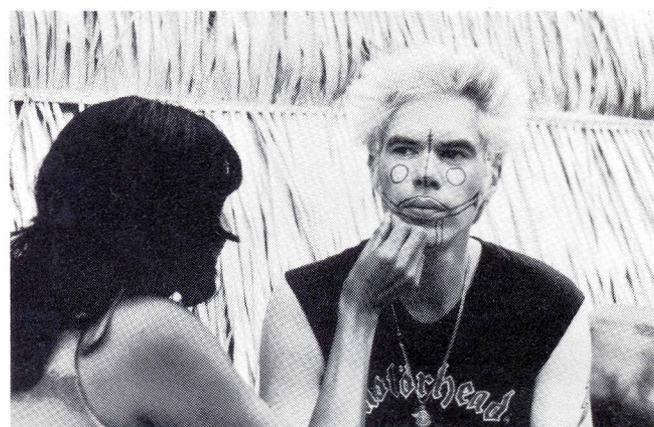
Dentro del potpourri de la muestra hubo también tres films alemanes cuyo denominador común merecen la creación de un neologismo: *olvidabilidad*. Dos de ellos (*Adiós Agnes y Der Blaue*) se ocuparon de lo inevitable: Alemania Oriental bajo el régimen socialista. El tercero es una comedia entretenida y pasatista sobre los problemas de hacer cine (*Alles auf Anfang*). Los tres estaban allí porque no había

más remedio. Sirvieron para dar testimonio del estado actual del cine germano, que está en el punto más alto de su producción y en el más bajo de su atractivo. De los aproximadamente setenta films que se producen por año en Alemania, apenas el 5% llega a las salas de cine. Otra parte se ve por televisión y el resto peregrina por los festivales. Desde hace por lo menos un lustro el tema central de los debates de Berlín es la crisis del séptimo arte en la patria de Fassbinder. "Hacen falta grandes proyectos", dice Volker Schlöndorff en un debate televisivo invitando a directores y productores a filmar en los estudios de Babelsberg, la mítica UFA, donde se realizaron, entre otras, *El ángel azul*, *Metrópolis*, *El gabinete del Dr. Caligari*, *Los Nibelungos* y todos los films de ese genio de la pantalla muda que fue Asta Nielsen. Esos estudios, que fueron el centro de la producción cinematográfica germano-oriental, están hoy en manos de un consorcio francés y los dirige el propio Schlöndorff, convertido ahora en burócrata desorientado. "La culpa la tienen los subsidios", interpreta Wolf Donner, uno de los críticos de mayor prestigio, otrora director del Festival de Berlín. Es cierto, en Alemania el cine no es una industria, ni siquiera una artesanía: existen hoy por lo menos ciento cincuenta centros provinciales, estatales, municipales, regionales, zonales, vecinales y nacionales que otorgan subsidios. Otra vez, una carrera en pos del número, en función de una eficiencia que apunta a un reconocimiento político: el Estado de Renania del Norte-Westfalia, que se proclama "la provincia del cine" (*Filmland Nordrhein-Westfalen*) otorga por año aproximadamente cien millones de dólares en subsidios. El problema radica en que ninguna de estas instancias, que al fin y al cabo manejan dineros públicos, puede otorgar más de un cuarto de millón de dólares para cada producción, de manera que cualquier productor está obligado a peregrinar por los pasillos de toda Alemania antes de juntar el mínimo necesario para empezar el rodaje. Es como si después del florecimiento y la desaparición del "Nuevo Cine Alemán", que sabía rebuscárselas en la austeridad, en Alemania se hubiera agotado el sistema socialdemócrata: ya no hay nada que repartir o, dicho con otras palabras, lo que se reparte es insuficiente. Frase que para paupérrimos oídos sudacas suena a contrasentido, porque Alemania es después de Francia el país que mayor cantidad de dineros públicos invierte en cine. Productores y directores se acostumbraron a la poltrona del teléfono y no arriesgan más que su astucia en el intento de convencer a funcionarios. Nadie arriesga su techo, ni su vida, ni el futuro de sus hijos: el cine dejó de ser una aventura de locos para ser un subsidiado negocio de cuerdos. Si el film no tuvo éxito de taquilla, nadie está obligado a devolver ningún crédito. Hay una caterva infinita de directores jóvenes, autores de un primer film de mediano alcance que no alcanzan a juntar el dinero para un segundo. Todos buscan al gran culpable de la falta de talento. De hecho, en la Deutsche Reihe se proyectaron veinte películas realizadas durante 1993. Salvo *La casa de los espíritus* (que extrañamente se proyectaba allí porque a pesar de su director dinamarqués, su elenco europeo-americano y su guionista chilena, figura como film alemán porque los dineros son teutones), ninguna de esas películas había logrado todavía el ingreso a las salas. "No hay buenos guionistas", dicen los directores de las escuelas de cine y fundan cátedras de guión en Colonia, Munich, Ludwigsburg o Berlín. Todos buscan al gran culpable y el culpable se esconde detrás de esa sociedad dividida, partida en dos mitades irreconciliables que, como todo el Festival, parece un hotel de lujo al borde del abismo. Desde hace años, por lo menos desde el fin de la década del treinta, que Alemania no

vivía una crisis de identidad tan profunda, pero nadie quiere darse cuenta. Los del Este, desengañados primero del socialismo y luego del capitalismo —que ellos mismos votaron creyendo en las promesas del canciller Kohl—, actúan como pueblo vencido: agachan la cabeza y no abren la boca. Los del Oeste, aferrados a un sistema estatal que ya no quiere ampararlos como lo hacía durante los felices años en que el muro servía de ficticia protección, están empecinados en no querer enterarse de que a la vuelta de la esquina, ahí nomás, les ha crecido una parentela pobre de la que ahora tienen que hacerse cargo.

En Alemania todos parecen mirar hacia otro lado y esto se refleja en el cine: una tediosa serie de comedias inocuas minimiza los problemas siniestros que generó la reunificación. A su manera, unos y otros se sienten en la obligación de instigar a una alambicada caza de brujas donde el malo es la antigua policía secreta de Alemania Oriental. Y así como hasta ahora se hablaba a medias de los que les hacían el juego a los nazis, ahora se habla de los que colaboraron con la policía secreta. El mismo juego, la misma parodia culposa que en última instancia repite lánguidamente el gesto de Poncio Pilatos: la culpa está en otra parte.

De los tantos films alemanes producidos durante 1993 sólo dos valen la pena y no estuvieron en el Festival de Berlín: uno es *Kaspar Hauser* de Peter Sehr, un joven director que nada tiene que envidiarle a su antecesor Herzog. En su versión de Kaspar Hauser recrea fastuosamente, como en un desasosegado cuento de hadas, la verdadera historia del mito, transformándola en un sombrío catálogo de pedagogía decimonónica. La otra es *El poder de las imágenes*, un modelo de documental que rastrea vida y milagros de esa increíble bruja viviente que se llama Leni Riefenstahl. Ningún otro film provocó tanta polémica en los últimos años: Alemania no quiere hacerse cargo de esas imágenes de soldados vigorosos, tristemente masculinos, de esos hombres endiosados por la fuerza de una mujer ahora nonagenaria que pagó con creces su fascinación por la estética del totalitarismo pero no renuncia a ninguna de las imágenes monumentales que produjo. Cuando Alemania pueda asimilar esas construcciones pictóricas del mal, cuando pueda hablar abiertamente y sin pasiones de lo que sucede en la pantalla mientras esas masas se mueven al compás de una coreografía abstractamente humana, recién entonces dejará de trampear su fe, podrá ser ángel o demonio abiertamente: dar cauce a la mordacidad de la crítica o ensalzar al wagneriano dios que tiene adentro. Recién entonces Berlín podría volver a ser lo que alguna vez prometió: un festival gigantesco, monumental o lo que fuere, pero independiente, capaz de internarse por los escasos vericuetos que todavía quedan, como resquicios de otro tiempo, en ese laberíntico negocio que se llama espectáculo. ■



# El Bajo mundo de Juanma Ulloa

*Estuvimos con uno de los más jóvenes y prometedores directores españoles del momento. A continuación, un pequeño comentario de su obra y la entrevista.*

Otra vez el cine Gloria se vistió de Iberia. Otra semana del cine español donde junto a obras menores o francamente olvidables se pudo apreciar la muy buena opera prima del vasco Julio Medem, *Vacas*. También, como por milagro, se proyectó esa maravilla de Víctor Erice, *El sol del membrillo* (atentos los que tienen cable, va a ir por Space el 30 de mayo. Imperdible).

El joven realizador Juanma Bajo Ulloa viajó especialmente para el evento. De él pudieron verse el corto *El reino de Víctor*, la ya estrenada el año pasado *Alas de mariposa* (hay copia en video), y su último film *La madre muerta*. Lo primero que puede decirse sobre su cine es que refleja un mundo personal que no se parece en nada a lo que nos tiene acostumbrados el amodorrado cine español. Sus historias son perversos cuentos infantiles con personajes amorales: una niña que asesina a su hermano en *Alas*; un niño, una adolescente, un padre violento y un ladrón escondido en *El reino de Víctor*; retorcidas relaciones amorosas entre un asesino, su mujer y una niña secuestrada en *La madre muerta*. El bajo mundo de Ulloa es un mundo fantásticamente cruel. Sus historias son extremas, barrocas, pero no hay en ellas ese guiño de impostura paródica afín a "la movida". Llama la atención la cuidadísima puesta en escena, en la que el uso de la luz y de la banda de sonido crea climas opresivos, mientras la cámara espía interiores como otro personaje acechante. La primera hora de *Alas*, así como el corto, están sostenidos sobre esos climas. *La madre muerta* tiene una estructura de thriller cruzada por el amor loco de un asesino por una adolescente retrasada que deberá o no ser su víctima y/o victimaria. Tal vez menos equilibrada que *Alas*, *La madre* se permite algunos tour de force estilísticos (un par de asesinatos a lo De Palma) y unas pinceladas de humor negro tan bien colocadas como la cámara, siempre apuntando al lado oscuro de sus criaturas. Y hay que decir que apunta bien, aun cuando los momentos finales de sus films amenacen con complicarse más allá de lo necesario. Los relatos se siguen con interés, aunque no puede decirse que sean placenteros. Vamos, que Bajo Ulloa está fascinado por el lado podrido de las cosas y de ello hace su poética. Esto lo emparentaría con el Bigas Luna de *Bilbao* o *Caniche*, pero la mirada del vasco, a diferencia del catalán, tiende a estetizar aun los momentos más revulsivos. Y esa combinación es perturbadora. Esperando el estreno de *La madre muerta*, hablamos vivamente con Juanma Bajo Ulloa, locuaz y simpático.

**Hay mucho de cuento infantil en tus películas. Pulgarcito, el tema del ogro...**

Sí, me interesa muchísimo. La simbología esa me parece que encierra muchas más informaciones que, quizás, el cine más dialogado. El cine teóricamente más "intelectual" me resulta pesado. Me interesan más los símbolos, los dibujos, las casas, las caras, los ojos. Yo hago películas de ojos.

**En tu narrativa hay preponderancia de información visual ante todo. Los diálogos son sólo los necesarios. No tienen tanto peso como en el cine español de las últimas décadas.**

Bueno en *El reino de Víctor* es la primera vez que empecé a trabajar los diálogos en colaboración. En la anterior, que se llamaba *Akixo*, eran diálogos muy repetitivos de madre a hijo: "Eres un gandul, qué va a ser de tu vida". Ese tipo de cosas que dicen las madres. Lo escribí con dos chicas periodistas. Necesitaba el tipo de información de una mujer, ya que el punto de vista de hombre no me conformaba para la historia. *Alas de mariposa* lo escribí con mi hermano Eduardo. Desde entonces he hecho los guiones con él.

**Trabajaste con tu hermano en una película sobre celos y muerte entre hermana y hermano...**

Bueno, en mi casa, como éramos chicos todos, hay otra historia muy distinta. La relación con mi madre es muy buena. Vamos, que es ella la que busca el dinero en los bancos para financiar los films... Mis padres se separaron hace ya más de siete años y ha sido una relación dura, los padres separados y eso. Pero insisto, la relación con mi madre es muy buena. No he tenido hermanas, y me hubiera gustado tenerlas. Porque las chicas las he conocido muy tarde. Estábamos trabajando en la tienda, no había muchas relaciones de chicos que salen a la calle a jugar. Pasábamos todo el tiempo en casa mi hermano y yo. Quizá por eso me gusta imaginar historias en casas. Me gustan los pasillos largos, las habitaciones, las puertas que se abren, el misterio, los claroscuros. El exterior me parece como menos atractivo. Me gusta el misterio, las minifaldas, espiar qué hay debajo.

**Eso se nota. Creo inclusive que las partes filmadas en exteriores de tus largos resultan tal vez justamente exteriores, menos atractivas. Hay un quiebre narrativo allí.**

Es posible, sí. Pero *Akixo* estaba rodada prácticamente en exteriores. Y muchos —no lo digo yo— sostienen que es mi mejor película. Fernando Trueba es uno. Es una pena que no la hayan traído. Es sobre un chico que vende droga en la calle, está en un bar, se ven sus amigos, va por la calle, ve a una hippie que está pintando en el suelo... Es más documental, si se quiere, menos elaborado cinematográficamente que *La madre muerta*, que es puro cine. Bueno, pero todas son cine. Lo que no me gusta del cine español en general es cuando se aleja de lo cinematográfico y se convierte en teatral.

**Es una de las cosas que me llamó la atención. Vos no estudiaste en ninguna escuela de cine y la narración es muy fluida y muy cuidada.**

Nunca he pensado que venir de una escuela de cine sea un sitio para aprender cine. Creo que es un sitio para relacionarte con tus compañeros, y con gente que quiere hacer cine, para manejar cámaras, y tocar, ver que no son monstruos; que existen y son seres totalmente manejables. La verdadera escuela está en la calle, mirando a los ojos de la gente y ver por qué la gente hace determinadas cosas. También la entrada que pagas en el cine son dos horas de escuela baratísima. Y luego el ritmo se aprende oyendo música. Con la luz yo tuve la ventaja de ser de una familia de fotógrafos, y eso lo tuve más aprendido. Vamos, la escuela de cine está en uno. En buscártela tú. Quizá también hay algo innato. Mucho aprendido de la calle, del comic, de la música.

**Vos dijiste en la conferencia de prensa que tu lenguaje venía del comic y del rock.**

Sí; porque siempre se ha hablado de los cineastas como deudores de otros cineastas. Quizás en la generación anterior, pero en la nuestra yo reivindicó que somos deudores de muchísimas culturas, no sólo la cinematográfica. La de la música, el comic y la televisión. Yo nunca había estado en Nueva York, y he ido hace unos meses y reconocía todo, de haberlo visto en la televisión, en revistas, en telefilms. Vamos, que iba por la calle y me sonaba todo familiar. Los coches, las alcantarillas echando humo y los rascacielos. Toda esa información la tienes porque la has visto, leído, alguien te la ha dicho. ¿Por qué coloco la cámara aquí y sé que voy a ver mejor esto y además tengo la referencia de este hombro? No sé; nadie me lo ha explicado, pero tal vez la visión de varias cosas me ha dado una interpretación visual que yo utilizo. Nunca había rodado una pelea hasta que rodé una. ¿Cómo sabía dónde colocar la cámara? Pues hay una lógica que te la da tanto la práctica de ver películas como de leer comics. Una suma de cosas.

**Sin embargo desde lo visual o desde lo musical en tus películas esa cultura del rock no aparece.**

Es que yo no hablo del contenido del rock, de los temas del rock. Hay discos enteros que son obras totales, como películas. *The Wall* de Pink Floyd, o los discos de Alan Parsons. Recuerdo que a los catorce, quince, oyendo esos discos yo pensaba que de allí se podía sacar una película entera... Creo que mis películas tienen algo de aquello en el ritmo, en cómo están cortadas, cómo pasan de un momento a otro, cómo se detienen. No sé explicártelo bien, pero creo que el sentimiento y la velocidad con que se mueve la cámara o se manejan los planos se parecen a unos discos de rock, o de pop, o de música actual. Tal vez también a la música clásica, pero yo escucho más rock.

**Vos te incluís dentro de una generación de cineastas diferenciada de la generación anterior. ¿Podés darme algunos nombres? Porque aquí, salvo Almodóvar o Trueba, ha llegado poco y nada, y mal o mediocre.**

Sí; ayer leí en *El Amante* esa carta que mandó un chico quejándose. Según esa persona había habido una especie de balance de cine español en donde no se nombraba ni a Bigas Luna, ni a Julio Medem, ni a mí. Y yo pensé, hablar de cine español de los años 92 ó 93 donde no se nombra a ninguno de estos señores, pues no existe. Porque en esos años, ¿qué ha habido de nuevo en el cine español? Este año pasado nada tenía importancia excepto esas tres personas que allí no se nombraban. Y me incluyo porque me dieron un premio por *Alas de mariposa*, si quieres me puedo excluir. Pero realmente ese año no hubo nada más.

**Bueno, en el 93 está la de Trueba.**

Sí, que está muy bien. Pero en general lo otro ha sido siempre la repetición. Un cine siempre igual al del año anterior y al del año anterior. No ha habido nuevas formas, nuevas historias. La nueva generación tiene un compromiso más formal. Es que el cine de los últimos años que se ha rodado en España no creo que tenga criterio formal alguno. Te lo digo porque he conocido cómo se han rodado algunas películas. Y la cámara estaba ahí puesta por pura casualidad. Porque el segundo que la llevaba se cansó y la dejó ahí al transportarla de un decorado a otro. Eso creo que explica todo. Oyes rodar y alguien que pregunta: "¿Qué secuencia es?". "Pues la 34. Pepe y Pepa hablan." Y dice el operador: "¿Qué ponemos? ¿Plano y contraplano?". "Sí; bien. Vale." Cómo que bien. ¿Y para qué hay un director? Que se vaya a su casa y se ahorran un dinero. Hubo un momento del cine español en que lo importante eran los diálogos, cómo contar todo aquello terrible de la guerra, de la posguerra. En que todo era ver cómo burlar la dictadura. Cómo decir cosas sin que se notase, sin que se cortasen los planos y eso estuvo bien porque los directores agudizaban su ingenio. No es que defienda la censura, no. Pero realmente cuando se acabó eso, parece que se acabó también el ingenio. No he encontrado mucho cine salvable, un cine que estuviera contando algo de una forma especial. Porque estaba contando la misma historia siempre. La cámara caía, no se colocaba. Los actores se repiten una y otra vez, los decorados parecen el mismo, y la luz también. Hablamos en general. Hay películas que son excepciones. Un tal Villalonga, que no creo que lo conozcan aquí, hizo dos películas; la primera fue una de culto: *Tras el cristal*. Tremenda. Ese tipo fue anulado por la crítica. A la segunda, *El niño de la luna*, muy buena también, le dieron más caño los críticos, y prácticamente lo hundieron.

**¿La crítica tiene mucho peso en España?**

Mira, hombre, creo que es un negocio. En el momento en que un crítico se va a comer con otro y con un productor, con un exhibidor y con un director, yo dejo de creérmelo. Puedo hablar con ellos, y a veces no sé si son críticos. Cuando llegué aquí estuve hablando con veinte tíos y supongo que diez eran críticos. Y no fui a decirles: "¿Usted qué es... policía? Entonces yo no hablo con usted". No. Pero sí que hay algo de clan, y de ese poder un poco fascista, como todo poder. Eso de "si me caes mal, te pondré mal". La crítica supuestamente es un juicio objetivo e informativo sobre una cuestión artística. Y resulta que la lees y en muchos casos la prepotencia de los comentarios anula absolutamente cualquier objetividad. Es que te mueres de risa leyendo algunas cosas que por otra parte están escritas a veces con una prosa extraordinaria. Pero a veces dudas si han visto realmente el film. Dudas de muchas cosas. Resumiendo, hay gente que no es muy honrada. Y esa gente está en un periódico que es el que más gente lo lee. Para una película comercial, *Rambo 6* o *Parque Jurásico 20*, da igual, porque la gente que ve ese cine no lee críticas o las lee y va igual. Pero las películas de los nuevos realizadores, o de autor, no muy populares... Los señores que van a ver ese cine sí leen, porque hay diez cada mes, y hay que elegir tres. Entonces las que reciben más estrellitas son las que hay que ver. Y conste que esto lo dice alguien que en general ha sido muy bien tratado. *Alas* ha recibido elogiosos comentarios. *La madre muerta* igual. Aunque con *La madre* sufrí una cosa que también sufrió Julio Medem. Una cuestión de odios más personales. Un señor que habla de mí, no de la película, durante media página. Mi forma de vestir, de hablar, de que

no tengo gracia y soy un idiota. Eso ya escapa de la propia crítica. A Julio le pasó con su segunda película.

**Y a vos como espectador, ¿qué cine te gusta ver?**

El cine que estoy por descubrir. El cine que me agarre de alguna viscera; que me agarre del corazón o del estómago y que me haga sentir mal o bien. Yo soy un tío que ya me siento un poco inmune y ves que otros lloran y tú no. Entonces busco el cine que me sacuda, me sorprenda. Voy al cine a sentir.

**Y eso te proponés cuando filmás.**

Es que hago el cine que me gustaría ver. Es así de sencillo. ¿Qué películas no he visto y me gustaría que alguien hiciera? Bueno, pensé que *Alas* era una y *La madre muerta* otra. Y lo otro que busco es encontrar algo nuevo. Cuando vi *Reservoir Dogs* de Tarantino me pareció algo original. Incluso eso disculpa que una película no sea tan buena. Con que tenga algo novedoso, de búsqueda sin que sea algo pretensioso y barato. Julio Medem es alguien que siempre me sorprende, que sé que me va a sacudir en una secuencia, y que además sabe por qué pone la cámara en un determinado sitio.

**Nombráme algunas películas que te hayan sacudido últimamente.**

*Leoló*, el film de Claude Lauzan, es tremenda. Había temas que me interesaban mucho. La infancia contada con ironía y humor negro, que son dos cosas que me gustan. Una que me gustó y que si la has visto me vas a decir que es como el origen de *Alas* es *El niño que gritó puta*. Incluso puse un cartel en mi película como homenaje. Y dentro de films más comerciales me gustó mucho *Dracula*, todo ese gótico muy visual. De este año me ha gustado *La lección de piano*. E incluso un film más comercial como *En el nombre del padre*. Me pareció que está muy bien, que es muy sincero. Creo que el director intenta hacer eso y consigue hacer eso. La película de Trueba, *Belle époque*, me gusta por eso. Tú la ves y no hay allí ninguna trampa. Es lo que el director quiso hacer y está bien hecho y la disfrutas. Y luego me gustan películas no tan nuevas como *El toro salvaje*, *El hombre elefante*, que me hubiera gustado rodar yo. *La naranja mecánica* me encanta.

**En *Alas* el tono trágico se mantiene pero en las escenas finales de *La madre muerta* el tono y el personaje del asesino se desatan por completo.**

Es algo como mítico. Es contar los momentos de ese personaje. Ismael era implacable antes de estar enamorado, y ahora enamorado y solo ya es más que implacable. Es casi el diablo. Quería contarlo en un modo distinto, espectacular. Con tres secuencias quería contar todo un tiempo en que al personaje no le importa ya nada, es una fiera acorralada. Y entonces adopto ese tono de comic. Todo tiene ese tono un tanto irreal, la forma de iluminar la iglesia, la cazadora de cuero que él usa de color rojo como si fuera sangre coagulada. No es el mismo tono intimista, contenido de *Alas*. Me gusta poner ese toque irónico por momentos, como las secuencias del asesinato en el bar y la de la muerte de la vieja. La mayor ironía de la película es el personaje de la enfermera, el personaje "bueno". En los cuentos a mí me interesa más el lobo que Capercucita. Y este personaje en una película americana sería el héroe. Y para mí es carne y hay que cargárselo. Es tan angelical, tan buena, se llama Blanca, es de catequesis.

**¿Fuiste a colegio de curas?**

Sí.

**Se nota. El amor en tus películas nunca tiene una resolución feliz.**

Es que el amor duele. Siempre en una pareja hay alguien que quiere menos y hace sufrir al otro. Y siempre hay alguien inalcanzable como la niña esta, que es totalmente inocente y que además es una creación tuya, porque el mismo asesino la ha creado.

**Los personajes de los niños son como una sombra de los personajes adultos.**

En *Alas* me propuse contar la historia de una adolescente que no habla con su madre y entonces conté lo que pasó en su infancia. En *La madre muerta* no hay pasado explícito de Ismael, el asesino. Pero por algo a él lo obsesionan y le dan miedo las imágenes religiosas. Tal vez alguien le ha dicho que rece un Padre Nuestro todas las noches. No lo sabemos. Y tiene una especie de odio, pero está obsesionado con eso. Termina refugiándose en una iglesia abandonada. Es su sino. No creo en el destino mágico pero sí en el destino que tú te creas. Los hombres que se separan ocho veces de su mujer dicen: "Tuve mala suerte". Qué mala suerte. Si vivieses cien años más te separarías de cien mujeres más. La gente se crea sus propias enfermedades, sus cánceres. Beethoven se quedó sordo, ¿por qué? Porque el tío no oía más que su propia música. Fin. ■

**Entrevista de Alejandro Ricagno**

# 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.



# ¡Viva la comedia!



*En el número de julio El Amante publicará un dossier dedicado a la comedia.*

*Vote por sus cinco favoritas y participe en algún sorteo —ya se nos va a ocurrir algo—.*

*Lo importante es competir.*

*Si le da el gusto, escriba una reseña de no más de 500 palabras.*

*Publicaremos las mejores de las más votadas.*

*Tiene tiempo hasta el 10 de julio.  
Escríbanos a Esmeralda 779 6º A (1007) Capital Federal.  
O por FAX al 322-7518.*

por Guillermo Pintos

*Ciudad de ángeles*  
**The Low Note Quintet / The Trout Quintet**

Música de jazz. Cierta personaje de la literatura argentina —se dice así cuando no acuden los datos para una cita precisa— viajaba en colectivo, en el principio del cuento que lo trajo al mundo (¡qué antigüedad! ¿Viaja alguien en colectivo en las letras autóctonas de este tiempo?). Iba entonces, decía, tranquilo en su asentito, cuando advierte entre los pasajeros a una de esas mujeres cuya sola visión estremece todas las fantasías, existenciales y otras. Azar, cobardía o las tres cosas, sus caminos no llegaron a cruzarse, y el pobre señor de la ficción —seguramente se lo merecía— se hundió en la desesperación de buscar lo imposible. Lo único posible fue poner en los diarios avisos que clamaban por ella, y la mejor clave para nombrarla, después de intensos devaneos, fue Música de jazz. Aquellas divagaciones de la subjetividad —que eran centrales en el relato, en coincidencia con las melancolías insolubles— rondaban cierta idea de lo liviano, lo fugaz, brillante, etcétera. Decía el autor, como el jazz. Es que es rara esa música, la más mundana, si no la única. El más independiente de los géneros modernos, el único lugar “culto” de la música occidental, fuera de la academia europea. Y si “culto” quiere decir capaz de reflexionar en amplitud o de formular abstracciones complejas, tal vez sea por eso que el más ambiguo film de Altman elige al jazz para comentar el ancho mundo.

En *Ciudad de ángeles*, la intrincada maraña de anécdotas imaginadas por Carver transmite una vasta sensación de simultaneidad, donde se obliga a observar de todo y se fuerza a la mirada a evitar cualquier lectura unidireccional, y entonces, la única manera de sobrevolar ese “mundo real” es la extraña música

inventada por los esclavos negros de los Estados Unidos. Una música capaz de comentar lo real, sin dejarse atrapar por sus discursos. La banda sonora del film abre con el sonido de los helicópteros que fumigan... ¿qué? ¿La salvación o la muerte? Cada uno puede arriesgar su respuesta, pero el jazz no la necesita, sobrevuela el film, como en el final, cuando la cámara recorre la ciudad desde el aire, después de asomar a sus múltiples y encadenadas intimidades pero sin atarse a una definición de sentido. Más allá de varias cosas, de muchas circunstancias. Y si el ritmo andante, imparable, del Low Note Quintet admite, contiene y subsume en su propio walking las historias diversas —Ellington, Bono, Terry Adams— que le pone la voz de Annie Ross, la cantante tiene una hija, violoncellista, que asume la gravedad de su instrumento y termina con su vida, mucho antes de tiempo. Y así, la banda sonora alterna las espléndidas versiones del Low Note, las del Trout Quintet —Dvorak, Herbert— y las de Lori Singer en cello solo —Bach, Stravinsky—, pero la chica que aferra entre sus piernas la caja de madera tan triste y hermosa como ella no llegará al final, y la sobrevive la obsesión ligera y profunda del jazz. Un género que adoptó y dio su más fuerte identidad al contrabajo, el hermano mayor de su familia, el que traicionó a la vieja Europa y cambió los lamentos melódicos de la cuerda frotada por el pulso obstinado de los dedos negros. El tercer músico del film, aquí sólo actor, Tom Waits, también decide continuar viaje hacia la próxima aventura, un poco borracho y feliz con su mujer, cantando.

**Convivencia**  
**Oscar Kreimer y otros**  
**Polygram 522427**

Un tango tras otro, nada más argentino que la banda sonora de *Convivencia*. O

# BANDAS DE SONIDO

casi nada tan argentino como ese aire de progresía melancólica, acunándose en la retórica tibia de su propia retirada. Dicho con cariño, claro, si son los parientes más cercanos de cualquiera. La banda empieza con el primer importado, en este caso de Cuba, el morocho Milanés, que discurre un rato sobre la soledad, con alguna solvencia melódica, con su voz espléndida de siempre y la compañía obvia de Mercedes Sosa, nuestra abanderada más inocente. Enseguida, empieza la serie de temas instrumentales de Oscar Kreimer, correctos, relativamente eficaces, siempre en busca de alguna intensidad, interpretados con pericia absoluta por él mismo en saxo y por otros excelentes ejecutantes, como Héctor Console, Jorge Navarro, Hugo Pierre o Alejandro Sanguinetti, además de Walter Ríos, infaltable bandoneón. Es una suerte — para todos— que no lleven texto. Y no es capricho pensarlo. Basta escuchar el breve fragmento hablado, en que una voz no identificada despliega frente al segundo importado, José Sacristán, una serie de gastadas postales porteñistas, para que los ojos se abran y la sonrisa se estire, de tanto, tanto asombro. Pero después llega el viejito Pugliese... ¡Lo más fresco de todo el CD! También una gruesa niebla de tiempo y parloteo cubrió a La Yumba y demás, en los últimos cincuenta años; sin embargo, es tan fácil advertir la integridad vital de esa música, como seguramente, dentro de algunas décadas, todavía podrá notarse que algo fuerte había en Los Redondos o Pito Páez. Para completar el cuadro, en un bonus-track fuera del film, el increíble Goyeneche arremete con "Los mareados", en dúo con Mercedes. Un Polaco auténtico, desgarrado, impúdico, frágil y feroz, que se prolonga, después de la canción, en una breve charla con la cantante, un fragmento de intimidad frente a los micrófonos y entre el ruido

de los fotógrafos. Como en la TV verdad, la cámara sorprende.

**Lo que queda del día**  
**Richard Robbins**  
**Angel Records 0777-755029**

Algunos de los mejores momentos de ese film, al menos dudoso, que se llama *Lo que queda del día* se deben a la música que para él escribió Richard Robbins. Se trata de una escritura extremadamente simple, que de algún modo participa de ese tono laxo o contenido que Ivory impone a su relato, pero que encierra un pulso emotivo que, en el conjunto, sólo alienta también el trabajo de Hopkins y Thompson. Músico y actores ponen casi todo lo que se recibe en la pantalla. Excepto unos breves pasajes más expansivos, los diez temas orquestales concebidos por Robbins encuentran en la construcción melódica y armónica un mero pretexto o sostén para esa pulsión rítmica que por momentos es el contrapunto justo para los largos desplazamientos de cámara que muchas veces parecen llevar realmente a algún lado, y luego decepcionan. Pero Robbins no se amilana por el desperdicio, y a cada composición sigue otra, donde el ritmo parece a menudo el mismo, aunque sigue una amplia gama de variaciones, cambios de plano y velocidad. No es ritmo en un sentido exteriormente dinámico —es obvio que el músico sabe de qué película se trata—, sino una inmovilidad latente, que transmite la idea de fijación a las tradiciones —individuales y sociales— como corsé de un cuerpo que a pesar de ello nunca abandona su agitación. "Sei Mir Gegrüsst", de Schubert, y una versión de "Blue Moon" hacen más explícita esa tensión entre algo que se sabe anterior e inmutable y lo que empuja recién nacido, no sólo en términos históricos sino profunda, intransferiblemente privados. ■

## CUANDO LAS PELICULAS TRASCIENDEN

MILAN SUR

### TOMA LA BATUTA

Y LO HACE A TODA ORQUESTA.  
 TANTO EN BS AS COMO EN PARIS, LONDRES,  
 NEW YORK, MEXICO O RIO DE JANEIRO.  
 TANTO EN COMPACT DISC COMO EN CASSETTE.

LITTLE BUDDHA

UNO MEJOR QUE EL OTRO;  
 BERNARDO BERTOLUCCI Y RYUICHI SAKAMOTO.

BARAKA

MUSICA ETNICA DE LA NUEVA ERA

MARILYN MONROE

ELLA Y SUS CANCIONES. EN UN CD INEDITO:  
 'A FINE ROMANCE'. INCLUYE EL CUMPLEAÑOS  
 FELIZ A JOHN F KENNEDY.

QUE LE LE DIRIAS A DUKE ELLINGTON

SI LO ENCONTRARAS TOCANDO  
 EN UN CAFE DE SAN TELMO?

ESCRIBILO EN EL PAPEL DE UN  
 PAQUETE DE CIGARRILLOS Y  
 ENVIALO A EL AMANTE

LOS PRIMEROS 10 MENSAJES,  
 RECIBIRAN EL COMPACT  
 DISC JAZZ IN THE MOVIES

GRATIS

EL AMANTE  
 C I N E

ESMERALDA 779 / 6° A / (1007) CAPITAL FEDERAL

  
 Milan Sur

# Diccionario cinéfilo (I)

por Eduardo A. Russo

Una de las situaciones recurrentes en cuanto la gente se pone a hablar (o escribir) sobre cine (los críticos, aseguran algunos, también son gente) reside en los frecuentes encontronazos producidos cuando uno de los interlocutores irrumpe con un vocablo especializado. Como en caso de los médicos, abogados o psicoanalistas, el uso de una jerga frecuentemente supone el amparo de un cierto saber —verdadero o no— que parece autorizar al portador a hablar del tema con propiedad. No pocas veces indica la presencia de pequeñas maniobras de poder escondidas tras la aparente precisión de ese saber supuesto.

Imaginemos una hipotética aunque muy reconocible situación. Cuatro cinéfilos a la salida del cine se aprestan al posterior café ritual. Resulta que la película en cuestión ostentó una lógica narrativa colocada un paso más allá —o un escalón por debajo— de la comprensión humana. El cinéfilo 1 asumirá una defensa posible: “¡Ah, pero es *puesta en escena* en estado puro!”. De seguro, es difícil que alguien se anime a preguntar qué es eso de la puesta, pues todos dan por sentado que, embarcados en una discusión sobre cine, saben de qué se trata. El cinéfilo 2, entonces, podrá cuestionar lo visto añorando el reinado del *guión de hierro*, enarcando una ceja como si estuviera asesorado por el mismísimo fantasma del camarada Pudovkin. Frente a ello, el 3 recordará que un mal entendido *montaje paralelo* es responsable del desbarajuste que acaba de desatarse en pantalla. El cinéfilo 4 intervendrá al punto para espetar al 3 que es él quien malentendiendo *montaje paralelo* con lo que ocurre en este caso, que debe llamarse *montaje alternado*. Pero por otra parte —agrega— no vale la pena discutir sobre ese engendro que obedece a los peores cánones de un *cine académico* que, a su entender, no cesa de asolar las pantallas contemporáneas. A todo esto, el 1, en franco desacuerdo, señala que la película es más bien un claro ejemplo de *cine de qualité*, mientras el cinéfilo 2 evalúa con qué palabra terciar en el debate, acaso descerrajando un epíteto ligado al temido arsenal de la semiótica del cine. Vale la pena aclarar que ninguno de los términos destacados en esta introducción encontrarán respuesta en las líneas que siguen durante el presente número —el *suspense* también se incluye en el repertorio de los misterios a esclarecer—. Sí habrá un listado arbitrario, ordenado en riguroso orden alfabético dentro de cada número que se corresponderá con un irremediable desorden entre una y otra entrega; es que las preguntas, como la vida misma, no siguen el orden del

abecedario. El que sigue no será un glosario técnico, ni estético, ni teórico, ni onomástico. Es una colección despereja que se sitúa riesgosamente a mitad de camino entre un imaginario *Diccionario de la Real Academia Cinematográfica* —que por suerte no existe (no confundirla con la otra, de Hollywood, cuyo léxico comienza con la O de *Oscar*)— y aquel de lugares comunes que alguna vez pergeñara Flaubert como apéndice a su *Bouvard y Pécuchet*. Habrá términos (no siempre similares) de los estudios donde se filma, y de los lugares donde se estudia el cine. También estarán las palabras que la crítica esgrime para hablar con precisión —o al menos simularlo—. Y no faltarán las exquisiteces y curiosidades que permitirán a usted lucirse en la próxima reunión con esos ignorantes que pretenden saber de cine. En última instancia, supliremos con precisos datos parciales y esclarecedoras respuestas ocasionales la dudosa utilidad del conjunto. De ese modo nos sumamos de modo entusiasta a la educación asistemática, enciclopédico-sentimental de la cinefilia inquieta. Después de todo, nos dicen, el cine es cultura. Sea culto: interroque a nuestro *Vocabulario cinéfilo* (dudas, inquietudes, enigmas e incertidumbres varias son bienvenidas y se reciben en la redacción).

**AromaRama.** Sistema para convertir al cine en un medio audio-visual-olfativo. Consiste en un mecanismo por el cual los olores de un film pueden ser percibidos por el público en salas equipadas con conductos especiales de aire acondicionado. Se usó por primera vez con el documental *La gran muralla china* (1959). El principal problema del proceso no reside en diseminar los olores, sino en sacar cada uno de la sala para esparcir el siguiente. Su principal competencia fue el *Smell-O-Vision*, sistema que proponía conductos individuales para cada butaca, y que fue utilizado en un único largometraje: *El perfume del misterio* (*Scent of Mystery*, 1960). No prosperó. Ignoramos mayores datos sobre las películas citadas, hitos solitarios del cine para narices. Creemos improbable que alguna secuencia transcurriera en una pocilga infecta o un basural. Géneros enteros habrían tambaleado ante el imperio del AromaRama. Transidos de olor a bosta luego de cualquier western, hoy veríamos únicamente films de James Ivory.

**Cameo.** Es un pequeño —aunque especialmente destacado— rol desempeñado por lo general por alguna

figura conocida. Sirve para que el público “descubra” al (o la) celebridad asomando en el seno del film. Por lo común —guiño adicional— no figura en los títulos de crédito; el personaje está de visita en la película. Muchos directores gozan desenfadadamente con estas breves y festejadas irrupciones. Las inmortales apariciones de Hitchcock en los primeros minutos de sus films son proto-cameos. Más cabales son los de un Scorsese o un Wenders, que incluyen un pequeño rol dramático y alguna línea de diálogo. Orson Welles —siempre excesivo— hacía cameos que duraban todo un largometraje, y que se confundían con su shakespeariana interpretación. El cameo oscila entre la cinefilia y el cholulismo: *Show People* (1927), de King Vidor, y *The Player* (1992), de Robert Altman, ofrecen respectivamente la variante simpática y la execrable del segundo tipo.

**Clase B.** Término para la discusión eterna. Designa originalmente a las películas que durante los años 30 y 40 acompañaron —en las funciones dobles— a las producciones de presupuesto *standard*, o de clase A. Un film clase B era más barato, sin estrellas y más corto (aproximadamente 60 a 80 minutos). Compañías enteras —como la Republic o la Monogram— se dedicaron a la producción B; era un buen negocio en el que también participaban los grandes estudios. Un nuevo ordenamiento legal y la irrupción de la TV liquidó al final de los 40 —en términos históricos— el reinado de la clase B, que produjo no pocas obras maestras, especialmente en los géneros fantástico, policial y western. No obstante, su espíritu sigue vigente en tanto alguna pequeña productora o algún director se empeñen en diseñar films de poco costo, interpretados por actores de segunda línea, y que sorprenden como obras maestras. Las obras de Jean-Pierre Melville, John Carpenter o Abel Ferrara no existirían de haber muerto la clase B.

**Gaffer.** En los títulos finales de *The Naked Gun 2 1/2* aparece, cuando suben los *credits* del film, la pregunta que se hace eco de una legítima inquietud de las masas. Cuando dentro de los rubros técnicos aparece la especialidad del *gaffer*, en lugar de mencionar al portador de la función misteriosa se consigna la pregunta “¿Qué demonios es un *gaffer*?”. A continuación, la respuesta: es el jefe electricista que se encarga de instalar, conectar y mantener funcionando la iluminación artificial, tanto en estudio como en escenarios naturales. Depende del director de fotografía o iluminador y suele victimizar a una pequeña pandilla de electricistas —como se sabe, gente peligrosa— cuya cabeza —y escudero del *gaffer*— recibe el nombre de *best boy*.

**Travelling.** Movimiento del cuadro de la imagen en pantalla obtenido por un desplazamiento de la cámara, sea cual fuere el soporte en que ésta se mueva, o la dirección que ese trayecto mantenga. En términos históricos, los *travellings* (del inglés *to travel*: viajar, en alusión a la cámara paseandera) fueron recursos muy tempranos. El primero que los convirtió en su marca de estilo fue Promio, un operador de los Lumière, el día de 1896 en que decidió instalar la cámara para registrar los canales de Venecia sobre una embarcación, en lugar de colocarla sobre uno de los innumerables puentes del archipiélago. El efecto fue tan festejado que pronto lo enviaron a recorrer el mundo para dejar pasar poéticamente las costas de ríos diversos a través de la pantalla. Por supuesto, no sabía que había inventado el *travelling*. Pronto se usaba en Europa y América, aunque sin tener mucha noción de para qué se lo hacía (por ejemplo, en los films de persecuciones); lo cierto es que el espectador acusaba recibo de este punto de vista móvil, aunque no obedeciera a ninguna función narrativa. Poco a poco se lo comenzó a usar con sentido dramático y el *travelling* con que la cámara se aproxima al multitudinario festín babilónico en *Intolerancia* (D. W. Griffith, 1916) permanece hasta hoy insuperado. Los americanos —misterios de la jerga del cine— desdeñan el término y acostumbran hablar de *tracking shot*. Algunos *travellings* famosos son el que Hitchcock plantea desde un plano general de un concurrido baile hasta la trémula mano de Ingrid Bergman y su secreto en *Notorious* (1946), o la vertiginosa histeria desatada por Jack-Psycho-Nicholson en *El resplandor* (1980) cuando corre a su atribulado hijito por el laberinto bajo la nieve, con las más negras intenciones. A lo largo de los últimos años, el *travelling* ha acentuado su presencia a partir de diversos métodos de traslado de la cámara, que van separando progresivamente el ojo del operador del cuerpo del aparato. Así, los sistemas remotos de monitoreo por video permiten a las cámaras correr, zambullirse y hasta volar con cada vez menores restricciones, cumpliendo así el sueño del desmesurado Abel Gance, quien deliraba con instalar —para su *Napoleón* (1928)— la cámara en un proyectil de cañón para convertir al espectador en peculiar hombre-bala. Para advertir las infinitas posibilidades del *travelling* conviene prestar atención a la filmografía de algunos de sus principales postuladores como recurso expresivo. Entre ellos —en las últimas décadas— se destacan Tarkovski, Bertolucci, García Berlanga o Scorsese. Queda muy bien, cuando se toca el tema, recordar que Godard sentenció alguna vez que “el *travelling* es una cuestión de moral”, aunque no se sepa qué quiso decir exactamente con el aforismo. ■

#### En postproducción:

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

#### En estudio:

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

#### En exteriores:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (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 electrógeno propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

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

La idea de que invasores extraterrestres puedan tomar la forma corporal de los humanos —luego de haberlos despachado al más allá— tiene la virtud, no sólo de ser una buena base para una historia de ciencia ficción o de terror, sino de tocar algunos retintines psicológicos y filosóficos.

Psicológicamente es una maravillosa exaltación de la paranoia y del narcisismo pensar que todos los demás ya no son quienes eran. Aborrecemos todo lo extraño; tratamos de cultivar con esmero esa quintita de gente con la cual nos sentimos menos incómodos. Sólo la más profunda de las soledades (antes que la de la Muerte), la del Baño, nos permite dar rienda suelta a nuestros impulsos más primarios: cantar óperas a voz en cuello o hacer morisquetas frente al espejo. Nada es más ominoso —por lo menos para quien esto firma, cuya timidez linda con la cobardía— que una persona desconocida. La imagen de un viaje en ascensor con gente de otros pisos sólo es superada como pesadilla por la de ir a una fiesta en la cual uno *no conoce a nadie*. Confirmar que no hay una manera elegante de sacarse los carozos de aceitunas de la boca, disimular la desesperación cuando una empanada nos incinera el esófago, ir al baño y arruinar la descarga (ver *La fiesta inolvidable*) son variantes de un miedo más fundamental y omnipresente: a que alguno de los extraños *nos hable*.

Establecido este megapánico, entonces, qué peor pesadilla puede haber que el hecho de que la gente de todos los días, aquella que ya perdió su carácter de amenaza, parezca ser la misma pero en realidad sea otra. Y qué horror comprobar que el problema ahora no es establecer nuevos, dificultosos códigos de comunicación sino la supervivencia misma ya que el plan de estos malhechores intergalácticos es apropiarse de nuestro propio cuerpo. Este, básicamente, es el esquema del horror de la versión de Don Siegel de *Invasion of the Body Snatchers* de 1956. Ambientada en un pueblo pequeño, las alteraciones de los reemplazados son leves, imperceptibles, salvo para quienes son muy cercanos, para quienes más terrorífico será el cambio. Esta idea encaja perfectamente con la que se tenía en EE.UU. en esa época de los comunistas: seres fríos, sin emociones, que planeaban alterar irremediablemente la vida de todos los días. El miedo ancestral se potencia con la coyuntura: el Otro tiene una amenaza concreta, nombre y apellido.

Cuando se le encomendó a Abel Ferrara la remake de esta película —ya se había hecho una en 1974 con la dirección de Philip Kaufman— se corría el riesgo de hacer la misma historia —en una época con otra histeria— con el agregado de los efectos especiales. Pero Ferrara fue para otro lado. La protagonista es una adolescente; por lo tanto su disociación con el medio que la rodea es, ya inicialmente, máximo. La película nos evita el paso de la perplejidad por el cambio en el mundo cotidiano que tan bien se plasmara en la versión Siegel. Desde el primer minuto Gabrielle Anwar (la que bailaba el tango con Pacino en *Perfume de mujer*) se adueña del relato con su voz en off y comienza a bufar contra su familia: su padre, su madrastra y un hermanito de nueve años. No tenemos el esquema clásico del Terror (planteo de situación en normalidad-

## Body Snatchers

por Gustavo Noriega

alteración externa) sino una exasperación de la molestia que el mundo le causa a Gabrielle (tomando a la nueva esposa de su padre como un caso patente de usurpación de cuerpos). Resulta igualmente acertado, a la par de esta decisión, la de situar la escena en una base militar. Aquí el cambio no interesa: nadie puede distinguir en un ejército profesional quién tiene sentimientos y quién no. Todos son igualmente body snatchers. El piloto de helicópteros que se liga con Gabrielle —aparentemente un humano— lo confiesa en un juego de dedos tipo “verdad o consecuencia” con base lógica (muy interesante pero si trato de explicar las reglas me meto en un berenjenal). Admite que habitualmente oculta sus sentimientos y que mató personas en Kuwait; es el militar perfecto y, así, el snatcher perfecto, aunque no lo sea.

La película se hace redonda con estos planteos y con la resolución de algunas escenas en forma impecable: el ya mencionado juego de dedos entre Gabrielle y el piloto, la imagen de los niños snatchers levantando un dibujo idéntico en la guardería mientras el pequeño Andy mira aterrado con su dibujo desigual y una imagen absolutamente aterradora de Meg Tilly (la madrastra) revelándose ante su marido como snatcher mientras le dice, separando en sílabas y muy lentamente: “Irte ¿adónde? Ya no queda nadie como vos. Irte —dice Meg y reforzando la idea junta sus dedos y hablando pacientemente, como recitando, remata— ¿adónde?”. Ferrara —un pollo de este gallinero— conforma así tres tipos de películas en su carrera. Los policiales, casi mudos, secos y violentos (*Angel de venganza*, *Reto en la noche*, *China Girl* y la extraordinaria *El rey de Nueva York*); sus descensos a los abismos morales (*Un maldito policía* y la próxima *Snake Eyes*) y los trabajos profesionales, por encargo (*Clímax* y esta *Body Snatchers*). Por varias razones no parece ser éste el grupo que vaya a engrosarse en el futuro. Lamentablemente, el director no se sintió tan feliz con esta incursión en el terror como nosotros. Mucho menos los distribuidores que la vieron fracasar en cines de diversas latitudes y que para no correr el mismo riesgo en nuestro país la mandaron directamente a la cajita privilegiando otros bodrios. Hombres de poca fe. ■

**Body Snatchers.** EE.UU., 1993. **Dirección:** Abel Ferrara. **Producción:** Robert H. Solo. **Guión:** Stuart Gordon & Dennis Paoli y Nicholas St. John. **Fotografía:** Bojan Bazelli. **Música:** Joe Delia. **Montaje:** Anthony Redman. **Intérpretes:** Terry Kiney (Steve Malone), Meg Tilly (Carol Malone), Gabrielle Anwar (Marti Malone), Reilly Murphy (Andy Malone), Billy Wirth (Tim Young), Christine Elise (Jenn Platt) y Forest Whitaker (Dr. Collins). ■

## Tres versiones de *Body snatchers*

<b>Año:</b>	1956	1974	1993
<b>Director:</b>	Don Siegel	Philip Kaufman	Abel Ferrara
<b>Duración:</b>	80'	115'	90'
<b>Locación:</b>	Santa Mira, un pequeño pueblo cerca de Los Angeles.	Los snatchers empiezan a lo grande: San Francisco.	Nueva táctica: los snatchers buscan la menor resistencia intelectual posible; desembarcan en la base militar Fort Daly, en Selma, Alabama.
<b>Protagonista:</b>	El doctor Miles Bennell (Kevin McCarthy), que vuelve a Santa Mira después de un congreso en Los Angeles. Encuentra que mucha gente dice que el resto de la gente ya no es la misma gente.	Kiefer Sutherland, un funcionario del Departamento de Salud, su compañera, Brooke Adams, que ve que su esposo ya no es el mismo. Están también Veronica Cartwright, su marido Jeff Goldblum y Leonard Nimoy. Demasiados personajes.	Marti (Gabrielle Anwar), una adolescente en litigio con su padre (Terry Kinney) casado en segundas nupcias con Carol (Meg Tilly).
<b>Mecanismo de reproducción:</b>	Hay capullos pero no se sabe cómo funcionan. El body snatcher de Belacek aparece en su mesa de pool.	De los capullos salen fideos que se meten en las personas cuando duermen. Hay acción a distancia que no se explica. No siempre los capullos están cerca de los durmientes.	Los fideos están más desarrollados. Los capullos están siempre cerca de los durmientes. Los fideos succion información y en el capullo se desarrollan los fetos.
<b>Final:</b>	Disparatadamente feliz. Un médico de L. A. cree el relato enloquecido del Dr. Bennell porque alguien vio un camión lleno de chauchones yendo para la ciudad. Fueron escenas agregadas por el estudio.	Deprimente. La única sobreviviente, Veronica Cartwright, es delatada con el grito alienígena por el transformado Sutherland.	Vayan y vean.
<b>Metáfora:</b>	Para algunos los body snatchers son una representación del macartismo pero, considerando la época —plena Guerra Fría— y la representación que se hacía de los rusos (fríos y sin emociones), es más probable que sea una parábola anticomunista.	El posthippismo da comienzo a la New Age. Un neopsicólogo chanta —interpretado por Leonard Nimoy— abre la puerta a los alienígenas.	Resolución del Edipo. La adolescente mata a la madrastra, que le había robado al padre. Luego mata al padre y lo reemplaza por el piloto de helicópteros. En algunos países de Sudamérica recuerda a la desaparición forzada de personas.
<b>Aportes a la humanidad:</b>	La película misma.	Brooke Adams —en la habilidad más rara que el cine haya mostrado— revolea los ojos en círculo. Esa escena justifica la película.	Primer protagonico de Gabrielle Anwar.
<b>Pechos:</b>	Dana Wynter usa esos pulóveres ajustados con corpiños puntudos que son la sal del cine de los años 50.	El body snatcher de Brooke Adams exhibe buenas dotes entre unas ramas y corriendo en la fábrica de capullos. ¿La tenían a Brooke en tetas?	El body snatcher de Gabrielle (tetas huevo frito) y las más voluminosas del body snatcher de Meg Tilly, pero —doble intermediación— es una doble de cuerpo de nombre Jennifer (¿será su hermana Jennifer Tilly, también actriz?).
<b>Apariciones sorpresas:</b>	Sam Peckinpah aparece como un medidor de gas (body snatcher, por supuesto) que sale del sótano.	Al principio aparece Robert Duvall vestido de cura y hamacándose en una plaza (¿?). Kevin McCarthy —protagonista en 1956— repite la escena en que para a los automovilistas y les dice "¡Ustedes son los próximos!". Don Siegel aparece como taxista.	Serán famosos en el futuro.
<b>Evaluación:</b>	La más simple y prolija. El relato atrapa desde el principio y no afloja. No hay efectos especiales; puro clima. 9	La más estilizada y aburrida. Infinitas tomas con reflejos en la pared, sombras, espejos y siluetas que quieren decir algo sobre la naturaleza humana pero a nadie le importa. 7	La de más garra por haber puesto a una adolescente rebelde como protagonista. Otro acierto: la profesionalidad de los militares enmascara si son snatchers o no. 8 ■



**Bye Bye Blues, Canadá, 1989, dirigida por Anne Wheeler, con Rebecca Jenkins, Luke Cooper, Stuart Margolin y Michael Ontkean.**

En el cine clásico de Hollywood la tendencia a restituir a la mujer a su sitio casi siempre coincidía con el "happy end". Si una mujer lograba triunfar en su carrera, al final de la película renunciaba a ella para casarse con el hombre que amaba. Ese era el paradigma de felicidad para las mujeres "decentes" (las mujeres "fatales" eran otra cosa). El cine no hacía más que reflejar un estado de cosas. Sin embargo, ¿qué había pasado durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los hombres marcharon al frente y las mujeres (aun las que estaban casadas y nunca habían trabajado) debieron ocupar sus puestos? En su momento, Hollywood pasó por alto el protagonismo de las mujeres en ese episodio (el "acontecimiento" era la guerra: la vida de las novias/esposas/madres giraba en torno de él, entre la partida y la vuelta no había más que la espera). El cambio de roles no las transformaba. La felicidad coincidía con el regreso del hombre a ocupar su lugar. Cuatro décadas más tarde, dos directoras rescataron del olvido este episodio, tratando de entender el sentido positivo que pudo tener esa experiencia para muchas mujeres. Una de ellas es Penny Marshall, quien en *Un equipo muy especial* recuerda con nostalgia la formación de una liga femenina de béisbol. La otra es Anne Wheeler, con la magnífica *Bye Bye Blues*. Para Wheeler, la felicidad no

es algo que su protagonista pierde en el principio y recupera en el final. La felicidad recorre toda la película. Si en algún momento dudamos de su presencia es justamente en el final. Es como si la directora quisiera que en ese momento nos olvidáramos de los finales de todas las otras películas que retrataron el mismo episodio para poder comprender lo que siente Daisy. Como la película no se propone "resolver" la ambigüedad de los sentimientos de la protagonista, el final —que de otro modo hubiera sido previsible— se vuelve imprevisible. La música y las actuaciones merecerían un párrafo aparte. ■

Silvia Schwarzböck

**El último martes 13 (Jason Goes to Hell. The Final Friday), EE.UU., 1993, dirigida por Adam Marcus, con John LeMay, Kari Keegan, Allison Smith y Steven Culp.**

La muerte de Jason es tan poco imaginativa como la serie misma (para colmo, la escena final deja abierta la posibilidad de un nuevo *Martes 13*). Ni siquiera alcanza el nivel de "espectáculo" (tridimensional, además) que tuvo la de Freddy Krueger. Y no podía ser de otra manera. Jason Voorhees es de por sí un personaje menos interesante que el creado por Wes Craven: carece de humor (aunque su "seriedad" podría jugar a favor del terror, ninguno de los directores de la serie supo aprovecharla), su imaginación para matar es mínima (los asesinatos no se diferencian entre sí más que por el "arma homicida";

Freddy, por lo menos, explotaba los temores más profundos de sus víctimas) y no tiene un pasado que valga la pena investigar para poder matarlo. En cuanto asesino de adolescentes sexualmente activos, no supera ni a su antecedente Michael Myers (*Halloween* es de 1978 y el primer *Martes 13* de 1980) ni a su sucesor Freddy (la primera *Pesadilla* es de 1984). Lo único que Jason tiene a su favor es su inquietante presencia. Su falta de "personalidad", que se traduce en el hecho de que nunca habla (gran parte del humor de Freddy provenía de lo que les decía a sus víctimas) y se comporta como una máquina, lo pone por encima de los asesinos seriales "traumados". Jason no puede ser "desenmascarado" como los otros especímenes. La máscara es su único rostro. El problema es que el carácter "mecánico" de este asesino nunca supo ser aprovechado dramáticamente de manera original, siempre acompañó la reiteración de las situaciones. Esta "última vez" tampoco es la excepción. La falta de originalidad viene a ser la marca de fábrica de la serie. El aspecto verdaderamente inquietante del personaje se debe en parte a una poco disimulada "inspiración" en la primera *Halloween*. Pero cuando Sean S. Cunningham (director del primer *Martes 13* y productor del último) patentó su producto, se "olvidó" de que para Carpenter la irreductible maldad de Michael Myers representaba un enigma que la psiquiatría no podía resolver, no la excusa para justificar la secuela. ■

Silvia Schwarzböck

REPASO

**Un corazón en invierno (Un coeur en hiver), dirigida por Claude Sautet. (Transmundo)**

Cine francés muy fino. Para muchos, la mejor película del año pasado; para otros, no. Se dice que los yanquis harán una versión con Danny Glover, Mel Gibson y Marisa Tomei. Comentario en *El Amante* N° 21.

**El banquete de boda (The Wedding Banquet), dirigida por Ang Lee. (Transeuropa)**

Romance homosexual y choque de tradiciones con viejos padres que desconocen los nuevos afectos del hijo. Una buena película, sutil en la exposición del tema y clásica en su narración. Me gustaría conocer la opinión del samurai Mifune sobre este simpático banquete. Comentario en *EA* N° 25.

**Qiu Ju, dirigida por Zhang Yimou. (Transeuropa)**

No llega a las alturas de *Sorgo rojo* pero es más vital que las prestigiosas y heladas *Ju Dou* y *Esposas y concubinas*. El chino festivalero tiene varias caras y ésta es de las mejores. Comentarios varios en *EA* N° 21.

**The Firm - Fachada (The Firm), dirigida por Sidney Pollack. (AVH)**

Thriller judicial de la peor calaña. Duración exagerada, trama incomprensible, Tom Cruise. Vale la pena verla para preguntarse por qué nominaron a Holly Hunter. Si no, pase de largo y compre la banda de sonido. Lapidaria reseña en *EA* N° 20.

**La lección de piano (The Piano), dirigida por Jane Campion. (Transmundo)**

Lejos de la aclamada sobriedad de *Un ángel en mi mesa*, esta película abrió en *El Amante* un abanico de notas que van del 3 al 7. ¿Crueldad y artificio o sensibilidad y belleza? Keitel repite su número de gimoteo y mostrar el traste. La nena es la más malvada desde *La mala semilla*. Palos en *EA* N° 17.

**Mucho ruido y pocas nueces (Much Ado About Nothing),**

**dirigida por Kenneth Branagh. (AVH)**

Mucho teatro y poco cine, dicen algunos. Pero, en realidad, es un Shakespeare divertido, hecho con alegría. Branagh y Emma dan el tono exacto para hacer comedias de TV. Michael Keaton está mucho más desatado que en *Beetlejuice* (hace que la dirección de Tim Burton recuerde a Luchino Visconti). Comentario en *EA* N° 24.

**Operación cacería (Hard Target), dirigida por John Woo. (AVH)**

Primera incursión de Woo en Hollywood de la mano de Van Damme. Tiro, lio, cosha golda. Un espectáculo visual poco común en este tipo de películas. Comentario y perfil de Woo en *EA* N° 21.

**Como agua para chocolate, dirigida por Alfonso Arau. (AVH)**

Un bodrio. Un cruce de comidas autóctonas, realismo mágico *qualité* y Revolución mejicana for export. Arau vendió muy bien las exquisiteces de los platos pero se olvidó de hacer una película. Me quedo con *Buenas tardes, mucho gusto* y cualquiera del Indio Fernández. Reseña en *EA* N° 20.

**Escrito en el agua (Passion Fish), dirigida por John Sayles. (Transeuropa)**

Primera película estrenada en la Argentina de John Sayles. Una sorpresa maravillosa. Historia de mujeres, de amistad y amor en atractivos escenarios del Mississippi. Es, además, una película sobre el Sur. Espectacular banda de sonido de música cajún. Ver *EA* N° 24.

**Sofie, dirigida por Liv Ullmann. (Transeuropa)**

Debut como directora de Ullmann en una historia realista con *tempo* nórdico, plena de detalles y miradas. La tradición actoral sueca retorna con unos trabajos memorables. Esta sí es una película realizada con *las mejores intenciones*. Comentario en *EA* N° 20.

**Equinox, dirigida por Alan Rudolph. (AVH)**

Otro bodrio de Alan Rudolph, que hace bastante que no hace una buena película como *Quédate conmigo* o *El callejón de los sueños*. Matthew Modine interpreta dos papeles idénticamente ridículos. Insoportable. Comentarios en *EA* N° 24. ■

## INC Works

Hace un par de meses nos trajeron a la redacción seis trabajos realizados con fondos provenientes del Instituto Nacional de Cinematografía. Algunos de ellos fueron proyectados en salas comerciales junto con los estrenos semanales y otros, como *Un día de Angela* y *El artista peripatético*, debido a obvias razones de duración, no corrieron con la misma suerte. Justamente, si hablamos de largos minutos sin demasiado interés nos referimos a *Un día con Angela* de Julia Solomonoff, historia de una empleada doméstica (Lidia Catalano, estupenda), acompañando a un muchacho que debe escribir una nota a partir de los relatos de su objeto de seducción. Rutinaria en la filmación, tendiente a la utilización de un lenguaje televisivo (largas conversaciones entre los dos personajes, uso de la voz en off para subrayar las escenas), *Un día con Angela* por momentos hace honor a su mismo título. *El artista peripatético* de Laura Aparici, por su parte, conjuga el reportaje a un *luthier*, encargado de crear los extraños instrumentos musicales de *Les Luthiers*, con episodios de la vida del fabricante representados o comentados por otros. El tono solemne y la carencia de una mirada entrañable hacia el personaje central actúan en contra de las invisibles intenciones de las imágenes. *Maese Trotamundos* de Marcelo Altmark elige una estética publicitaria para representar un relato con titeres de Javier

Villafañe, y *Latidos* de Kristian Colantonio narra una historia de jóvenes salidos de *Bonnie & Clyde* de Arthur Penn entre flashbacks y flashforwards con una iluminación intensa que varía sus tonalidades sin ninguna justificación dramática. Vayamos a los trabajos más interesantes. *El tajo* de Cristina Raschia, realizado en Mendoza y con una dedicatoria a Armando Tejada Gómez, cuenta en diez minutos la venganza de un par de pibes lustrabotas que sufrieron la pinchadura de una pelota de goma por parte de un *cajetilla* vestido de blanco. *El tajo* encuentra sus mayores logros en la síntesis narrativa y en la escasa complejidad de la historia, sumada la búsqueda de una idea mínima que se corresponde con su desarrollo y desenlace. *Rubén, el murciélago* de Fernando Díaz es un excelente sketch. Sin demasiadas pretensiones y con el propósito de rendirles un homenaje a los héroes de la infancia y la adolescencia, el trabajo de Díaz elude cualquier exposición formal al abrigarse en la convención narrativa y en la resolución de una historia que sólo estimula para pasar un buen rato. *Rubén, el murciélago* se apoya en el descubrimiento de un intérprete que no dice una palabra, sustentado en la gracia de su mirada, y en los escasos recursos utilizados, suficientes para interesar en los doce minutos de duración. Inolvidable el momento en que el personaje, disfrazado de Batman, escucha el fallo que lo margina de la competencia fisicoculturista. Agradable el final, cuando los sueños del murciélago se corresponden con la aparición de la Gatúbela. Un sueño de todos, ayer, hoy y mañana. ■

G. J. C.

## Muestra de videos del Centro de Investigación Cinematográfica

—Tengo que escribir sobre una muestra de videos de alumnos del Centro de Investigación Cinematográfica. Y es difícil.  
—¿Por qué? ¿Eran muy malos?  
—No se trata de eso. Lo difícil es cómo encarar el acercamiento crítico a un producto que está encuadrado dentro de la categoría de un ejercicio de aprendizaje.  
—Entiendo. Tenés miedo de ser un poco apocalíptico con gente que está recién en los principios, y también tenés miedo de ser demasiado benévolo por la misma razón.  
—Exacto. Por otro lado me gustaría aportar algo.  
—Bueno, una vez escribiste sobre el Festival de Escuelas de Cine. Y me parece que esa nota no estaba mal.  
—Sí, pero era distinto. Eran trabajos de muchas escuelas, previamente seleccionados para un festival internacional. En este caso se trata de una muestra de 25 trabajos de una misma escuela. Y todos de alumnos de primer año. Es muy diferente.  
—A ver si te ayudo un poco. ¿Tenían alguna consigna previa los trabajos?  
—Sí; no debían durar más de 5' (algunos duraban más). No tenían que usar fundidos encadenados y otras limitaciones técnicas que ya no me acuerdo. Ah, sí, se tenían que rodar en dos días.  
—Y partiendo de vos como espectador, ¿qué cosas te llamaron la atención?  
—Que muchos transcurrieran en interiores, departamentos o casas. Que lo más difícil parece ser conseguir una funcionalidad de los diálogos que no sea retórica. Que hay un cierto abuso en el empleo de las músicas en las bandas de sonido, con especial insistencia en Pink Floyd.  
—¿Y las historias cómo eran?

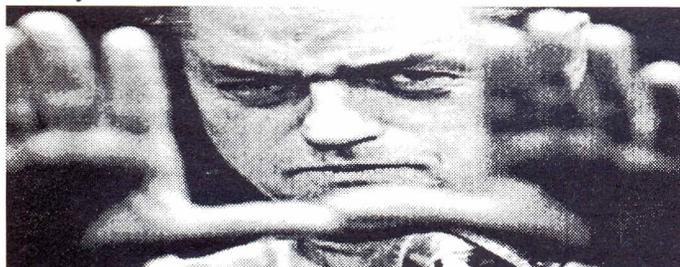
—En general, salvo algunos intentos aislados de acercarse a una temática de género, había muchas historias de encuentros y desencuentros entre parejas. También algún atisbo de manejar el fantástico (logrado en climas en *El viento* de Alvaro Martínez Cacciola y fallido por exceso alegórico en *Vacaciones* de Pablo González, por ejemplo). Extraño, esas dos, junto a *La fruta en el fondo del tazón* de Pablo Fendrik (que, pese a extenderse un poquito en tiempo, lograba el efecto obsesivo buscado), son adaptaciones de Bradbury, escritor de mi adolescencia. ¿Un redescubrimiento para la joven generación?  
—Eso me da que pensar. ¿Viste alguna marca generacional?, ¿podés sacar conclusiones, a riesgo de generalizar?  
—Vuelvo a decirte. Me llamó la atención la tendencia a contar historias de interiores. La sucesión de cocinas, mesas, sobremesas, livings. Espacios que tal vez se han elegido por la menor complejidad que implicaba el rodaje. Ojo, que exteriores también hubo. Y en uno de ellos (para mí el mejor) muy bien resuelto: *No-ve-la* de Hernán Guerschun, que trataba una historia llena de clichés neorrealistas con una estética personal y hasta atisbos operísticos en el final.  
—¿Esa sola te gustó?  
—No. Hubo otra que para mí estuvo muy bien lograda. Historia y realización producían ese raro milagro de completitud en un ejercicio que evidenciaba una mirada comprometida emocionalmente con lo que se contaba: *Los Carrington* de César Pucci. La historia sencilla de esa parejita tenía lo que en muchos otros faltaba: concreción, diálogos informativos, simplicidad y espontaneidad en las actuaciones. Fijáte vos que es el único que no ponía músicas innecesarias, para destacar estados de ánimo. Quiero decir, ahí había alguien con algo para decir, y lo decía bastante bien. Ah, no quiero olvidarme tampoco de la muy buena resolución de *Próxima vida* de Herman Szwürchbart.  
—Alguna otra cosa destacable.  
—Sí, que ninguno pretendía estar contando la gran obra. Eran trabajos, ejercicios y se sabían como tales. Y realmente me gustaría ver los que hagan de aquí en más. Pero no sé qué voy a escribir ahora...  
—Lo que me acabás de decir. ■

A. R.

# Los Agrupados de El Amante

## CURSOS

*La imagen me atrae. Quiero transmitir, narrar, movilizar.*



**Carrera de Dirección de Cine ( 3 años )**

*- Si esto es lo que realmente sentís, podés hacerlo.*

35/16 mm y Video: Optima relación de Equipos por Alumno

Docentes en constante actividad profesional

Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

**CIEVYC. La imagen en progreso.**

Cochabamba 868 Inf.Lun./Vier. 10-21 hs. Tel.304-1297/26-1170

Cochabamba 868 Tel.304-1297/26-1170

**CIEVYC. La imagen en progreso**

Cursos intensivos de operación  
por **César Lapidus**  
Grupos reducidos - Equipos  
profesionales 16 mm - UMaic

### Steadycam



TACTICA

## TALLER LITERARIO

coordina Susana Villalba

☎ 312-5152 (17 a 21 hs.) - 856-4949

## VARIOS

**88.1 FM  
DE LA CALLE**

una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL  
VIDEOTECA  
LIBROS  
DISCOS  
AUDITORIO  
TALLERES  
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

El FOTÓGRAFO De El AMANTE  
ENSEÑA A LOS LECTORES DE El AMANTE

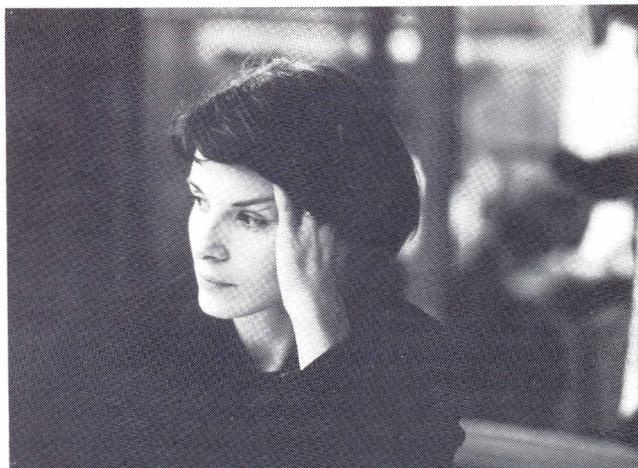


Nicolas Trovato  
Cursos de fotografía  
Tel.: 342-8310

**CORRECCION  
DE PRUEBAS Y DE ESTILO  
TRADUCCION DEL INGLES**

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



## VARIOS

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

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

#### TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

Gustavo: 67-9948

#### APRENDE A TOCAR EL PIANO LEYENDO MUSICA

☎ 304-7749

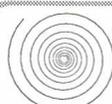
# 40

1954 - 1994

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

Este año, por nuestro 40° aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657).

Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.



### CINECLUB NUCLEO

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

Temporada N° 41 - 1994

Secretaría e Informes:

Sarmiento 1574 piso 1° "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

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

• Más de 30 puntos de rating en todo el país marcan el esfuerzo de tres años.

• Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

## VIDEO PRIVADO

CONDUCCION: **Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Klix** • EN TEATRO: **Mario Ceretti** • COLABORA: **Eduardo Graillat**

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

Sábados de 12 a 13 hs. en LS1 Radio Municipal 710 AM

Este es otro programa de:

**Asociados en medios de comunicación**

Ayacucho 467 - 6° P. Of. 4 (1026) Bs. As. - República Argentina - Tel. 953-8501 - Fax: 372-5657

## VIDEO CLUBS

# ESTRENE VIDEOTECA

ALDRICH ALEA ALMOVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BINUEL  
CASSAVETES COLA LAPLAIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN  
FASSBINDER FAYO FELDMAN FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEZER GODARD  
GREENAWAY GRIFFITH HARVEY HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMAN JARMUSCH  
KATZ KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MILES MIZOGUCHI  
MURNAU OSHIMA PAER PASOLINI PUDOVKIN RENAISSANCE RENAISSANCE ROSSELLINI  
SANTIAGO SURA SCOTT SEASE SOFFICCI SOLANAS SURINA TARKOVSKI TAVIANI  
TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES  
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMANOWSKI Y MUCHOS MAS.

Corrientes 1555  
Tel: 40-7098



**mondo  
macabro**

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

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

## El Amante *en la radio*

### LA POSADA MALDITA



**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**

## El Amante *en la tele*

### LA TABERNA DEL IRLANDES



**Conducción:** Gustavo J. Castagna, Quintín, Gustavo Noriega y Flavia de la Fuente

**Producción:** Gustavo Palacios

**Jueves de 14 a 17 hs.  
Canal 15 - Arte Canal - Cablevisión**

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

## LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

El único  
semanario  
especializado

TODOS  
LOS  
MARTES  
EN SU  
QUIOSCO

## Cine Club en el Teatro IFT

*Boulogne Sur Mer* 547 ☎ 962-9420

Todos los martes a las 20:15 hs.: preestrenos  
Todos los miércoles a las 20 hs.: ciclos de revisión

En junio: Ciclo sobre Konrad Wolf y entre otras  
películas se preestrenará *Nick's Movie* y  
*El hombre sin rostro* de y con Mel Gibson

## Cine - Cena - Debate

Domingo 12 de junio - 20 hs.

*Belle Epoque*

Comunicarse a los números 803-8180 ó 801-0650

# Agenda

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530

**Nikita Mijalkov, una revisión**

**Sábado 28 y domingo 29:** *Pieza inconclusa para piano mecánico*, 1976.

**Lunes 30:** *Cinco tardes*, 1978.

**Martes 31:** *La parentela*, 1982.

**Miércoles 1:** *Sin testigos*, 1983.

**Jueves 2 y viernes 3:** *Ojos negros*.

**Sábado 4, domingo 5, lunes 6 y martes 7:** *Cerca del paraíso*, 1991.

**Berlín Alexanderplatz, un film en 13 capítulos y un epílogo de R. W. Fassbinder**

**Miércoles 8:** capítulo 1.

**Jueves 9:** capítulos 2 y 3.

**Viernes 10:** capítulos 4 y 5.

**Sábado 11:** capítulos 6 y 7.

**Domingo 12:** capítulos 8 y 9.

**Martes 14:** capítulos 10 y 11.

**Miércoles 15:** capítulos 12 y 13.

**Jueves 16:** epílogo.

**Viernes 17:** capítulo 1, 2, 3, 4, 5 y 6.

**Sábado 18:** capítulos 7, 8, 9, 10, 11 y 12.

**Domingo 19:** capítulo 13, epílogo y documental sobre el rodaje.

**Cine Club El Biógrafo. Corrientes 3290. 18 hs.  
Entrada libre.**

**Sábado 4:** *El arte de la comedia* (recopilación de Charles Chaplin).

**Sábado 11:** *Allá en el lejano Oeste* (Laurel y Hardy)

**Sábado 18:** *El pibe* y dos cortos de Chaplin.

**Sábado 25:** *Cuesta abajo* con Carlos Gardel.

## Festival Mundial del Minuto

El 15 de junio, a las 19 hs. en la sala AB del San Martín se presentará el Festival Mundial del Minuto. Cortos en todo tipo de material con una duración máxima de un minuto. Estarán a disposición las fichas de inscripción para el Festival del año próximo.

## Ventanas al cine argentino del 2000

Invitamos a los realizadores independientes de cortometrajes en cine y video a participar de la selección para una muestra a realizarse en Nueva York en junio de 1994. Esta muestra estará auspiciada por la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de nuestro país, y coordinada por la Sra. Norma Raggi. Sarmiento 2627, 7° N, (1045) Capital Federal. TE: 952-1314.



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**

# Las buenas, las malas y las feas

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	García	Bernades
El banquete de boda	A. Lee	Transeuropa				7	4	7
Equinox	A. Rudolph	AVH	4	4				
Escrito en el agua	J. Sayles	Transeuropa	9	9	10	7	5	8
Operación cacería	J. Woo	AVH	8	8	8	6		7
La mitad siniestra	G. Romero	LK-Tel	7		7			5
La momia vive	G. O'Hara	Transmundo			2	2		
Ladrón de niños	G. Amelio	Transeuropa	6					7
Mucho ruido y pocas	K. Branagh	AVH	7	8	7			
Muerte dudosa	J. J. Jusid	Transmundo			1	1		
Prohibido amar	M. Coolidge	Omega				3		
Robocop 3	F. Dekker	LK-Tel	6	7		6		7
Un corazón en inv.	C. Sautet	Transmundo	6	7	6	10	10	9
¡Star!	R. Wise	Gativideo					5	5

## DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

Sólo L'ECRAN le ofrece la posibilidad de acceder al cine en forma integral a través de:



\* alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.

\* venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, Of. 1006

Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, L. a V. de 11 a 19 hs.



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.

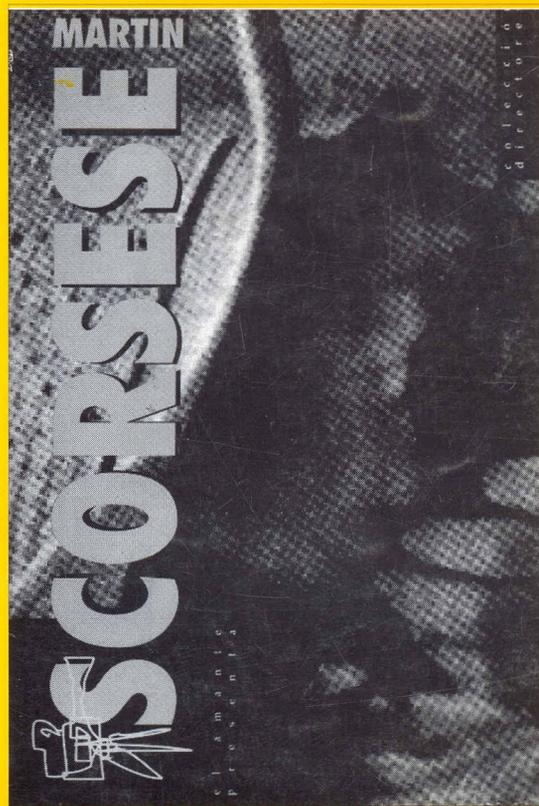


**MEDIPLAN**  
PROTECCION MEDICA PRIVADA

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 Nº 1912 San Martín Tel: 754-1297 - Ag. Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar Tel: 661-1477 - Rosario: Maipú 926 - Rosario - Santa Fe Tel: 246666

el amante  
*colección*  
*directores*

SCORSESE  
todavía está  
disponible.



...en mayo



# WENDERS

Pídalo en su kiosco  
*El Amante*. Esmeralda 779 6º A, TE 322-7518.