

Año 3 Nº 28 Junio de 1994 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E

Ultimas noticias de Orson Welles
Vida y muerte de River Phoenix

Tierra de sombras

Pequeño Buda

Totó, el héroe

El diario

Tango

Kafka



PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

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

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

Película EXR 500T 5296/7296

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



Estrenos

Pequeño Buda / 2
El diario / 5
Tango (La maté porque era mía) / 6
Tierra de sombras / 8
La vida es una eterna ilusión (Toto le héros) / 9
Amigomío / 10
Kafka / 11
El amor es eterno, El guardaespaldas y la primera dama, Jamaica bajo cero, La pistola desnuda 33 1/3 y Kalifornia / 12

Ciencia, sudor y cine por Julian Cooper / 14

Vida y muerte de River Phoenix por Alejandro Tears Ricagno / 16

Diccionario cinéfilo por el Petit La Russo / 20

Sobre la crítica por Marcelo Mosenson / 22

Dossier Welles hoy

Introducción por Quintín / 24

Shakespeare, Welles y Oubiña un trío espectacular / 26

Welles en Brasil por Roberto Cattani / 29

Entrevista de Welles y Bogdanovich por Quintín / 32

Citizen Berlusconi una ucronía de Daniel Hakim / 34

El documental por Castagna / 36

Welles por Vinicius ¡Salud! / 37



Música por Guillermo Pintos / 38

Cine en TV por Jorge Pantuflas García / 40

Un cuento cinéfilo por Gustavo Zappa / 44

Claudio Caldini por La Ferla / 46

Correo por los ofuscados lectores / 49

Libros por Russo y Flavia / 50

Grande Truffaut grita Bernades / 52

Entrevista a Erik Gustavson por Jorge Björn García, la pantufla que vino del frío / 54

Otro cine el cine que le gusta a otro Quintín / 56

Estrenos en video / 57

Agenda / 63

Tabla video / 64

Después del derecho a crear, es el derecho a criticar el don más valioso que la libertad de pensamiento y de expresión puede ofrecer.

Vladimir Nabokov

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
 Flavia de la Fuente
 Gustavo Noriega

Consejo de redacción

Los arriba citados +
 Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Alejandro Ricagno
 Horacio Bernades
 Eduardo A. Russo
 Jorge García
 David Oubiña
 Julian Cooper
 Jorge La Ferla
 Guillermo Ravaschino
 Marcelo Panozzo
 Santiago García
 Nicolás Trovato
 Guillermo Pintos
 Lisandro de la Fuente
 Gustavo Zappa

Silvia Schwarzböck
 Marcelo Mosenson
 Roberto Cattani
 Daniel Hakim
 Tino y Norma

Publicidad

Roberto Juan Ferro

Abuela jazzera

Haydée Thompson

Corresponsal extranjero en USA 94

El Pibe Castagna

Corresponsal en París

Marcelo Mosenson

Cadete inaugural

Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela Ventureira, ¡qué mujer!

Diagramación y composición

Carlos Santana Almar Radragaz

Tipea un cuervo poeta

Asesores diseño

Quique Maya y Fernando Santamarina

Imprenta: Impresora Americana.

Lavardén 163

Fotomecánica (gente linda):

Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión linotronic: los Crosta

Worksheet. Tel. 312-5553

Distribución

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

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

Shopping Buda

por Horacio Bernades

¿Y qué esperabas? ¿LA respuesta envuelta en un paquete,
y con moñito? ¿Los secretos de la vida y del
amor en una sesión indolora?

(El maestro zen Kirk Douglas, a George Hamilton, en
Dos semanas en otra ciudad, Vincente Minnelli, 1962)

“¿Te gussstó-el nuevo-Bertolucci?” suele preguntar un amigo, la voz aguardentosa, marcando las eses y las erres con inconfundible aspereza, en medio del batifondo de fiestas desbordantes de rubias taradas. El Bertolucci de *Pequeño Buda* es, sin duda, un *nuevo* Bertolucci. Un Bertolucci ¿para niños? Un Bertolucci *naïf*, optimista, satisfecho. *Curado* de edipos y perversiones. Regenerado. En *Pequeño Buda* la Historia no es ya, como en *El conformista*, *Ultimo tango* e incluso *El último emperador*, una tragedia con el final inevitable del fracaso, la soledad y la muerte, sino la venturosa posibilidad de una resurrección, el *karma* que predicán la versión tibetana del budismo y Shirley MacLaine. Como otros colegas del show business recientemente *iluminados* (Richard Gere, Tina Turner, Oliver Stone, esos místicos), Bertolucci, ex freudiano y ex marxista, se confiesa embelesado por esa religión o filosofía (los términos difieren según cuál sea la fuente) que está tan de moda. *Pequeño Buda* es la carroza opulenta y majestuosa, el colorido panfleto que este autodenominado “*dilettante* del budismo” (¿?) ha elegido para comunicarnos su nueva Fe. Curioso vehículo por cierto, siendo el budismo una creencia que predica, entre otras cosas, la humildad y el despojamiento de todo bien material. Como el personaje de Trintignant en *El conformista*, Bertolucci parece haber “asesinado” a Pasolini, Godard y Visconti, que habían sido, hasta ahora, sus “padres” estéticos, para imponerse a sí mismo una filiación que lo ligue al Disney más *kitsch*, al De Mille de los mamotretos bíblicos y a los libros infantiles rebosantes de ilustraciones. A la manera de esas “Biblias para niños” en las que Dios es un señor imponente con barba y con aura, a todo color, aquí Buda es un joven fuerte y hermoso, capaz de sobrevivir a mil y un efectos especiales *high tech*. El nuevo Bertolucci es, desde hace un rato largo, representante número uno de ese andamiaje elefantiásico que se conoce como “superproducción internacional” (y no faltan elefantes, y muchos monitos, y cobras gigantes, en *Pequeño Buda*). Al nuevo Bertolucci ya no lo seduce, como en *El conformista* o *La luna*, lo oscuro y revulsivo, ya no viaja entre los pliegues de la Historia y la intimidad. Hombre “con un pasado”, Bertolucci ha decretado, desde hace más o menos un lustro, el Fin de la Historia en sus películas. Europeo asumido como *chic*, ahora contrata tours cinco estrellas por la China, por el Sahara, por Nepal, en busca de relucientes revelaciones. Ahora celebra, con

gusto de decorador, el oropel de los monasterios, las “verdades” de los cromos religiosos, la linealidad sin fisuras de los sermones de parroquia. Los protagonistas de sus películas no son ya unos parias, como el Brando de *Ultimo tango*, sino los yuppies-New Age de *Pequeño Buda*, “interesados” por una-nueva-forma-de-espiritualidad en medio del confort de sus lofts. Esos yuppies de Seattle — que jamás habrán oído hablar de Kurt Cobain— parecen estar emblematizando el *target*, el público ABC 1 al que apunta este nuevo Bertolucci.

Pedísela a tu papi. “Había una vez”, es lo primero que se oye en *Pequeño Buda*, de boca de un lama que parece haber tomado clases de animación infantil, mientras pasa las páginas de un antiguo papiro frente a un público de niños. Las páginas se despliegan ante nuestra vista, el mensaje es claro: “éste es un film para chicos, y *ustedes* son los chicos”. La lógica de mercado, la lealtad comercial si se quiere, indica que los “films para chicos” son un artículo de consumo que debe diferenciarse de los “films para adultos”, mediante una serie de estrategias de marketing que *informen* al público sobre las características de ese producto, para que los “papis” sepan a qué atenerse. Si leemos: “una película de los estudios Disney”, inmediatamente sabemos de qué se trata. La campaña publicitaria (local e internacional) de *Pequeño Buda* subraya, por el contrario, que éste es “un film de Bernardo Bertolucci”, y el afiche lo connota a su turno, con abundancia de bermellones y dorados rápidamente identificables con la estética de *El último emperador*. ¿Y a quién se le ocurriría suponer de antemano que “una de Bertolucci” podría ser “una para chicos”? Ni el propio realizador parece creérselo del todo: el “viaje iniciático” al Nepal (las comillas se imponen) es emprendido por Jeff, el protagonista, junto con su papá Conrad, y son ambos, un niño y un adulto, los que se supone reciben *la Luz*. El mensaje es, otra vez, claro: “Conrad representa al espectador adulto”. El único problema, claro, es que este mensaje claro se opone exactamente al otro mensaje claro de más arriba, de resultas de lo cual lo único claro es que el propio Bertolucci no tiene claro a qué público le está hablando. ¿Está claro? Podría decirse que *Pequeño Buda* está dirigida a *ambos* públicos, o, para expresarlo con un lenguaje propio de ciertos libros de auto-ayuda, “al niño que hay en nosotros”. Sin embargo, *Pequeño Buda* es demasiado pava para un adulto, y demasiado esteticista para un pibe. Demasiado lavada y aburrida para unos y otros: el camino hacia *la Luz* es rectilíneo y sin accidentes, y los chicos piden a gritos, desde los tiempos de Perrault hasta hoy, aventuras, peligro, muerte. Adrenalina, en una palabra. Y están en todo su derecho, yo reclamaría lo mismo si fuera pibe. Si algo parece estar en la base del proyecto-*Pequeño Buda*

es una intención pedagógica, un didactismo rampante, que supera todas las marcas conocidas en este terreno (la tentación del didactismo estaba ya presente en *Novecento*, aunque diluida en medio de ese colosal pastiche). La pregunta del lama a sus oyentes apenas concluido el relato de la parábola expresa a la perfección las intenciones del realizador: “¿Qué nos *enseña* este relato?” (el subrayado es nuestro). Ciertos adultos pueden llegar a comprar de buena gana todo tipo de banalidades disfrazadas de presuntas “enseñanzas” o “sabiduría”. Pero los chicos no. Los chicos no son zonzos: sólo creen en lo que ven, o en lo que imaginan. Fíjense si no cómo les va a los maestrillos-ciruela con sus alumnos. Si la pretensión de Bertolucci fue hacer “una de Spielberg” (en más de una entrevista ha proclamado su admiración por el hombre de los dinosaurios), debería haber dejado de lado sus intentos de ilustrar las enseñanzas del budismo en versión *Lerú de luxe*, para concentrarse en la aventura, el mejor camino del cine hacia *lo maravilloso*. Si *Pequeño Buda* se parece en algo a Spielberg es, en tal caso, al Spielberg de *Hook*, aparatoso y vacío. Nadie más opuesto al creador de *Indiana Jones* que el autor de *El conformista*: aunque —como Marcelo Clerici, el personaje de Trintignant— parecería querer borrar su pasado a toda costa, él no es —jamás será— un ingenuo, sino todo lo contrario. Bertolucci es uno de los cineastas más autoconscientes que andan por ahí, un esteticista refinado formado en la erudición y la Alta Cultura. Es por eso que las intenciones *naïves* de *Pequeño Buda* dan por resultado un monumento *kitsch* más próximo a *Leyenda*, de Ridley Scott, que al *Pulgarcito* de George Pal.

¡Brahmaputra! “No se puede hablar de Siddhartha, hoy en día, sin acudir al *kitsch*”, dice Bertolucci en el curso de una entrevista publicada en el número de abril de la revista *Sight and Sound*. Curiosa mezcolanza que parecería reflejar el estado de confusión en el que se encuentra hoy en día el parmesano: ¿quién es él que no puede dejar de asociar una cosa y la otra? Difícil que los orientales admitan siquiera la noción de *kitsch*, concepto netamente occidental que no cuenta con equivalentes del otro lado del mundo. Más bien parece el propio Bertolucci el que no puede evitar esa tentación, y en tal caso no es fácil explicar qué clase de snobismo es el que lo lleva a fascinarse con una creencia o filosofía a la que él mismo le atribuye esa cualidad. No deja de producir escozor que el autor haya pasado de relacionar críticamente *kitsch* y fascismo (ver *El conformista*) a asociar *kitsch* con budismo, aparentemente con un valor positivo. Todo indica que, tras aquellas tragedias iniciales, la historia (el cine) de Bertolucci se repite ahora como farsa, mucho me temo que contra su voluntad. Teniendo en cuenta este Buda de la Era del Shopping, no resulta aventurado suponer que Bertolucci se ha convertido, finalmente, en El Conformista, ése que no duda en asesinar lo mejor de sí para complacer al Nuevo Orden. ■

Little Buddha (*Pequeño Buda*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Bernardo Bertolucci. **Producción:** Jeremy Thomas. **Guión:** Mark People, Rudy Wurlitzer y B. Bertolucci. **Fotografía:** Vittorio Storaro. **Música:** Ryuichi Sakamoto. **Montaje:** Pietro Scalia. **Intérpretes:** Keanu Reeves, Chris Isaak, Bridget Fonda, Alex Wiesendanger, Ying Ruo Cheng, Jigme Kunsang, Raju Lal, Rudraprasad, Santosh Banger, Tsultim Gyelsen Geshe. ■

Pequeño Buda (II)

Lama nada

por Quintín

Cuando empieza la película, una lámina en la que hay un hombre de barba y una cabra sirve de apoyo para que el maestro les explique a los niños el sentido de la reencarnación. Terminado el cuento, un alumno pregunta por el destino de la cabra. El lama señala a su ayudante y dice: ésta es la cabra reencarnada. Y el ayudante sale balando para simular que fue una cabra en otra vida mientras los chicos ríen y otro ayudante viene a informarle al maestro que acaba de recibir un telegrama.

Después de los títulos, cuando las luces del cine ya se encendieron y la mayoría de los espectadores está en la calle, un plano casi secreto viene a cumplir una promesa hecha durante la película: una mano anónima destruye un complicado dibujo de arena coloreada (una forma de *mandala*).

Pequeño Buda está construida de tal modo que todo su sentido está aprisionado entre esas dos escenas. Se trata de una ilustración del budismo para niños, como indica la primera escena, pero el elaborado colorido de su desarrollo no

debe tomarse como definitivo. Efectivamente, ese gesto que ilustra la idea de “impermanencia” parece indicar también que la película debería ser destruida u olvidada. Como si un film que presenta el budismo debiera ser budista, por lo menos en la intención de no tomarse a sí mismo al pie de la letra (si es que alguna forma del budismo admite este análisis, pero algo de eso debe haber en una religión/creencia/filosofía en cuyo nombre no se persigue ni se cometen masacres), de no quedar anclado a una forma fija de representación.

Es que la representación a la que el cine nos acostumbra (el cine de ficción narrativa, al menos) tiende a establecer una verdad a la que se llega mediante la resolución de un conflicto dramático. En *Pequeño Buda*, todo está dado para eso: un grupo de monjes tibetanos llega a Seattle para decirle a un matrimonio blanco de clase media alta que su hijo de nueve años es la posible encarnación de un lama. Ningún escenario puede prestarse mejor a un duelo de creencias, a una lucha en la que los personajes se van convenciendo de



una verdad que se manifiesta por milagros sucesivos. Sin embargo, Bertolucci hace algo sorprendente y casi heroico: elimina la carga dramática y deja que la historia transcurra sin que ningún conflicto alcance, no ya a resolverse, sino siquiera a exponerse en toda su magnitud. El niño irá con su padre a Bután y Katmandú, se vestirá con túnica, volverá a su casa y, mientras tanto, le contarán la historia del príncipe Sidarta y de cómo alcanzó la iluminación y todo tendrá un carácter casi lavado, tan desprovisto de angustia como la narración de la fábula del sacerdote y la cabra. La versión en castellano afirma (error de traducción mediante) que el Buda alcanzó la *ilustración*, como si Sidarta hubiera tomado clases con Voltaire. Pero, como veíamos, la película se apoya en ilustraciones: no cuenta el mito central del budismo a través de una gran épica, sino mediante un libro de historietas que lee el chico, hasta que sobre el final asiste a la última tentación del Buda en una especie de teatro espontáneo. Todo el relato tiene un aire de cuento infantil, de simplificación deliberada. Pero a diferencia del Evangelio, la vida del Buda no pretende elevarse sobre la mera leyenda, no apunta a ser otra cosa que —justamente— una ilustración: el Buda no es un dios y hasta puede prescindirse de él para ser budista. Su historia sólo cuenta, aparentemente, como vehículo, como ese monorail en el que el lama recorre las calles de Seattle y en el que la sirvienta —obviamente católica— se interpone entre el monje y el pequeño Jessie. No es ésta la única referencia adversa al catolicismo. “Al menos no vienen con ese cuento de la inmaculada concepción”, dirá la madre de Jessie reivindicando su propia actividad sexual. Pero si Bertolucci no parece ver el catolicismo con simpatía, es difícil decir que la película sea una apología del budismo. La extrañeza de *Pequeño Buda* está asociada al hecho de que los milagros que muestra, las supuestas pruebas son refutables o dudosas. Que un chico reconozca un sombrero entre cuatro no es lo mismo que si lo reconoce entre 500, como ocurriría en una película de Hollywood, en la que el milagro se pondría de manifiesto mediante la creación de una

verdad dramáticamente incontrastable. Los actos que señalan a Jessie como continuador del lama son nimios, irrelevantes, hasta sospechosos de manipulación por parte de los monjes. Tan sospechosos como el propio monasterio en el que un plano detalle sobre un látigo de varias puntas sugiere castigos corporales a los novicios. La misma presencia de los monjes en EE.UU. huele a marketing, un hecho nada impensable si se tiene en cuenta la continua referencia al uso de tecnología moderna por parte de los lamas. Más que para discutir sus bondades, el budismo parece servir aquí para plantear un problema: si es posible de ser enseñado a gente tan poco preparada como esa familia americana. El destinatario principal del relato de los monjes, su testigo privilegiado es el padre del chico, que representa a los espectadores en su calidad de neófitos. Y la adhesión más fervorosa que provoca el mundo de los lamas es un nostálgico rechazo: “Cómo, ¿todavía no cree en la reencarnación?”, le pregunta el lama con sorna al señor Conrad. “¡Ojalá pudiera!”, contesta el hombre. Y en esta distancia reside buena parte de la audacia de la aproximación de Bertolucci. Una audacia que se presta a la crítica apresurada, cuando lo cierto es que nunca estuvo Bertolucci tan lejos de predicar. El budismo de *Pequeño Buda* se presenta a los ojos occidentales como una rareza; una rareza asociada a los marrones cálidos del Oriente que contrastan con el frío azulado de Seattle, una rareza comunitaria que contrasta con la soledad de la empresa americana, una rareza llena de humor que contrasta aun en la muerte con la solemnidad de los ritos occidentales. Pero una rareza al fin, casi prohibida en sus métodos para una mente occidental. Justamente, *Pequeño Buda* no es *El karate kid*, en el que una sabiduría pura, inmaculada pero altamente útil se suministraba como prueba de superioridad filosófica, alimento de la narración e invitación a la aventura. Aquí hay apenas una mirada suspicaz, una curiosidad amistosa, una película con signo de pregunta, un mandala que debe ser destruido. ■

¡Paren las rotativas!

por Gustavo Noriega

Henry Hackett llega a las oficinas del *New York Sun*, donde trabaja como editor. Su mujer está embarazada de ocho meses y medio y lo urge a conseguir un empleo en un diario menos enloquecido, los redactores van y vienen a los gritos reclamando sillas o preguntando el plural de la palabra *ultimátum*. Le han ofrecido un puesto importante en el *Sentinel*, un diario serio que se precia de cubrir todo el mundo y no —como el más localista *Sun*— sólo las noticias de New York. La portada del diario del día anterior fue un fracaso; todos los demás periódicos se le anticiparon con una noticia bomba y esta derrota no puede repetirse. En medio de todo este caos, un redactor comenta casualmente que le falta un sinónimo. El rostro de Hackett se ilumina. “Conozco todos los sinónimos”, dice, y haciendo a un lado al redactor se sienta frente a la computadora. Se entusiasma y sigue escribiendo la nota.

Esta escena no es fundamental en el desarrollo de la historia (no es un *plot point*, término que esperemos figure alguna vez en el *Diccionario cinéfilo*), de hecho podría pasar inadvertida. Pero representa cabalmente el punto fuerte de la película: la expresión de un amor por el trabajo poco común. Un apasionamiento por la profesión que, quien esto escribe, no conocía hasta hace dos años y medio, y que ahora —inmerso en una pesadilla feliz semejante— ha encontrado bien reflejado.

Conflictos. Lo fácil habría sido hacer una película cínica y cruel que muestre las miserias de un diario sensacionalista, los juegos de poder y las violencias internas. La apuesta de Ron Howard es mucho más arriesgada: al internarse en los conflictos de cada personaje, las conclusiones son menos simples y las resoluciones, inexistentes.

El primer conflicto está dado entre Henry (Michael Keaton) y su esposa Martha (la maravillosa Marisa Tomei, ¿está cada vez más divina o qué?). Henry llega tarde a su casa todas las noches, olvida citas, planta a sus padres y a su mujer en un restaurante; es el manual del esposo simpático pero descuidado. Martha teme que llegado el momento del parto Henry no esté. Es más tolerante que una mujer normal porque ella también asume el periodismo como un estado vital pero la cuerda está a punto de romperse. ¿Se resuelve este conflicto? Sólo en apariencia. Porque si al final ambos rebozan felicidad junto al bebé, hay un espejo que refleja una imagen triste. Es el del futuro de Henry y está representado por Robert Duvall, su jefe inmediato, que con treinta años más de periodismo, no se habla con su hija y conoce a su nieto y a su yerno escondido en unos arbustos y a través de una ventana. La separación de Duvall y su familia está explicada por sus infidelidades pero la idea es que su amor más fuerte es con el diario. El trabajo apasionado y la constitución de una familia requieren un equilibrio difícil que debe haber dejado en el camino más víctimas que triunfadores. *El diario* no ofrece una respuesta simple porque no la hay.

El otro conflicto es el que se presenta entre esa forma loca de vivir la profesión y la otra, la que le ha asociado a la palabra profesional las ideas de eficiencia, frialdad y distancia. Aparece en dos formas. Una es la pelea constante entre Henry y Alicia Clark, la directora comercial del *Sun* (Glenn Close, que está excelente pero, ¿está cada vez más fea o qué?). Es justamente la apelación al espíritu periodístico de Alicia —que antes de ocuparse de los números era otra barra brava de las noticias— la que desata el nudo final. Esa polaridad aparece también en la entrevista que Henry tiene en el *Sentinel*, un diario serio y respetable en el cual un maniaco como Michael Keaton no tendría lugar jamás. Aquí la resolución es más simple. La idea es que hay una conexión entre el apasionamiento, la verdad y hasta la belleza. *Eso* es lo que hay que hacer, dice *El diario*, y no es un mal mensaje después de todo, trabajar como un poseído y determinar que la tapa tiene que ser una y no otra y no dormir y renunciar a todo por ello.

Mesura. ¿Gran película entonces? No, porque en realidad es un producto estándar de lo mejor de Hollywood, esas comedias impecables mezcladas con una dosis de drama no tan dramático, con personajes secundarios brillantes, diálogos ingeniosos y un elenco inmejorable (éste es el bueno y no el de *La casa de los espíritus* aunque compartan a la bruja Close). Algunos tropezones al final —la complicación en el parto es absolutamente innecesaria y el montaje paralelo entre el nacimiento y la edición del diario, pueril— empañan una película muy querible. Pero, ¿qué otro tipo de cine me va a hacer sentir tan cálidamente la locura mensual de sacar *El Amante*? ■



El diario (*The Paper*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Ron Howard. **Producción:** Brian Grazer y Frederick Zollo. **Guión:** David Koepp y Stephen Koepp. **Fotografía:** John Seale. **Música:** Randy Newman. **Intérpretes:** Michael Keaton, Robert Duvall, Glenn Close, Marisa Tomei, Randy Quaid, Jason Robards, Jason Alexander, Spalding Gray, Catherine O'Hara, Lynne Thigpen. ■

Percanta que me amuraste

por Alejandro Ricagno

a Diego Fernández, bandoneonista misógino

Leconte al cubo. Monsieur Hire en *La noche es mi enemiga* espiaba a una mujer inalcanzable; Jean Rochefort, en *El marido de la peluquera*, perdía a la suya arrastrada por el torrente insostenible de la eterna felicidad. Universos claustrofóbicos, criaturas melancólicas y el amor teñido gradualmente de locura eran las señales que Patrice Leconte había tomado en sus dos últimas películas para dar un brusco viraje de realizador deseudocomedias simplonas hacia una voluntad autoral de mayor vuelo. La mirada masculina sobre esos oscuros o luminosos objetos de deseo era el eje de esos films, como también lo era en las olvidables comedias de la primera etapa. Si bien el tono era diferente en las dos piezas de su segunda etapa (sombrió en *La noche...*, con muchos elementos de humor absurdo en *El marido...*), la tristeza flotaba como un perfume encerrado en ambas historias. Pero, como dice Carlitos (que cada día opina mejor): "siempre se vuelve al primer amor". Así que Leconte da un corte, una quebrada y se pone a bailar divertido este tanguito de hombres despechados, despachándose a gusto con todas las sentencias habidas y por imaginar contra el bello sexo que ni el mismísimo Kierkegaard, ni Pavese (por nombrar algún misógino célebre) se hubieran atrevido a decir. Pero a no asustarse, la liviandad que le imprime al relato salva cualquier posible enojo u ofensa hasta para la feminista más recalcitrante. Porque los tres personajes interpretados por Lhermite, el magistral Noiret y el hosco Bohringer son amables caricaturas del universo masculino obsesionados hasta el crimen por la imposibilidad de comprender el "misterio" de la mujer.



Ni contigo ni contigo. Lhermite es un mujeriego pescado —tratándose de este insulso actor francés uno está tentado a usar esta palabra como sustantivo— *in fraganti* por su mujer que lo abandona. Noiret es su tío solterón

empedernido que le aconseja un trámite menos burocrático que el divorcio: el asesinato. Bohringer es un viudo voluntario al que los otros dos contratan para el exterminio de la fémina. Este personaje tiene a su cargo las primeras escenas de la película, que por lejos son las mejores. Ese prólogo vertiginoso, con avioncito incluido (que debería figurar en un lugar preferencial de una improbable antología de los mejores primeros minutos de una comedia) promete un Tango apache, apasionado, gracioso e incansable, que poco a poco va apagándose a medida que el relato se encamina por el periplo viajero de los tres grandulones con intenciones asesinas. Como si quisiera quitarse de encima el encierro al que sometió a los hombres de sus películas anteriores, acá los pasea por medio continente. Las apariciones de algunos personajes secundarios sumados en el periplo (la cada vez más pánfilo Jean Rochefort —qué mal que envejecemos 1—) parecen venir prestados vía Bertrand Blier. Algo del mundo del director de *Preparen los pañuelos* se filtra en la forma azarosa en que los personajes se relacionan entre sí, en el retrato de las relaciones masculinas vistas como travesuras de chicos grandes, en los toques de humor negro, e inclusive en la elección del casting femenino (la espléndida Bouquet ya mencionada, y una reducida Miou-Miou —qué mal que envejecemos 2—). Pero ya hemos dicho que poco aquí tiene que ver la tristeza, y los personajes de Blier siempre tienen un trasfondo ferozmente patético. Leconte se propone abiertamente evitarlo. Y entonces, pese a lo que pueda pensarse, con los apuntes mordaces desplegados a lo largo de los justos 90 minutos de *Tango*, no busca agregar ninguna página esencial de profundo discurso sobre la lucha de los sexos, sino hacer una comedia sin pretensiones. Y eso es lo que logra, aun cuando después de la primera mitad el ritmo se resiente un poco. Pero, como dice uno de sus personajes que dedica su tiempo libre a pescar sin línea: "Los peces no me joden, yo no jodo a los peces". ¿Para qué entonces buscarle la quinta pata al gato a un film a todas luces simpático, con excelentes actuaciones y frases ciertamente graciosas y efectivas? Eso sí, si uno es un tanguero ortodoxo, se recomienda escuchar a Troilo al volver a casa para limpiar los oídos del engendro tanguero tropical con bongós y cantante con acento ibérico-uruguayo-somalí que irrumpe a cada rato en la banda de sonido. Leconte, filmás bien, pero como melómano del dos por cuatro tenés un cero. Chan, chan. ■

Tango (La maté porque era mía). Francia, 1993. **Dirección:** Patrice Leconte. **Producción:** Philippe Carcassonne y René Cleitman. **Guión:** P. Leconte y Patrick Dewolf. **Fotografía:** Eduardo Serra. **Música:** Angélique Nachon y Jean Claude Nachon. **Montaje:** Geneviève Winding. **Intérpretes:** Philippe Noiret, Richard Bohringer, Thierry Lhermite, Judith Godreche, Michele Laroque, Miou-Miou, Jean Claude Dumas, Carole Bouquet, Jean Rochefort. ■

Hay que verlo



Todos los días

de 14 a 17 hs.

Canal 15

de 16 a 19 hs.

Canal 39

de 00 a 03 hs.

Canal 32

Cable Visión

Erased una vez en Oxford

por Flavia de la Fuente

Tierra de sombras es una película de esas en las que cuesta recordar quién es el director (se los soplo, el responsable es Richard Attenborough). Pertenece a esa clase de films que, si bien no podríamos llamar obras de arte, tienen algo que nos interesa. En este caso, una emotiva historia de amor que transcurre en la fotogénica ciudad de Oxford, reflexiones sobre el sentido del sufrimiento, el amor y la muerte. ¿A quién no le interesan esos temas?

Vivir en Oxford. Magdalen College, Oxford, 1951. Un coro de niños canta en el college durante una ceremonia religiosa. Más tarde el clásico almuerzo de los profesores —todos con sus togas negras— y de los alumnos, en el mismo salón, a unos metros de distancia. Todo ocurre en una atmósfera medieval.

El recorrido turístico no se detiene allí. La película muestra muchos de los rincones del college: la biblioteca, la sala en que Lewis da clase a sus cuatro alumnos, los interminables pasillos y escaleras caracol, los jardines. Salimos de los límites del college y están el Támesis debajo del Magdalen Bridge con sus patos y cisnes, la torre de Carfax, la todavía inigualable librería Blackwell's y el teatro Sheldoniano. Y, además, varias postales con atardeceres o amaneceres (preguntarle a Nabokov la diferencia) de la ciudad que tiene el perfil más lindo del mundo.

C. S. Lewis. En este Oxford de la década del 50, transcurre parte de la historia de C(live) S(taples) Lewis. Lewis existió de verdad. Nació en Irlanda en 1898 y murió en 1963. Profesor en Oxford y más tarde en Cambridge, fue autor de alrededor de 40 libros, en su mayoría ensayos religiosos. También escribió cuentos para niños. El primero —y al que se hace mención en la película— fue *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950). En 1955 publica su libro autobiográfico *Surprised by Joy*.

El Lewis de la película es un contenido Anthony Hopkins. Vive con su hermano en las afueras de Oxford. Son dos solterones, a la manera de Higgins y Pickering o de Holmes y Watson. Su vida transcurre apaciblemente entre sus alumnos, sus libros y las conferencias de divulgación religiosa que da de tanto en tanto. Todo cambia cuando llega Joy.

Joy Gresham. Joy Gresham (Debra Winger) es una poeta americana, judía y comunista. Winger está espléndida en el papel de mujer inteligente, audaz y moribunda ejemplar. Su vitalidad le cambia la vida a Lewis. Joy tiene la frescura y la decisión necesarias para poder enseñarle a vivir de una forma completamente distinta a los 50 años: le dice suave y maliciosamente cómo debe declararse para pedirle matrimonio, le explica cómo comportarse en la noche de bodas, lo protege obligándolo a pensar en su inminente muerte.

En una escena muy linda lo invita a salir a la búsqueda del Valle Dorado, el valle del cuadro que Jack tiene colgado en su biblioteca desde su niñez. Es un lugar mítico para Lewis, el

paraíso. Emprenden juntos el viaje hacia el condado de Herefordshire, logran hallar el deseado valle y se sienten en el mejor de los cielos. En general esto no ocurre. La realidad suele ser inferior a los sueños. El dolor que ambos padecen tiene que ver con la felicidad alcanzada. Llegaron al paraíso pero sabiendo que tal vez ya nunca volverán. Y ésa es parte de la gracia y de la desgracia. Ese es el trato.

Sufrir o no sufrir. ¿Se acuerdan de Stevens, el mayordomo de *Lo que queda del día*? En esta película, Anthony Hopkins no hace de mayordomo sino de profesor y, además, pese a que en un comienzo no podía expresar sus sentimientos, esta vez se cura, y en lugar de huir despavorido, como lo hizo Stevens de Emma Thompson en la película anterior, en ésta logra demostrarle su amor a Debra Winger pese al sufrimiento posterior que esto necesariamente implica. ¿Quién tiene razón? ¿Lewis o Stevens? No es un problema fácil. Creo que es uno de los grandes problemas. Algunos somos Stevens, otros Jack Lewis. Y me parece que, salvo excepciones, sólo la vida lo determina.

Algunos aforismos de C. S. Lewis

Cómo Dios puede permitir que suframos. El sufrimiento es para que maduremos. Para que nos amemos los unos a los otros.

El dolor es una herramienta.

El amor perfecto es inalcanzable. La dicha es inalcanzable. Leemos para saber que no estamos solos.

El sol siempre brilla en otra parte.

El dolor de entonces es parte de la felicidad de ahora. Ese es el trato.

El sufrimiento actual es parte de la dicha pasada. Ese es el trato.

No sé si la vida debe continuar. Pero de hecho continúa.

No se pueden retener las cosas. Tienes que dejarlas ir.

¿Por qué amar si duele tanto perder? ■



Shadowlands (*Tierra de sombras*). Gran Bretaña, 1993. **Dirección:** Richard Attenborough. **Producción:** R. Attenborough y Brian Eastman. **Guión:** William Nicholson. **Fotografía:** Roger Pratt B.S.C. **Música:** George Fenton. **Montaje:** Lesley Walker. **Intérpretes:** Anthony Hopkins, Debra Winger, Edward Hardwicke, Joseph Mazzello, John Wood. ■

Los chicos crecen

por Gustavo J. Castagna

En general, las películas acerca de la infancia y adolescencia vuelven sobre los mismos clisés temáticos, narrativos y formales. Aquella *primera vez*, la presencia o la ausencia de los padres, los juegos infantiles, la transición de los primeros años a la etapa adolescente. La historia contada desde la mirada del niño, la voz en off esclarecedora, el entorno como excusa argumental o, en pocos casos, como soporte dramático. Los ejemplos son demasiados pero *La vida es una eterna ilusión*, por suerte, no necesita ninguno de estos lugares comunes.

La opera prima de Van Dormael elige tres momentos de la vida de Totó y los conecta con los *supuestos* de una vida repleta de enigmas. La infancia del personaje mixtura más de una vez los años de la adultez y regresa al geriátrico en donde sin descansos refunfuña el viejo Totó, alterándonos cualquier posible respuesta. Este manejo de tres tiempos narrativos distintos evita cualquier resolución del conflicto. Totó es un viejo que intenta encontrar respuestas a su etapa infantil. Es un chico de más de sesenta años que acumula recuerdos en forma desprolija con la intención de que nosotros mismos ordenemos una vida agitada en las apariencias. Este es el desafío que propone *La vida es una eterna ilusión* —título descartable como pocos—: investigar las carencias afectivas de un personaje desorientado que acumula un interrogante tras otro.

Las bellas imágenes de la infancia se llevan la mejor parte. Son los momentos en que Van Dormael expresa su síntesis narrativa (la desaparición del padre), muestra el despertar del sexo (escenas del personaje con su ¿hermana?) y representa un mundo onírico como salida vital (los films de gangsters). Además, esta etapa del film presenta a otros dos personajes (Alice y el hermano mogólico) que desplazan a Totó como centro de interés, aprobándose la elección de Van Dormael de modificar el punto de vista. El niño Totó es un personaje más de una infancia sin alegrías con música de Charles Trenet y flores que danzan al compás de los acordes. La narración fluye sin torpezas, con las escenas indicadas y los tiempos controlados. Los dos niños

os recuerdan a los chicos de *Juegos prohibidos* pero sin la maldad y los guiños complacientes del film de René Clement. Las ambiguas relaciones de los personajes impiden cualquier explicación. Cuando Totó saliva el cuerpo de Alice, Van Dormael consigue el mejor momento de erotismo infantil que se recuerde hasta hoy.

El rompecabezas se complica cuando el viejo Totó continúa el relato, sigue adelante en el tiempo y se comunica con sus años de adulto. Allí, la película abre otra puerta a la sugestión por el descubrimiento de Evelyn, una figura similar a la niña Alice. La búsqueda de una respuesta se instala en la confusión narrativa reforzada, otra vez, por las vueltas a la infancia. Los dos momentos se cruzan y los sucesos —por más mínimos que sean— repiten su importancia. Un gesto, un hecho delictivo, una frase y un momento íntimo reiteran el gozo de los primeros años. Una

escena clave desprotege a Totó. Junto a Evelyn, el personaje visita a su hermano y le presenta a su pareja preguntándole por una posible continuidad afectiva de su etapa infantil. El hermano, sin mirarlo, le niega cualquier referencia a su historia con la niña Alice. Los hechos de la infancia, nos muestra Van Dormael sin ningún comentario de más, no necesitan ser clarificados al autorizarse la ambigüedad de su exposición. *La vida es una eterna ilusión* relativiza el conflicto de su personaje, proponiéndonos un juego sin pausas donde siempre se supone más de lo que se promete. Claro, a esta altura de la película los enigmas continúan y el rompecabezas no tiene resolución. Los ecos de la infancia no caen en la explicación demagógica para este tipo de films ni en la exposición psicologista de fácil reconocimiento. Las imágenes de Van Dormael impactan por su aceleración narrativa y, conviene decirlo, por ciertos vicios permitidos a una opera prima. Los ajustes prolijos de la historia, sin embargo, impiden cualquier posible emoción. Parecería que desde la etapa adulta de Totó la película quedara encerrada en la decisión de un amor imposible —un espejo: Alice/Evelyn— sin ninguna desesperación romántica. La trama, por si fuera poco, se permite un infortunado final que debido a su tonta grandilocuencia recuerda a la serie infantil franco-belga *Saturnino*. Cuando los tres tiempos de la historia —las tres vidas de Totó— confluyen a recrear un espacio de representación gratuito (el mundo de los gangsters), la película entrega su mecanismo narrativo. Los momentos de la infancia con su espíritu voraz, su afán por el descubrimiento y su inteligencia para vivir los instantes de tristeza y felicidad, lamentablemente, dejan paso a un montón de cenizas revoloteando entre patos y otros animales de semejante calaña. Debe ser que la mejor etapa en la vida de Totó, por más que no haya podido resolver sus problemas, fueron aquellos años en que las presunciones valían más que las preguntas. Sin respuesta alguna, pero, ¿a quién le importa esto? ■



Toto le héros (*La vida es una eterna ilusión*). Bélgica-Francia-Alemania, 1991. **Dirección:** Jaco Van Dormael. **Producción:** Pierre Drout y Dany Geys. **Guión:** J. Van Dormael. **Fotografía:** Walter Van Den Ende. **Música:** Pierre Van Dormael. **Montaje:** Susana Rossberg. **Intérpretes:** Michel Bouquet, Jo De Backer, Thomas Godet, Gisela Uhlen, Mireille Perrier. ■

Desde afuera

por Guillermo Ravaschino

Se le puede decir Cholo, Piojito, Coqui o Pichín. Pero llamar al propio hijo Amigomío suena, cuanto menos, artificioso. La insistencia en mantener esa denominación, derivada del libro de Pablo Bergel, no es el vicio más grave de la película pero delata desde el vamos la miopía que lo acompaña —con salvedades escasas— hasta el final. Carlos (Daniel Kuzniecka), el padre, es uno de veintipico que en los años oscuros de la Dictadura decide zarpas rumbo a Quito ante la desaparición de la Negra, su mujer. Amigomío (Diego Mesaglio, 10 años) viaja con él. Hay una introducción en la Buenos Aires de entonces, un largo viaje por tierra hacia Ecuador, y una vez allí la breve parte final y el epílogo. El tema es de los más vastos: el desarraigo, la búsqueda de la identidad latinoamericana, la relación paterno-filial, la política.

Los traumas intelectuales, como los otros, cuando no son zanjados vuelven a presentarse bajo la forma de impedimentos. Así, la defeción de nuestro cine para tratar las cuestiones del “setentismo” es correlato de la impericia con que las han discutido los lechuguinos que tienen chapa en los medios gráficos y la TV (y más indirectamente, claro, de la propia política que no alcanza a resolverlas aun de manera práctica). En la pantalla grande, generalmente, esto tuvo su traducción en relatos que se servían de la política y sus íconos para jerarquizar sus inconsistentes nuditos melodramáticos (desde *El exilio de Gardel* hasta *Tango feroz* la lista es muy larga). *Amigomío* inscribe allí su primera parte, con un trámite farragoso que nada ilustra sobre la Negra (no se sabe *dónde* milita), con unos grupos de tareas televisivamente simplificados, con un vocabulario ajeno, aun cuando fuera tomado con pinzas de la vida real (“estar metido”, “andar en algo” y demás).

Despachada la introducción, desembocamos en un latinoamericanismo *on the road*, paralelo al periplo que van describiendo trenes y bondis. Hay que apuntar que hay aquí unas cuantas imágenes muy poderosas (paisajes y gentes de la región, especialmente de Potosí), malogradas por la declamación libretística y por la irreversible endebles que acusa la narración. Toda la expresividad de esas vistas, fuertemente testimonial, reclamaba una “manipulación documental” bien entendida, que no comulgaría jamás con los diálogos y protagonistas que presiden esta ficción (y nunca se *pegan* con la *real people* que vemos en la pantalla). Kuzniecka, particularmente, es una especie de cruza entre Julio Chaves (*La película del Rey*) y Fernán Mirás. Sus afectados bocadillos fatigan la discontinuidad de carácter (empieza como vendedor ambulante y durante el viaje acusa psicología de nena fifí). Mesaglio, el pibe, tampoco escapa al arsenal de los muy vigentes párvulos de la pantallita (donde el pequeño hizo sus pininos), y —pese a lo morenito que es— cuesta verlo entre indios y bolivianos. Ciertas alegorías (un gordito con habano que viene a representar al Che) terminan

de encerrar toda la potencia del continente en el formato decorativo de una postal. En ella, de paso cañazo, se cierra el desprecio a la militancia con una polémica “a la bolchevique” entre unos indios caricaturizados y con un monigote viajero —parte del elenco teutón— que medra publicitando a Cristo, Picasso y Marx.

Amigomío no es un film político ni latinoamericanista porque agota ese material en las vulgarizaciones que se apuntó. Tampoco es un drama hecho y derecho, empastado con tanto viaje y folklore. Finalmente, carece del núcleo genuino de las *road movies*, que es la transformación que obra el periplo sobre los personajes (a Kuzniecka, lejos de eso, el anecdotario sudaca sólo lo afirma en su necesidad). Cerca del desenlace, a Meerapfel/Chiesa (que ha sido él mismo detenido-desaparecido) la cosa ya se les va de las manos. Cambian de actor en un homenaje al más dudoso Buñuel (*Ese oscuro objeto del deseo*), y ponen de Amigomío a un concheteo centroamericano que habla de tal manera y se peina *afeminée*. El chico desprecia con ganas a la Argentina, a la que se jacta de desconocer (pese a que adorna su habitación con un banderín boquense) frente a su padre, que ahora se ha convertido en un ejecutivo de éxito. Este le cierra el pico sin más (cacheteo incluido), demostrando que en su presente rancio tienen lugar el pasado, la patria y, quién te dice, la solidaridad. Como en el cuento del que se hizo de abajo, la historia borra todo vestigio de culpa, prestando servicios póstumos al *aggiornado*. Moño certero es el colofón, con unos recuerdos del tiempo *manifestante* proyectados en Super 8 sobre la pared del hogar burgués, evocantes de la película que tenía a cierto mito del rock vernáculo por paladín. ■



Amigomío. Alemania-Argentina, 1993. **Dirección:** Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa. **Producción:** Paul Müller y Mirta Reyes. **Guión:** J. Meerapfel y A. Chiesa sobre el libro *Historias de Papá y Amigomío* de Pablo Bergel. **Fotografía:** Víctor González. **Música:** Osvaldo Montes. **Montaje:** Andrea Wenzler. **Intérpretes:** Daniel Kuzniecka, Diego Mesaglio, Mario Adorf, Atilio Veronelli, Manuel Tricallotis, Gabriela Salas. ■

La condena de Franz

por Alejandro Ricagno (un insecto)

En el brillante ensayo titulado “La sombra castradora de San Garta”, el escritor Milan Kundera se despacha a gusto contra lo que él llama “la kafkología y sus respectivos kafkólogos”. Dice Kundera: “La kafkología desarrolla con infinitas variantes el mismo discurso, la misma especulación cada vez más independiente de la obra de Kafka [...] no se nutre sino de sí misma y mantiene la imagen de Kafka de tal manera que el autor conocido por el público con el nombre de Kafka no es sino el Kafka kafkolizado. La kafkología examina los libros de Kafka no en el gran contexto de la historia literaria sino casi exclusivamente en el contexto biográfico... Pero ocurre algo peor todavía: el sentido único de la obra es el de ser la clave para comprender la biografía”. Y más adelante agrega: “La kafkología no es una crítica literaria (no se interesa por el valor de la obra; por los aspectos hasta entonces desconocidos de la existencia develados por la obra, por las innovaciones estéticas mediante las cuales ha marcado la evolución del arte, etc.); la kafkología es una *exégesis*. Como tal no ve en las novelas sino alegorías. Son religiosas (Brod: castillo = la gracia de Dios; el agrimensor = el nuevo Parsifal en busca de lo divino, etc.), son ateas, psicoanalizantes, marxistas (el agrimensor = símbolo de la revolución porque inicia una nueva redistribución de la tierra), son sociológicas, políticas (*El proceso* de Orson Welles); en las novelas de Kafka no se busca entonces al mundo real transformado por una inmensa imaginación; se descifran mensajes religiosos, se desentieran tesis filosóficas y morales”.

Este largo introito nos lleva a la pregunta: ¿cuántos de todos estos Kafkas metamorfoseados entran en el *Kafka* de Soderbergh? Al parecer todos, con lo que Soderbergh se convertiría en el Kafkólogo Absoluto. A saber, hay en su film: un Kafka biográfico, que incluye al anarquista, al judío, al escritor, al empleado de la compañía de seguros y al tuberculoso. Todos bajo la sombra del gran Kafka aventurero (?), heroico, moral, en una versión pseudo-thrillarizada de *El castillo*, novela que no llegó a terminar y que Soderbergh y su guionista, más aplicaditos que el mismo Brod, (ex)terminan en su lugar. Hay también una forzada (¿forzosa?) elección estética que se pasea por lo más mentado del expresionismo alemán (aparece un Dr. Murnau para que no queden dudas), tamizado por guiños a Welles y hasta a los Monty Python versión *Brazil*. El resultado es el de un absoluto pastiche pretensioso que hasta podría llegar a ser risible, si no lo impidiera la solemnidad apabullante de sus picados y contrapicados que se aplastan sobre su superficie como un zapato sobre una cucaracha. Y porque Soderbergh inclusive borra toda posible inclusión de la comicidad kafkiana, reduciéndola al más triste ridículo. Un ejemplo: ver lo que hace con los mellizos y comparar con el uso de la duplicidad en muchos textos de kafka. No sólo intenta vestir

al relato con una banalización formal erudita (que recuerda a aquel fallido *Sombras y niebla* de Allen, pero sin gracia) sino que además adopta una estructura de thriller, haciendo caso omiso de que nada menos adecuado que un thriller — que presupone la resolución de un crimen o un misterio al menos— para aproximarse al irresoluble universo kafkiano. No existe en su desarrollo ni el más mínimo suspenso, ni la más mínima coherencia, llegando a su grado máximo de disparate en la secuencia final, cuando Kafka (un cada vez más estupefacto Jeremy Irons) ingresa al Castillo. Si hasta entonces se había jugado con la ominosa (y estetizante) fotografía en blanco y negro, y si el Castillo era el Lugar del Mal, o el Poder (las mayúsculas aquí son necesarias), no se comprende por qué ese viraje injustificado al color cuando el personaje ha llegado al corazón de las tinieblas. ¿Se intenta decir que el Mal, entronizado aquí por la Ciencia y la Técnica, es algo atemporal? ¿O será un símbolo de su colorida actualidad? ¿El hecho de que Kafka ingrese a él por una tumba judía, aludirá al Holocausto? Lo cierto es que este film puede aludir a cualquier cosa porque lo único que Soderbergh quiere dejar claro es que se trata de un film Importante (léase ampuloso). Parece ser que así como Kafka no entendió nunca al cine (“No lo tolero sin duda porque soy demasiado visual”, dijo alguna vez), Soderbergh no puede entender a Kafka, procesándolo sin piedad por una sucesión monótona de imágenes y aforismos. Condenándolo sin apelación al Panteón de los Creadores con Fantasmas. Por favor, que alguien llame a Orson Welles. ■



Kafka. EE.UU., 1992. **Dirección:** Steven Soderbergh. **Guión:** S. Soderbergh. **Intérpretes:** Jeremy Irons, Alec Guinness, Theresa Russell, Ian Holm. ■



El amor es eterno (*Hearts and Souls*), EE.UU., 1993, dirigida por Ron Underwood, con Robert Downey Jr., Charles Grodin, Alfre Woodard, Kyra Sedgwick y David Paymer.

El amor es eterno es la clase de película con la cual un crítico cinematográfico puede quedar como una persona muy, muy canchera. Es decir, a primera vista lo más fácil es la ofensa. Dejar bien en claro que es una verdadera porquería, si es posible echando mano a alguna analogía del tipo: "es como una versión de *Qué bello es vivir* dirigida por Wajda en ácido". Y a partir de allí desplegar una poco agraciada seguidilla de gracejos, rimas y retruécanos destinados a enlodar los nombres del director, actores, técnicos, distribuidores y familiares de estos últimos. El amor es eterno y la película no es buena. Eso es verdad. Hay un problema que se encuentra en la sinopsis misma de un guión escrito por demasiadas personas: cinco tipos mueren a bordo de un micro que se estrella; el conductor va al cielo sin escalas y los otros cuatro quedan atrapados en un limbo continuado, velando por los días de un crío que nace a pocos metros del lugar del accidente. El malentendido dura veintitantos años, y cuando el chofer —orgullosa empleado de Micro Omnibus Dios S. A.— da con los cuatro fantasmas, les explica que tienen que abordar el autobús al cielo porque la fábrica de almas los necesita como materia prima. "Perdieron su oportunidad", les informa el chofer. ¿Qué oportunidad? La de llevar adelante una acción que les permita completar sus vidas, utilizando el cuerpo del joven al que acompañaron las últimas décadas. "No, no, danos unos días", responden los cuatro a la vez. Y la película ya va por la mitad. Si la sinopsis es complicada, bien se podrá imaginar lo que significa meter todo eso (con cinco redenciones incluidas: el joven mortal también arregla su vida) en cien minutos de película. Harían falta unos doscientos, mínimo. Pero sería imposible verlos porque tal como están las cosas los cien que hay son medio aburridos salvo por ciertos

toques del pequeño Robert Downey. *El amor es eterno* no es una porquería ni nada que se le parezca. Es un producto mal diseñado, dignamente realizado y horriblemente vendido. Es una débil comedia porque es mejor que no tenga las cosas que le faltan. ■

Marcelo Panozzo

El guardaespaldas y la primera dama (*Guarding Tess*), EE.UU., 1994, dirigida por Hugh Wilson, con Shirley MacLaine y Nicolas Cage.

Siguiendo con la moda (no quiero pensar que es un género) de las historias de guardaespaldas, nos enfrentamos ahora a esta película que se podría calificar de comedia dramática con toques de acción y que tiene el dudoso privilegio de ser una de las peores sobre el tema. Es que la historia de una ex primera dama y uno de sus guardaespaldas (porque en EE.UU. las ex primeras damas tienen su escolta de por vida) no sólo no interesa sino que además está tratada de forma tan inconsistente que no hallamos ni un análisis de la relación patrona-empleado, ni una visión profunda del poder y su precio. Pero tampoco una comedia entretenida o una película de acción bien narrada. En resumen: nada salvo el viejo mensaje de "tú también necesitas un buen guardaespaldas que te proteja", reforzado tanto en los diálogos como en algunas imágenes sacadas de publicidad de reclutamiento. Si la película nos deja indiferentes, su ideología no. Todo es reaccionario, desde el ya mencionado mensaje hasta el final "familia unida" incluyendo un hijo estafador y, obviamente, guardaespaldas, que unos minutos antes le voló el dedo de un pie a un implicado de secuestro internado en un hospital para que hable. En algún momento asoman leves críticas al sistema para luego apoyarlo abiertamente. Si hasta aparece la idea de que "las primeras damas deben serles fieles a sus esposos muertos", que tanto escándalo provocó cuando una mujer llamada Jacqueline

decidió seguir con su vida. Es significativo que el único personaje que me hizo sonreír fue el del presidente, del que sólo aparece su voz en el teléfono en tres ocasiones. En cuanto a los protagonistas, son ellos quienes soportan sobre sus espaldas toda la estructura del film y vale decir que mueren aplastados. Shirley MacLaine, si se me permite, sigue siendo una buena actriz, que interpreta un único papel desde hace años (ni aclaro cuál). No significa que está acabada (lo hace bien). Lo más preocupante es Nicolas Cage, que hace un par de años declaró su deseo de interpretar personajes normales y filmó los peores productos de su carrera. A la lista de los "normales" parece sumarse este guardaespaldas, un ejemplo de normalidad. De ese concepto parte la película, por eso dice lo que dice y resulta tan desagradable en su mensaje conservador, su apología del lujo y su falta de cariño por esa cosa llamada cine. ■

Santiago García

Jamaica bajo cero (*Cool Runnings*), EE.UU., 1993, dirigida por Jon Turteltaub, con John Candy, Leon, Doug E. Doug y Malik Yoba.

Tenía dos razones por las que me imaginaba que esta película podía ser interesante. Una era lo absurdo de su historia: un equipo jamaicano de trineo compitiendo en los juegos de invierno, absurdo respaldado por un hecho real. La otra razón tenía que ver con que la película era la última oportunidad de ver a John Candy en el cine. Previsible desde un comienzo, no resulta tan obvia al utilizar algunos recursos interesantes. Por ejemplo el travelling con que empieza parece precario pero al descubrir al protagonista que se entrena con medios igualmente precarios se nota que es intencional. A partir de su fracaso para ir a Seúl 88 tomará la loca decisión de reunir otros tres jóvenes para formar el primer equipo de trineo de Jamaica. Para entrenarlos tendrán a un ex campeón olímpico (Candy) que se ha malogrado por



un hecho oscuro de su pasado. Lugar común muy repetido, es, sin embargo, atractivo y, aunque los tiempos de la comedia no están del todo logrados, la narración no sufre baches importantes, evitando en lo posible las típicas escenas de entrenamiento o aliviándolas con un constante humor.

¿Cuál es el secreto de *Jamaica bajo cero* entonces? Muy sencillo, el viejo cliché de los perdedores que se unen y salen de su derrota. La historia por sí sola motiva la identificación con los personajes, luego de soportar una docena de lugares comunes logra transmitir el triunfo de quienes nacieron para perder.

El producto, entonces, para ser uno de tantos de Disney, es bastante agradable, y aunque no quedará en la memoria de los espectadores algo la hace distinta, no mucho, quizá sólo lo suficiente.

Última reflexión: ¿será ésta la manera en que EE.UU. trata de convencer a la gente de que apoye a su seleccionado de fútbol? No lo sé, pero quisiera saber qué se siente al hinchar por un equipo que triunfa si pasa a la segunda rueda. En eso *Jamaica bajo cero* está más cerca del deporte y su esencia de lo que se puede suponer y éste es un momento adecuado para pensar en eso, aunque el mundial marque lo contrario. **SG**

La pistola desnuda 33 1/3. El insulto final (*Naked Gun 33 1/3. The Final Insult*), EE.UU., 1994, dirigida por Jim Abrahams, con Leslie Nielsen, Priscilla Presley y George Kennedy.

Hay una terrible degradación en la serie que empieza en 1980 con *¿Y dónde está el piloto?*, sigue con *Top Secret* y termina con las varias pistolas (ésta es la tercera). En aquella película que inauguraba el género hipercómico, con una cantidad de gags inusitada y una constante referencia al cine, había un trabajo de abstracción que ahora se ha abandonado por una reducción más cómoda: la referencia directa. Me explico. Hay un gag en *¿Y dónde está el piloto?* en donde se tomaba en solfa una

escena clásica de las películas de catástrofe: aquella en que se abofetea a una mujer histérica para tranquilizarla. Los pasajeros del avión en peligro se entusiasman y hacían cola para aportar lo suyo: boxeadores, monjas y azafatas munidos de puños, guantes y llaves inglesas para apalearla a la descontrolada. Había en esa escena una mirada que abarcaba a varias películas catástrofe y extraía de ellas una constante; así, un chiste estaba dado por la observación y otro por el gag mismo. Ahora todo se reduce a tomar una película de fama reciente y parodiar una de sus escenas, demostrando en la simplificación pereza o simplemente agotamiento. Los resultados pueden ser mejores o peores: la parodia de la escena de la escalera de *Los intocables* es ingeniosa mientras que la de *El juego de las lágrimas* es burda (en ambos casos análogamente al original). Pero el problema es que la repetición de un esquema paródico sin elaboración, extremadamente simple, hasta el hartazgo, sólo puede llevar a eso: el hartazgo. Por ahora, el público, con sus insondables designios, responde. Algún día se cansará y le dará la espalda. El cine ni se enterará. **GN**

Kalifornia, EE.UU., 1994, dirigida por Dominic Sena, con Brad Pitt, Juliette Lewis, David Duchovny y Michelle Forbes.

Kalifornia entra en la categoría de film de promesas truncas. Comienza en los títulos con una estética de clip que hace esperar lo peor, la abandona para amenazar con la aparición de ciertas claves teológicas o algo así que hablan de la maldad del hombre y la inminencia del apocalipsis en la boca de un borracho.

Nos presenta dos parejas más que antagónicas: la primera, formada por dos ejemplares very fashion, periodista y escritor, él (David Duchovny), fotógrafa de erotismo artístico ella (despampanante debut de la modelo Michelle Forbes). Ambos van a colaborar juntos en la

elaboración de un libro sobre crímenes seriales famosos, documentándose en los mismos escenarios naturales donde tuvieron lugar los asesinatos. Pero como son muy fashion pero medio ratones en cuanto a guita se refiere, deciden invitar a quien los acompañe en el periplo hasta la Kalifornia del título —cuya K nadie explica, pero parece indicar algo siniestro en el asunto— para que pague la nafta (y después hablan del tercer mundo). Los convidados son Brad Pitt y Juliette Lewis. Ella, pobre, tonta, cercana a la oligofrenia; sucio, barbudo y malo, pero simpático y seductor él. Como que al principio ya se despachó a uno y tiene un oscuro y enigmático pasado. Es decir, uno sospecha que se ha despachado a más. Uno, porque lo que es el cegato del periodista no se da cuenta de nada. Su mujer, más observadora, sospecha. Y allá van los cuatro por esos caminos del Señor (de las tinieblas). La idea, si bien en absoluto poco novedosa, es buena. Los hombres empiezan a hacerse amigos, la mujer del periodista oscila entre el rechazo por el sucio granjero, y cierta calentura oculta mientras Juliette Lewis hace su número de tarada mental. Pero todo es demasiado esquemático, las insinuaciones de situaciones más ambiguas se desbarrancan una vez que los educaditos y ¡oh! sorprendidos exploradores de crímenes descubren que su acompañante es un verdadero criminal y la road movie pinta p'al lado de la fuga. La cuestión que el film quiere plantear pueden ser las siguientes: ¿cuándo y por qué un asesino se convierte en tal? ¿Cuánta distancia hay entre un criminal y la posibilidad de que un tipo que no lo es pueda llegar a serlo? ¿Cuántos galones de nafta se gastan hasta Kalifornia? ¿Sabe la Lewis —cada vez más parecida a Jerry— jugar al yoyó? Contesta sólo la última: no. A su favor puede decirse que no apela a vueltas de tuerca de último momento, ni convierte al psicópata simpático en un Terminator irrompible. Pero la sensación de que la idea original daba para más es tan imposible de ocultar como los encantos de la Forbes, sobre todo al final, más sucia y despeinadita. Vayan y vean, pero no digan que no los advertí. **AR**

El rigor en los terrenos de la fantasía

por Julian Cooper

Una nota de cine, por más lúcida que pretenda ser, es un intento de ordenar, justificar y resumir las conflictivas emociones experimentadas durante el estreno. Por esa razón la crítica de cine nunca podrá ser una ciencia exacta. Pero si el rigor de la física o de la química es inalcanzable, por lo menos uno puede mimetizarlo, inventando fantasiosos principios cuya validez nunca podrá ser comprobada en un ciclotrón.

Como los Siete Componentes hawksianos: Claridad, Celeridad, Convicción, Carácter, Continuidad y el Código del Conjunto.

O las Grandes Paradojas fordianas, donde la gloria convive con la derrota y el control absoluto convive con el descuido intencional. Como ejemplo de ese último par de oposiciones, véase la foto del cast de *Two Rode Together* durante la hora del almuerzo y con John Ford apuntando su espalda hacia la cámara. ¿Hubo alguna vez un elemento más magnético en torno de su director? Para completar la paradoja, véase la famosa secuencia del final de *La diligencia*, donde Ford ignora otra ley, la ley elemental de la "continuidad". Y lo hace porque le parece oportuno ganar tiempo y aprovechar la luz del atardecer, filmando la diligencia rodeada de indios



perseguidores desde ángulos opuestos. Lo que, al proyectarse, da la impresión de bruscas transiciones entre movimientos de derecha a izquierda y movimientos en la dirección opuesta.

El equivalente hollywoodense de la Segunda Ley de la Termodinámica es la Ley del PCB, el Principio Cinematográfico del Balance. Esa ley es una guía infalible para lograr la fiel imitación de la vida real, pero también para construir una versión idealizada de ella. ¿Y cómo funciona el paradigmático Principio? Basta sólo fijarse en un *Arma mortal*, cualquiera. Allí se verá el PCB en plena función. El casting, con un policía blanco y el otro afro-norteamericano, obedece fielmente al PCB. Como Mel es el más apuesto, y como a él le toca la acción más desafiada, el PCB exige que su vida sentimental sea algo conflictiva y que a veces se lo vea envuelto en una crisis nerviosa. El PCB dicta, también, que a Danny se le otorgue una vida familiar, aunque (PCB mediante) suele haber subconflictos con los hijos. Además, la hija de Danny lo encuentra atractivo a Mel, aunque el PCB se encarga de que entre los dos no pase nunca nada. Si eso llegara a acontecer, estaríamos en otra clase de película, donde el PCB se aplicaría, pero de otro modo. Sería el PCB Minoritario. Sólo aplicando el PCB Mayoritario se consigue maximizar las ventas en boletería.

El PCB siempre asegura que haya un elemento positivo en una película, por más violentas e irresponsables que sean las acciones de sus protagonistas. Así Mel y Danny deambulan de un lado a otro de Los Angeles, dejando una huella de coches aplastados, inmuebles hechos escombros, gente herida o muerta. Pero gracias al PCB, ¿la característica por la cual se destaca *Arma mortal* no sería la elogiada ausencia de prejuicio racial, tan ausente que el tema ni se plantea?

Pero el ejemplo más extremo de la rigurosa aplicación del PCB se encuentra en el último *Terminator* de James Cameron. Allí Arnold encarna el papel de alguien (bueno, casi alguien) programado para destruir y matar. Sin embargo, la película logra ser muy audaz (¿insolente?) al colocarse del lado de la no-violencia. El lema "soy malo, y por ende soy bueno" es el PCB expresado de otra manera.

Finalmente, cabe mencionar el SST (en inglés: Subjective Screen Time), aunque en español suena más ágil: Sensación Fílmica. A ningún crítico, obligado por el oficio a soportar hasta el último fotograma de las películas más insostenibles, se le necesitaría explicar ese término. Graves son los casos de películas cuya DR (Duración Real) es superada ampliamente por la Sensación Fílmica. Existen películas, aunque sea difícil creerlo, con DR de dos horas y SF de una semana.

El objetivo de cada productor, entonces, sería el de ofrecer un producto con las cualidades opuestas. Un thriller, supongamos, cuya DR sea de dos horas, pero que dé una Sensación Fílmica de ocho minutos. ■

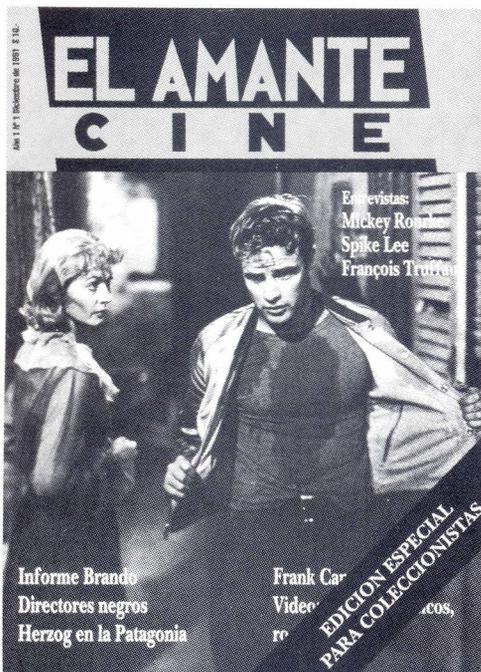
Los viejos *Amantes* aún están dispuestos... exíjaseles a su kiosquero

A pedido
del público

TERCERA EDICION DEL N° 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

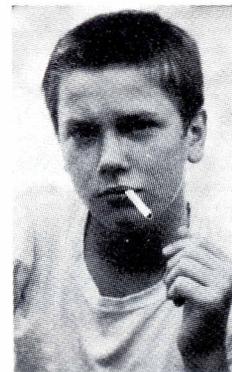
- Cine y sida
- Cine y deporte
- John Sayles
- *La edad de la inocencia*
- Índice *El Amante* 93

27

- Dossier: Bogdanovich
- Altman x Carver
- *Body Snatchers*
- *Una sombra ya pronto serás*

En el camino

por Alejandro Ricagno



La estúpida glotonería de la muerte se ensañó con el mundo del cine aquellos últimos días de octubre del año pasado. Mientras en Roma, tras una larga agonía, Fellini, el mago de Rimini, partía con los circos de la eternidad, en el otro continente, apenas con unas horas de diferencia, un *final cut* inesperado descartaba del film de la vida a River Phoenix, el chico que siempre estaba en el camino, el que pertenecía a todas partes y a ninguna. Alguien que se asemejaba en mucho a los entrañables e itinerantes personajes a los que entregó más que su presencia única e inolvidable, y al que esta nota intenta cobijar.

Es difícil escribir sobre alguien que uno ha considerado su amigo en la vida paralela que el cine suele brindar. Más cuando ese territorio ahora se ha convertido en el único posible lugar de comunión. Cuando uno esperaba que esa presencia nos continuara acompañando y nada hacía prever la despedida. Quedan los films de River Phoenix, los que su rostro de chico pálido y amable hacía suyos. Quedan fotos y anécdotas leídas en revistas, y quedan preguntas que se acumulan a la hora de sentarse a escribir sobre ese chico que en 23 años actuó en 14 películas y que parecía destinado a vivir frente a la cámara roles semejantes a partes de su vida. La tentación comparativa entre ficción y realidad es un punto de partida peligroso pero, en este caso, ineludible. Se corre el riesgo de alimentar un mito, y el nacimiento del mito hace olvidar, a veces, aquella esencia vital de la persona que lo originó para convertirse en necrófilo ícono de consumo. Pero al ver hoy algunas de sus actuaciones, y confrontarlas con testimonios de quienes lo conocieron y con fragmentos de su breve pero intensa biografía, uno no puede separar tan fácilmente. Toda la vida de River Phoenix es, en sí misma, un guión que reúne elementos de una aventura nómada, áspera, romántica, dramática, con apuntes sociales, generacionales y políticos.

La vida no es un río tranquilo. Hijo de una pareja hippie, que lo bautiza River en homenaje al Río de la vida que aparece en la novela *Siddhartha*, nace en una granja de Oregon el 23 de agosto de 1970. Su educación dista de ser convencional. Sus padres se suman a la secta Hijos de Dios y parten a Venezuela en calidad de predicadores. “Se unieron a ella como alternativa a la droga. Creo que más que una elección fue una salida a una situación desesperada”, dirá River, años más tarde. A los 7 años, en compañía de su hermana Rainbow, están cantando como músicos ambulantes por las calles de Caracas y por diversos pueblos de América Central. La familia se agranda con la llegada de Leaf, Summer y Liberty (nótese la elección de los nombres). Viven muy pobremente, como peregrinos. En un rapto de lucidez, John y Arlyn (que aún conservaban otro apellido jamás revelado) abandonan la secta y vuelven a los EE.UU. Renacimiento de la familia, celebrado con la adopción del

simbólico nuevo apellido. Continuación de las dificultades económicas. La solución: lanzar a los pequeños niños cantores en el negocio del espectáculo. Más mudanzas, hasta recalar en un principio en Florida, donde River y Rain consiguen una participación semanal en el programa televisivo *Real Kids*. Y Mamá Arlyn (ahora rebautizada Heart) un puesto de asistente en la NBC. “Siempre pensé que acabaría siendo un juglar errante”, declaró alguna vez River. “Es sorprendente despertar y encontrarme en Hollywood... No estoy seguro de saber cómo arreglármelas con todos estos clubs y restaurantes de moda.”

Antes de Hollywood vino la serie de televisión *Siete novias para siete hermanos*. Luego un papel en el telefilm *Surviving* (Warris Hussein, 1982) donde interpreta al hermanito de un adolescente suicida, viviendo las implicancias que ese hecho acarrea al grupo familiar. Tiene apenas 13 años cuando Joe Dante le da su primer gran oportunidad en la pantalla. El film se llamó —sugestivamente— *Los exploradores* (*The Explorers*, 1984). Allí presta su rostro infantil a la cómica y sería máscara de un niño-científico que crea una nave espacial ayudado por un par de amigos y parte a los confines del universo donde junto a una alienígena teenager parece sentirse más cómodo y comprendido que entre los chicos “normales y terráqueos” de su vecindario. Algo de eso le sucedía al propio River, que por entonces, ya siendo vegetariano, era el niño especial de la filmación, viéndose compelido a explicar a todo el equipo por qué su almuerzo era distinto y por qué sus padres no le permitían usar ropa de cuero. Comenzaba a formarse la imagen de chico-diferente. “Creímos que nosotros podíamos usar los medios de comunicación de masas para ayudar al mundo a cambiar y River era nuestro misionero”, observó su madre.

Comenzaban entonces también las responsabilidades, que se sumaban a una predisposición natural a escuchar y ayudar a las personas a su alrededor. Una suerte de continuidad misionera de las enseñanzas familiares, que se orientaron hacia la ecología, una vez abandonadas las prédicas de la secta. River parecía tener un don natural solidario que era constantemente alimentado por sus allegados, pero que poco a poco parece haberse convertido en una carga: tener que ser siempre el chico bueno de las buenas causas. Y hay una palabra que no parece haber sido tomada en cuenta: que entonces (y luego) era todavía *solamente* un chico.

A partir de esa joya de Rob Reiner, *Cuenta conmigo* (*Stand By Me*, 1985), River comienza a perfilarse como actor. La secuencia en el bosque, cuando confiesa a su amigo que él no robó el dinero de la escuela sino su maestra, nos muestra ese primer instante de “verdad actoral”. Un tránsito que va desde una postura estudiadamente adulta de chico-duro-que-se-la-banca al llanto inconsolable, el estallido de algo roto dentro del pecho, de una vez y para siempre, junto a la temible posibilidad de que no haya consuelo, pese a lo cual

hay que seguir. *Cuenta conmigo* fue un éxito, y su personaje, Chris Chambers, una verdadera creación. Habría mucho que decir sobre ese film, que relata un doble viaje físico y emocional, en clave de rito de pasaje a la madurez de un grupo de chicos, que a diferencia de lo habitual del cine americano, no pasa por el descubrimiento del sexo sino el de la muerte. Y más aun, el de la muerte de un *preadolescente*.

El eterno fugitivo. Harrison Ford, su “padre” en *La Costa Mosquito* (*The Mosquito Coast*, Peter Weir, 1986), Judd Hirsch en *Al filo del vacío* (*Running On Empty*, Sidney Lumet, 1988) y Richard Jenkins en *Espías sin rostro* (*Little Nikita*, Richard Benjamin, 1988) parecen conjurar ciertas variantes familiares del propio “clan Phoenix”. En el film de Weir, River es arrastrado por su progenitor junto a toda la familia desde su granja natal en EE.UU. a la selva de América Central, con la intención de crear una nueva sociedad entre los salvajes. En el de Lumet, padre y madre son revolucionarios de los 70, fugitivos de la justicia, que han criado a sus hijos en la clandestinidad, lo que los obliga a cambiar sus nombres y apellidos más de una vez y bajo férreas convicciones ideológicas no exentas de contradicciones. El adolescente de *Little Nikita* recibe la revelación de que es hijo de una pareja de espías rusos, que ha nacido en la Unión Soviética y que su nombre verdadero es otro que el que ha llevado hasta entonces. Identidades cambiadas, posturas ideológicas contrarias al establishment americano, huidas perpetuas, y finalmente enfrentamientos con tales herencias e imposiciones. Indefinición del lugar definitivo. Mucho no debe haberle costado interpretar los sentimientos de esos tres personajes que durante su desarrollo deben constantemente cambiar de identidad. Como si River estuviera, hasta aquí, poniendo en escena su propia niñez y adolescencia, como un músico que ejecutara variaciones musicales sobre un mismo, obsesivo, tema con una misma pregunta: ¿quién soy?, ¿quién debo ser ahora? A la luz de su historia personal cada uno de estos roles llevaría una suerte de confesión pública, de *acting out*. El “mensaje” que —según su madre— debía dar a través de sus criaturas a toda la humanidad parecía estar dirigido a un auditorio mas íntimo: el de sus propios padres. En el rodaje de *La Costa Mosquito* conoce a Martha Plimpton, que se convierte en su novia en la vida real para luego serlo también en la ficción de *Al filo del vacío*. Precisamente en este contundente film de Lumet, Martha y River mantienen un diálogo sobre los derechos de los padres a respetar la independencia de los hijos, a dejarlos elegir qué es lo que verdaderamente quieren ser y hacer. En la secuencia en que River habla de las sucesivas mudanzas, de su imposibilidad de hacer amigos a causa de ello, de su sentimiento de eterno impostor que oculta a los otros quién es realmente, o cuando vemos cómo estalla en llanto en la despedida forzada, nos preguntamos hasta qué punto estamos asistiendo tan sólo a una actuación. En estos films, el cine aparece como un privilegiado espacio autobiográfico o catártico, casi como una riesgosa terapia sin red. No es frecuente que un actor que todavía no llega a la veintena interprete sólo papeles de fuerte contenido emocional y que éstos sean tan cercanos a sus vivencias. En *Te amaré hasta matarte* (*I Love You to Death*, 1989, Lawrence Kasdan) realiza una suerte de parodia del chico-místico-de-buenas-ondas, que sin embargo, por amor, puede llegar hasta el crimen. Esta es una de sus pocas actuaciones como comediante y es notable que las virtudes de ese personaje (bondad, dulzura, comunión con el mundo espiritual) sean puestas sutilmente en ridículo, casi como una venganza contra su propia imagen. Porque mientras, por un lado, River seguía asistiendo a las buenas

causas (donaba dinero para Greenpeace, era tapa de revistas vegetarianas, apoyaba a las asociaciones contra el maltrato a los animales, había planeado fundar un proyecto educacional en Costa Rica donde había comprado unas tierras para armar allí una escuela y salvar de la deforestación); por el otro, les pedía a sus entrevistadores que no dijeran que fumaba un cigarrillo tras otro. Su imagen angelical comenzaba a cansarlo y su lado salvaje también pedía a gritos ser mostrado. Un cambio de rol aparece en la excelente *La caza de las feas* (*Dog Fight*, Nancy Savocas, 1990), donde debe interpretar a un marine, el día previo a su partida a Vietnam. El film de Savocas le exige un registro distinto. Ya no es solamente el dulce muchachito pacifista. Aunque la dulzura le brota apenas comienza a esbozar una sonrisa o un gesto amable, están presentes también la mueca de burla y la ebullición de una violencia contenida.

Soy un experto en caminos, los he probado todos (del guión de *Mi mundo privado*). En contra de lo recomendado por su agente, en 1990 acepta el papel de Mike Waters, el taxi-boy narcoléptico del gran film de Van Sant, fascinado por la posibilidad de un cambio y por lo que Van Sant había logrado con la actuación de Matt Dillon en *Drugstore Cowboy*. Lo acompaña en la aventura Keanu Reeves, de quien se había hecho íntimo amigo durante la filmación del film de Kasdan. La actuación de River en *Mi mundo privado* es sencillamente soberbia. El desamparo, el dolor, el desaliño, la búsqueda de ternura, todo se percibe a flor de piel. Este film clave parece conjugar toda la errancia de su vida y de sus films anteriores. Es el film de ninguna parte, el que se abre y se cierra en una ruta solitaria, el film del reclamo por un hogar definitivo e imposible. Por él recibirá la Copa Volpi como mejor actor en el Festival de Venecia. Y será al mismo tiempo su consagración mundial como “el actor” de la nueva generación. También en él aparecen apuntes de su propio mundo privado. Para interpretar a Mike, River había tomado como modelo a un verdadero *hustler*, Michael Parker, a quien pregunta una y otra vez sobre las técnicas de levante y al que le confiesa que durante la filmación de *Dog Fight* había recibido sexo oral de otro actor diciendo que necesitaba la experiencia para saber interpretar su próximo rol como un verdadero taxi-boy. Además de las relaciones estables con las actrices Martha Plimpton y luego Suzanne Soglotz, y de varias aventuras con otras mujeres que parecen haberse sucedido mientras jugaba al donjuanescos personaje de *A Day in the Life of Jimmy Reardon*, River había tenido algunos breves asuntos con hombres. Si bien no la hacía pública, su bisexualidad no era secreto para sus amigos. El la tomaba como parte de una búsqueda. “Si amaba a alguien —comentó tiempo después Suzanne Soglotz—, mujer u hombre, sentía que necesitaba comprobarlo.” La escena en el campo al costado de la ruta, cuando Mike y Scott descansan un momento durante el periplo de búsqueda de la madre de Mike, fue totalmente reescrita por Phoenix. Es en esa escena en la que Mike le confiesa su amor a Scott. Su declaración de amor es uno de los momentos más conmovedores y más desgarradores de todo el film. “Realmente deseo besarte”, le dice a Keanu, y como éste afirma que sólo tiene sexo con hombres por dinero, él replica: “Lo sé, lo sé, pero yo, ¿sabes?, podría querer a alguien sin necesidad de que me pague. Tú no me pagas y yo igual te amo”. Van Sant ha dicho que en un principio había ideado el personaje con un perfil sexualmente más indefinido, y que River con esa confesión lo convirtió en uno más afirmativamente homosexual, de modo tal que enriqueció dramáticamente la historia hacia una cadena de amores no correspondidos. Otro diálogo de

esa escena parece otra reflexión sobre su crianza: "Me hubiera gustado tener una familia normal. Un papá, una mamá, un perro, mierdas como ésa. Si yo hubiera tenido un papá y una mamá normal, estaría más asentado". En la secuencia del "levante" de una madura burguesa millonaria, River, mirando por la ventana del cuarto de la mujer, susurra para sí con infinita nostalgia: "Ah, un patio...". También a través de este film River se conecta con verdaderos chicos de la calle, algunos de los cuales eran adictos. Adopta a algunos de ellos y en una ocasión se encarga de los costos de rehabilitación de un joven actor intoxicado. Por otro lado, comienza a ver que los excesos alcohólicos de su padre no parecen serle muy ajenos. Las borracheras eran constantes durante la filmación de *Dog Fight*, con la excusa de parecer realmente un marine en día de licencia. Todos coinciden, sin embargo, en que durante la filmación de *Mi mundo* River se veía feliz. Había creado un grupo fabuloso, una troupe que se sumaba a los diversos grupos espontáneos que iba formando de set en set, sumando a su vida las otras variables de familia alternativa que iba conociendo en la ficción. Sus afectos y compañeros en la pantalla seguían siéndolo de algún modo aun después de terminados los rodajes: Martha Plimpton, William Ritcher, Keanu Reeves, Flea (el bajista de los Red Hot Chili Peppers, que a veces participaba en Aleka Attic, el grupo de rock que había creado River a fines de los 80, y con el que salía a tocar por pubs cuando no filmaba), Bradley Gregg (su hermano en *Cuenta conmigo*), Samantha Mathis, su última novia, a la que conoció filmando *Una cosa llamada amor* y junto a la que se encontraba la madrugada de su muerte. Todos en sucesivos reportajes coinciden en que no había forma de no querer a River, pero también acuerdan en que éste parecía querer que el día durara 200 horas, y que, a veces, muchos parecían olvidar la verdadera edad del actor, al que no pocos tomaban, adultos inclusive, como una suerte de padre o protector. A su vez River se había convertido en el principal sostén económico de su familia, a la que ya en 1987 había comprado una casa con varias hectáreas silvestres en Florida y un rancho en Costa Rica. La participación en films más comerciales como *Indiana Jones y la última cruzada* (Spielberg, 1989), donde interpreta a un exacto Indiana junior, y la de *Héroes por azar* (*Sneakers*, Phil Alden Robinson, 1992), según sus declaraciones las hizo exclusivamente para divertirse un rato y ganar buen dinero, aunque —muy justamente— recomendaba a sus amigos no gastarse en ir a ver el film de Robinson. Repartía su tiempo libre escribiendo poemas jocosos a lo beatnik (como los que recita en *A Day in the Life of Jimmy Reardon*, el film de Ritcher de 1988) y componiendo canciones para su grupo de rock. Las opiniones se hacen contradictorias en cuanto a su estado de salud durante su último año. Muchos consideran su muerte como una consecuencia de su estadía en Los Angeles, que ayudó a pasar de las dosis de consumo a las de adicción grave. Otros sin embargo se inclinan a verla como un accidente de un explorador sin brújula. Martha Plimpton dice en cambio que la deificación de River por parte de muchos de sus allegados, su entronización como el "chico 10" idealista de la Generación X, sumada a las buenas dotes actorales, no les permitían ver lo que no querían ver. Que River no era un semidiós todopoderoso, que había cargado con muchas responsabilidades a una edad muy temprana. Y que a pesar de ser realmente querido por mucha gente, y que siempre parecía estar allí para todo el mundo, necesitaba realmente que alguien estuviera tan sólo para él.

River's Edge. A mediados de los 90 empieza a experimentar con drogas, fascinado por el lado místico de la

drug culture. Pero los 90 no son los 60 y el reinado de la cocaína y la heroína no es el mismo que el de las hierbas y la psicodelia *sixtie*. Vivía grandes contradicciones: el chico de la imagen saludable, el padre de sus padres, el auténtico misionero, mentía a sus familiares con respecto al abuso de sustancias químicas. Algunos comentan que también su consumo de alcohol era elevado. Sin embargo, planeaba dirigir *Away from Montana*, un guión que él mismo había escrito, basado en la vida de su padre, donde enfocaba este problema, junto con un retrato de la niñez de su progenitor ciertamente bastante sórdida. Su hermano Leaf iba a protagonizarla. El cine continuaba siendo para River el lugar donde enfrentarse con la verdad. La cantidad de proyectos acumulados para el futuro no hablan, por otra parte, de un proyecto suicida. Pero algo evidentemente comenzaba a no andar bien. Las tensiones internas empezaban a surgir a la luz del día. Y del cine. Su actuación en *Una cosa llamada amor* tiene algo de abstraído y extraño. Los tics y miradas perdidas que eran parte del personaje de Mike en *Mi mundo* habían mutado hacia algo oscuro en el rol del aspirante a cantante country. Las pequeñas grietas de ese nuevo personaje parecen encontrarse más allá de los requisitos del guión original. Cuando Bogdanovich le pregunta si está tomando alguna cosa que hace su actuación un tanto amenazante, River sostiene ofendido que es un personaje difícil y cuyas características se le escapan, por eso cambia de registro constantemente. Sus amigos más íntimos, a quienes ya no puede ocultarles la verdad, empiezan a preocuparse. Pero su camaleónica personalidad les hace creer que él puede realmente manejar el problema. Más cuando siempre parece dispuesto a acudir en auxilio de amigos en problemas similares. Su siguiente film es *Silent Tongue*, dirigido por Sam Shepard. Allí interpreta a un joven indio viudo al que el espíritu de su mujer intenta convencer de que se mate para reunirse con ella. Según cuentan los que lo vieron, la escena en que juega con el revólver y se lo pone en la boca es bastante reveladora de un estado de desesperación y confusión profunda, que como siempre en River, iba un paso más allá de la actuación. En octubre del año pasado se encontraba en Utah filmando *Dark Blood*, una historia de sobrevivientes en medio de una tierra desértica luego de un desastre nuclear, a las órdenes de George Sluizer, junto a Judy Davis y Jonathan Pryce. No fue una filmación feliz sino accidentada con discusiones y peleas. "Alguien va a morir en la filmación de esta maldita película", solía decir a sus compañeros. No llegó a terminarla. Cuando faltaban apenas unas semanas de rodaje, en una noche loca de Los Angeles, en el Vipper Club, un estúpido cóctel de valium, cocaína, marihuana, heroína y alcohol derrumbaba por el piso al eterno chico nómada. Casualmente la toma que debían rodar al día siguiente era una en la que su personaje debía estar bajo el efecto del peyote. Uno ahora mira sus films; la ternura de sus actuaciones, la energía y la fragilidad, la timidez y la impudicia con que desnudaba sentimientos, con que se entregaba en cuerpo y alma a esos personajes que se le parecían tanto, y tiene deseos de que Alguien cambie el guión, que reescriba su final. Que grite "Corten. Vamos a hacer algunos cambios; vamos a poner un happy end". Porque realmente lo precisabas, River. Un gran final con beso. Porque eras nuestro más íntimo amigo en los desolados caminos del mundo. Y porque te queríamos, no podemos perdonarte que nos hayas abandonado así. Como dice la canción que te regaló Milton Nascimento: "Porque más allá de tu personaje, de quien quise saber fue de ti. / Yo quería que fueras feliz, / un agua calma inundara tu pecho de cariño...". ■



*Nunca he vuelto a tener amigos como aquéllos.
(Del final de Cuenta conmigo).*

Diccionario cinéfilo (II)

Prosiguiendo con nuestra humilde contribución al errático cultivo de los amantes del cine, presentamos esta nueva selección de palabras-clave que, aunque no le ayude a entender mucho más el séptimo arte, al menos contribuirá a desconocerlo con mayor precisión terminológica.

por Eduardo A. Russo

Experimento Kulechov: A veces conocido como “efecto Kulechov”, lo que parece trasladar al célebre fenómeno del plano algo siniestro del laboratorio hacia el ámbito de la física subatómica. El asunto remite a los poderes del montaje descubiertos por el maestro y cineasta soviético que influenciaría tanto a Eisenstein como a Pudovkin. Como todo relato que adquiere contornos legendarios, suele narrarse de diferentes maneras. Así lo cuenta el enciclopédico Jean Mitry: “Tomando de un viejo film de Geo Bauer un primer plano del actor Ivan Mosjugin, cuya mirada bastante vaga era voluntariamente inexpresiva, hizo tirar tres copias de la misma. Luego empalmó la primera con un plano que mostraba un plato de sopa dispuesto en la esquina de una mesa. La segunda, con un plano que mostraba el cadáver de un hombre en tierra. La tercera, con el de una mujer semidesnuda, tendida en un sofá en una pose vanidosa y lasciva. A continuación, poniendo uno detrás del otro estos tres fragmentos ‘objeto-sujeto’, mostró el conjunto a espectadores no advertidos. Todos, en modo unánime, admiraron el talento de Mosjugin, que ‘expresaba a maravillas los sentimientos sucesivos del hambre, la angustia y el deseo’. Producida en los albores de la revolución soviética, la experiencia sirvió a muchos para elaborar teorías y películas, apoyadas en un supuesto poder creador del montaje en tanto formador de nuevos sentidos que no estaban en cada plano, o en una extensión al espectador de cine de la psicología del desdichado perro del Dr. Pavlov. Con todo, algunas verdades duraderas se extrajeron de la prueba del Laboratorio Experimental de Kulechov. 1) Que vemos en el cine una ficción que se amolda notablemente a nuestros deseos. 2) Que construimos un espacio imaginario mucho mayor que el rectángulo de la pantalla, donde operan relaciones de correspondencias incesantes. Y aunque fue propicia para grandes errores teóricos, en la práctica cinematográfica su eficacia ha sido indiscutible. Si bien es cierto que el poder creacionista del montaje se limita a articular lo que está *al menos en parte* contenido en cada plano, el experimento Kulechov ha contado con multitud de beneficiarios. Entre ellos podemos destacar el sofisticado catálogo de emociones lacrimosas desatadas por las expresiones de la perra Lassie, o los sutiles dolores destilados por el hierático semblante de William Hurt en *Un tropiezo llamado amor*, de Lawrence Kasdan.

McGuffin: También conocido como Macguffin, o Maguffin. Nombre de whisky que ha pasado a la jerga cinéfila con peculiar éxito; casi juega de comodín en las más diversas conversaciones sobre guiones y argumentos. Su popularización es paralela al ascenso crucial de Alfred Hitchcock —su propulsor principal— en el ranking de sabios del cine, desde la categoría de bufón en que solía ser encuadrado a comienzos de los 50. El McGuffin en sí no es nada, lo que no impide que suscite tensión, persecuciones, luchas y hasta muertes en aquellos que disputan su posesión. Los personajes de un film pueden masacrarse en el afán por hacerse del McGuffin, mientras el espectador asiste al combate sin necesidad de saber gran cosa de él. Hitch lo ha llevado a extremos de abstracción casi inauditos, lo cual no merma en absoluto su función de poner en marcha las más complejas maquinarias de intriga. En *La dama desaparece* era una melodía, en *Intriga internacional* era cierto “microfilm con secretos de Estado” que sólo necesitaba ser aludido. Cuanto más irrisorio, más notable es su acción. Un McGuffin siempre tiene algo de secreto, y en ello reside su poder. Para esclarecer su estatuto ontológico a su discípulo Truffaut, Hitchcock relataba la siguiente parábola: “es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: ‘¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?’. Y el otro contesta: ‘Oh, es un McGuffin’. Entonces el primero vuelve a preguntar: ‘¿Qué es un McGuffin?’. Y el otro: ‘Pues un aparato para atrapar leones en las montañas Adirondaks’. El primero exclama entonces: ‘¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!’. A lo que contesta el segundo: ‘En ese caso, no es un McGuffin’.” El McGuffin no debe ser confundido con su primo, conocido como *Weenie*. Este es el objeto oculto que provoca la codicia o la búsqueda apremiante de uno o más personajes. Puede ser un antiguo ídolo azteca, el Santo Grial o una esmeralda perdida. El término proviene de las películas en episodios o *serials*, donde solían aguardar al fin de las más riesgosas peripecias, para bien o mal del que los alcanzara. El *Weenie* posee —aunque no se lo alcance— justificada consistencia, mientras que el McGuffin se acerca más a una idea, un inapreciable objeto de deseo. Y si la fórmula matemática de *Los 39 escalones* es un legítimo McGuffin, la estatuilla que persiguen los personajes de *El halcón maltés* (el de Hammett, el de Huston) no es más que un frustrante falso *Weenie*.

Remake: Se denomina así a las nuevas versiones de films ya hechos. El término ha pasado con particular fortuna al vocabulario de la crónica de espectáculos. Contra lo que suele afirmarse, las *remakes* no son producto de una “onda retro” (ya las había en el naciente cine mudo), ni necesariamente responden al adagio: “segundas partes nunca fueron buenas”; en especial porque una *remake* no es una secuela: no prosigue la misma historia más o menos en el punto en que la dejó el anterior film, sino que trata de contarla más o menos de nuevo, aunque mejor.

Esto de “mejor” requiere algunas precisiones. Hay dos tipos al menos de *remake*; aquella formulada a partir de un film notorio —por su reputación o por su repercusión de taquilla— y la elaborada a partir de una película no muy conocida. El proyecto y el desafío serán distintos: en el primer caso, la *remake* procura superar una cima ya reconocida como tal. En ese caso, la empresa cuenta con un *handicap* acaso insalvable. En el segundo, la primera versión puede ser concebida como un borrador de un film por hacer, casi un *pre-texto*. Con todos sus méritos, el *Nosferatu* de Werner Herzog es, a la vez de un homenaje, un remedo desvaído del monumental clásico mudo de Murnau. Por su parte, con todas sus deficiencias, *Cabo de miedo* de Scorsese supera ampliamente a la más que discreta película homónima que J. Lee Thompson filmara en 1962.

A veces, el impulso a la *remake* nace de la creencia errónea de que con mayores gastos de producción, actores más conocidos o avances en los efectos especiales (creencia, al fin, en un cierto “progreso” del cine) todo marcha hacia un perfeccionamiento en las ficciones cinematográficas. Así pudieron nacer engendros abominables como el *King Kong* (1976) de John Guillermin-Dino De Laurentiis. Pero no todo ha sido pérdida. Entendida como *recreación* —y no sólo como saqueo u homenaje sospechoso— la incursión en las *remakes* ha posibilitado films que se dirigen al empate, como *The Thing* (1981), de John Carpenter, o *The Fly* (1986), de David Cronenberg, con los originales respectivos de Nyby-Hawks y Kurt Neumann.

La de las *remakes* es una cuestión cercana a la de las citadas secuelas —que a menudo deben ser entendidas como cuando se habla de una enfermedad, aunque no siempre: por ejemplo *Aliens*, de James Cameron, es indudablemente superior a la inicial del engañoso Ridley Scott— y a la de las *adaptaciones* literarias al cine.

Respecto de éstas, Eric Rohmer tiene una idea que hace pensar. Dice que cualquier adaptación a la pantalla es una

remake. Se haya o no filmado antes. Y es por eso que suelen ser frustrantes las adaptaciones de grandes novelas: porque compiten en desventaja con esa película privada, a nuestra medida, que creamos en el contacto con el relato escrito.

Subjetiva: Plano que se instala en el punto de vista de los ojos de un personaje, haciendo que el espectador perciba a través de su mirada las imágenes del film. Puede ser de variada extensión: de fracciones de segundo a decenas de minutos. Los americanos la denominan *point-of-view shot* (*P.O.V.*). Utilizada en dosis homeopáticamente calculadas produce efectos demoledores en cuanto a la inclusión del espectador en la ficción —remitimos al respecto a *La ventana indiscreta* o *Psicosis*, verdaderos manuales de uso de la subjetiva—. En cuanto al abuso, acaso el ejemplo más célebre sea el de *La dama del lago* (1947), de Robert Montgomery, sobre la novela de Raymond Chandler. En esta película mucho más citada que vista —de la cual se suele predicar que está íntegramente filmada en largos planos subjetivos y que nunca se ve a su protagonista Philip Marlowe salvo en ocasionales espejos, lo que es escandalosamente falso— se intercalan extensas subjetivas con prolongadas peroratas de su actor-director Montgomery a cámara. El clásico ejemplo de uso extremo de la toma subjetiva, en su prolija mediocridad, produce un efecto curioso: el espectador —al contrario de lo buscado— no logra identificarse con el personaje; sólo puede sostener a duras penas una forzada identidad de percepción. Los defraudadores resultados de la experiencia hicieron comentar a Chandler en su correspondencia: “es materia antigua en Hollywood. Todo escritor o director joven ha querido intentarla. ‘Hagamos de la cámara un personaje’ ha sido dicho, en un momento u otro, en todas y cada una de las mesas de Hollywood a la hora del almuerzo.” Hubo más intentos de llevar la subjetiva al lugar de eje de la narración: todos en mayor o menor grado infructuosos. El primer proyecto de Orson Welles, suele recordarse, fue rodar *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, totalmente en subjetiva. Ello le permitiría ser a la vez el rastreador Marlow (tan sólo una mirada y una voz en *off*) y el recóndito e inmenso Kurtz. Nunca llegó a filmarla; abandonó el proyecto para encarar *El ciudadano*. Ello implica que ni los genios están a salvo de las desafortunadas ocurrencias del novato, aunque permite apreciar —en cuanto al rápido descarte de la idea— que el inexperto Orson pronto comenzó a pensar como un grande. ■



INTERVISION
PRODUCCIONES

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 multievento 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, farycs, 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

Crítica al cuadrado

por Marcelo Mosenson

Criticar a la Crítica suena como querer reflejar un objeto entre dos espejos enfrentados y alineados de forma tal que aquél se vería reflejado al infinito. Sin embargo, considero que no sólo es posible sino necesario reflexionar acerca de la razón de una crítica cinematográfica que tiende a monopolizar casi la totalidad de los medios especializados. Razón que puede ser empleada de manera hábil o sencillamente estúpida, y que parecería responder a un modelo bien preciso: el de la Justicia. Evidentemente, que toda crítica suponga un juicio podría no llamar la atención de nadie. Después de todo uno siempre tiende a exigir o pedir a cualquier espectador que dé un fallo sobre la película que acaba de ver; fallo que suele reducirse al antagonismo bueno-malo. Aun así, existe otra clase de individuos-espectadores que en lugar de preguntar por la "bondad o maldad" de un película interrogan al eventual espectador por su gusto acerca de aquélla. Pero por cierto, la razón que operaría entre estas dos clases de individuos-espectadores no es tan disímil como uno podría suponer en un primer momento. Es decir que, finalmente, ambos estarían proponiendo el mismo objeto de estudio. Puesto que el Gusto y el Juicio (respecto de una película), o en otras palabras, la ética legal y la estética, no serían más que las caras opuestas y complementarias de una misma moneda. Ya que son pocos los espectadores que admitirían seriamente que una película sea pésima y que sin embargo les gustó muchísimo. De la misma manera que con dificultad me imagino que alguien pueda afirmar sin la falsa honestidad de lo "artistically-correct" que una película sea estupenda, de una gran creatividad y extraordinaria calidad cinematográfica, pero que a pesar de todo le resultó un bodrio insoportable. Por otra parte, son justamente este tipo de situaciones lo que llevan a uno a interrogarse acerca de la naturaleza de la paradoja y la esquizofrenia.

Ahora bien, dijimos que la razón de la crítica cinematográfica sería aquella de la Justicia propiamente dicha. Habría entonces: un caso (la película en sí), la acusación y la defensa (los puntos sólidos y débiles respectivamente). Y por último el veredicto (que con mayor o menor sutileza casi siempre podría reducirse a una

buena o mala película).

Desde luego que el paralelismo esbozado entre crítica cinematográfica y justicia tiene sus límites. Dado que en el caso de la Crítica, el crítico hace al mismo tiempo de fiscal, defensor y juez. Lo que efectivamente lo hace al juego aun mucho más perverso. Ya que a lo sumo la única apelación posible frente al veredicto es la de las cartas de los lectores, y en última instancia y a largo plazo, la de la compra o no de la publicación. De todas maneras, el lector es cómplice de este juego, puesto que éste exige de manera más o menos consciente que sus propias convicciones sean expresadas a través de las críticas. De lo contrario habrá protesta o mero disgusto, pero en escasas oportunidades se generará algún cambio de parecer (entiéndase veredicto) por parte del lector o del propio crítico, salvo raras excepciones. ¿Acaso no sería interesante que un mismo crítico escribiera luego de un tiempo relativo una nueva crítica que contradiga a la anterior? Después de todo la contradicción es humana, y la película que se vio en un primer momento no tendrá, probablemente, el mismo sentido unas semanas, meses o años más tarde, sobre todo de haberla visto repetidas veces en lapsos de tiempo distintos.

Seguramente, hay críticos que siendo conscientes de este juego optaron por un discurso más subjetivo, más "personal". Diferenciándose así de una crítica pseudo-objetivista y cuasi-cientificista, y en consecuencia las reglas de juego son cada vez más ambiguas. Porque es sumamente difícil criticar a alguien de poco objetivo o riguroso cuando aquél no sólo acepta sino que defiende su manifiesta subjetividad. Y desde luego, aquélla es una posición fácilmente justificable, si aceptamos que la objetividad, sobre todo en esto del arte cinematográfico es un ideal no sólo utópico sino y simplemente falto de sentido. Pero a pesar de ello, el problema radica en que, si bien el discurso es otro, la Institución sigue siendo la misma, aquella de la Justicia. Por otra parte, cuando la crítica se escuda en formas manifiestamente subjetivas, y en consecuencia Juicio y Gusto se entre-mezclan, luego, la pregunta que podría formularse el lector es la siguiente: ¿de quién habla la crítica, de la obra o de la persona del



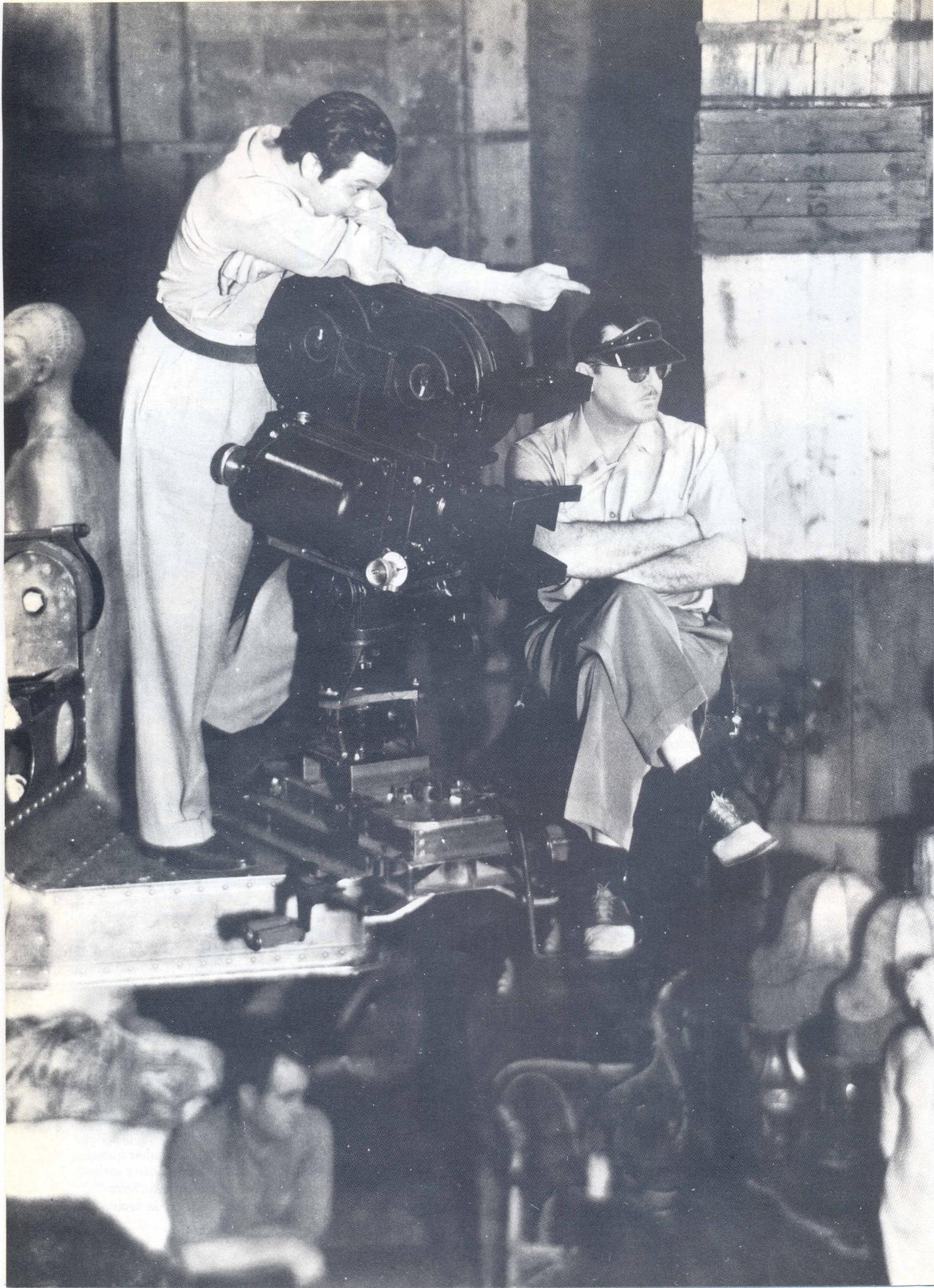
crítico? Y de hablar de la persona del crítico, ¿tiene algún sentido leer una crítica de cine si no fuera por el mero placer de re-afirmar lo que uno opina, identificándose con el texto del crítico, ya sea por mera complicidad u oposición al gusto personal de aquél?

Entiendo que no existan recetas que puedan dictar el o los caminos de la crítica cinematográfica, y desde luego no pretendo erigirme en ningún tipo de "epistemólogo" de la Crítica, así es que no poseo ni es mi intención proponer algún tipo de modelo alternativo. Sin embargo, me pregunto por la posibilidad de que la razón que suele constituir a la crítica cinematográfica sea otra que aquella de la Justicia, y que en consecuencia los fallos no se reducirían a los antagonismos: bueno-malo, me gustó-no me gustó, culpable-inocente.

Por otra parte, si no hace mucho tiempo la Justicia necesitó (y necesita) del discurso médico, aquel de la psicología y de la psiquiatría, para poder juzgar al criminal, tomando en cuenta de esta manera la propia historia personal del acusado, hay críticos de cine que se sirven de la vida de un director para así explicar su propia película. Pienso por ejemplo en una frase de una crítica que leí acerca de *La lista de Schindler*: "La aparición repentina de la culpa parece más bien una necesidad de Spielberg y no de Schindler". Sin olvidar lo que hace unos meses fueron todas esas interpretaciones salvajes en relación con la película *Maridos y esposas* y el litigio

conyugal entre su director, Woody Allen y su ex esposa Mia Farrow, aparecidas en diversos medios especializados de distintos países.

Más allá de los aportes que pueda brindar este tipo de análisis al esclarecimiento de una obra cinematográfica, el problema radica, a mi entender, en olvidar que la particularidad del cine consiste en que es una empresa llevada a cabo por un conjunto de hombres, y no de unas pocas personas como el "showbiz" pretende hacernos creer. Sin embargo, es cierto que el poder de decisión y responsabilidad que pueden tener sobre sus películas cineastas de la talla de Spielberg o de Woody Allen incitan a este tipo de análisis en donde se confunden obra y autor. Pero entonces, ¿qué es lo que se está juzgando, la película o el cineasta? Creo que la respuesta no es evidente, ya que como bien sabemos, una película no surge por generación espontánea. De todas formas el punto es averiguar si la crítica recae más bien sobre el cineasta que sobre la película. De ocurrir esto, creo, se estaría actuando de forma equivocada en lo que respecta tanto a lo estético como a lo ético-legal. En síntesis, tanto me aporta para el esclarecimiento de una obra cinematográfica el fallo sobre una película, representado por puntajes, estrellitas, hombrecitos que lloran o ríen según la película sea buena o mala, perritos que mueven más o menos la cola, etc., como saber que el director de la película *La lista de Schindler* pueda estar circuncidado o que Woody Allen, efectivamente, tuvo problemas con su mujer como cualquier hijo de vecino. ■



Ultimas noticias sobre Welles

Mientras que en el resto del mundo, Orson Welles figura en una especie de panteón del cine desde que hizo *El ciudadano* a los 25 años y no se ha movido de allí, en Estados Unidos no hizo más que caer en la estima de sus conciudadanos a partir de 1942. Hasta su muerte, ocurrida en 1985, Welles acumuló enemigos, frustraciones e injusticias en su país natal. Por otra parte, la suma de contratiempos que fue su carrera lo obligó a aparecer como actor en demasiadas películas malas, por lo que su presencia se hizo demasiado conspicua y poco propicia para que se lo tomara en serio en sus últimos treinta años. Era un personaje tan familiar que terminó siendo un desconocido. Maltratado sistemáticamente por los críticos americanos que le hicieron fama de irresponsable, de megalómano y hasta de no ser el autor de sus obras, Welles fue siempre bastante desconfiado con los periodistas, actitud común a los grandes directores americanos, pero que Welles desarrolló hasta un verdadero arte de la provocación. Así que tanto en el panteón de los inmortales como en la fosa común de los réprobos, Welles dejó de ser materia de discusión para quedar más o menos pegado a alguno de sus motes más característicos: genio absoluto o impostor repudiable. Lo cierto es que *El ciudadano* fue una de las dos únicas películas de Welles que se estrenaron sin modificaciones contrarias a la voluntad del autor (la otra, *Macbeth*, tuvo un presupuesto risible). Por lo tanto, su obra no difiere mucho de un conjunto de hipótesis. Ocurre que el propio Welles, además, no había visto la mayoría de sus películas terminadas, de modo que sus propias opiniones eran, en muchos casos, especulativas. La película que él considera su obra maestra (*Soberbia*) sería una de las más mutiladas aunque el grado y la importancia de esas mutilaciones siempre fue objeto de controversias.

El 4 de febrero de 1942 parece haber sido el momento fatídico de la vida de Orson Welles. Ese día se embarcó a Brasil para colaborar como encargado de relaciones públicas con el esfuerzo de guerra de su país (la sumisión de Welles a los dictados del Departamento de Estado resulta bastante misteriosa). Su tarea era hacer una película que acercara a Brasil y Méjico con los Estados Unidos. Dejaba atrás la copia sin montar de *Soberbia* y el contrato más favorable para un artista que hubiera firmado nunca Hollywood. Al volver, ocho meses más tarde, todo había cambiado. Al decir de Welles, "Lo menos que decían cuando me fui era que yo era alguna especie de artista. Al volver, que era alguna especie de chiflado". La RKO le había rescindido el contrato y había estrenado la versión mutilada de *Soberbia*. La película brasileña se había suspendido y lo habían dejado sin fondos.

Comenzaba su fama de elemento disolvente y poco confiable para los estudios, idea que daría lugar a innumerables artículos y hasta a una biografía en años posteriores. Desde el maldito viaje a Brasil, Welles era el

ejemplo de maldito que se había cavado la fosa por irresponsable.

Welles no murió precisamente lleno de alegría y gratitud con la industria del cine (como la mayoría de los grandes directores). Pero su actividad había sido tan vasta, su capacidad de trabajo tan febril y sus intereses tan diversos que muchos de los proyectos olvidados empezaron a aparecer a unos años de su muerte, dándole una especie de continuidad post mortem a su carrera.

Este dossier intenta ser el testimonio de algunos de estos aparecidos, acaso una venganza del fantasma de Welles contra el brujo que lo maldijo en aquel famoso viaje a Brasil. Las novedades más importantes son, por ahora, la aparición de las latas de *It's All True*, la película latinoamericana de Welles, montada y estrenada en exhibiciones en el último año. Roberto Cattani se ocupa de la génesis de esta película y de la estadía de Welles en Brasil en la página 29. Como *El Amante* no acostumbra hablar de la película sin críticas, aquí va en dos líneas. *It's All True* está dividida en dos partes: en la primera se lo muestra a Welles en Brasil y se ve en imágenes la historia que Cattani cuenta en su nota. En la segunda parte, se ven algunas imágenes de uno de los episodios filmadas por Welles, compaginadas con una música que las une a modo de audiovisual. La primera parte es interesante y emociona la presencia de Welles y la historia de los jangadeiros. La segunda recuerda a las fallidas versiones de *Que viva Méjico* de Eisenstein y revela hasta qué punto las imágenes en crudo difieren de una película terminada. Nadie debería incluir en la filmografía de Welles este sospechoso engendro. De todos modos, actualiza el tema, de por sí interesante, del viaje de Welles a Brasil, sobre el que también se incluye una profética semblanza de Vinicius de Moraes en los tiempos en que se dedicaba a la crítica de cine para probar, además, que tenemos más colegas de los que se cree a primera vista.

Otra novedad es la aparición del libro de Peter Bogdanovich, que reúne conversaciones entre ambos de los años 1969-72 y que se ha convertido seguramente en el mejor cuerpo testimonial que existe sobre Orson Welles. También ha aparecido en video una nueva versión de *Otelo* rescatada en los últimos años. De ella y del documental de filmación se ocupa David Oubiña. A la televisión de cable, por otra parte, se le ha dado por emitir un documental más o menos reciente del que se ocupa Gustavo Castagna. Por último, Daniel Hakim agrega una ficción que no parece impropia tratándose del hombre de *La guerra de los mundos*.

A casi diez años de muerto, Welles da más trabajo que muchos cineastas vivos. La tarea de sacarlo del panteón y mirarlo de frente recién comienza con una pequeña ayuda de los fantasmas. ■

Quintín

Welles, el moro

por David Oubiña

Juez: Cada una de vuestras blancas canas debería incitaros a ser más serio.

Falstaff: ¿Serio? Todo lo contrario: yo debería reír más.

Chimes at Midnight

Hollywood, casa de brujas. “El deseo de consumir medicamentos es uno de los principales rasgos que diferencian a los hombres de los animales”, dice Barbara Leaming que dijo el doctor Bernestein que había dicho Orson Welles durante una visita del médico. Tenía entonces dieciocho meses y —según la leyenda— éstas fueron sus primeras palabras. A su alrededor se erigió la imagen gloriosa del genio; pero veinticinco años más tarde, cuando el niño prodigio firmó un contrato sin precedentes para realizar su primer film, entonces dejó de tener gracia: para la envidiosa industria del cine —que difícilmente perdona el talento— Orson Welles fue siempre un realizador excéntrico y caprichoso.

En 1947, siete años después de *Citizen Kane*, Welles tenía varias deudas, tres películas mutiladas, una inconclusa y Hollywood se quejaba de que el genio ya le había costado varios millones sin haberle reportado ningún beneficio significativo. En un desesperado intento por desmentir la fama de director rebelde, dilapidador e inconstante, Welles se comprometió a filmar *Macbeth*, de Shakespeare, en tres semanas y con un presupuesto ínfimo. Su apuesta consistía no sólo en demostrar que podía ser un realizador metódico y barato sino que además Hollywood podía realizar una película de calidad y recuperar la inversión. Montó, entonces, una versión teatral paralela que permitió costear el vestuario y preparar minuciosamente los ensayos. De esta manera, la obra sirvió de ensayo para el film y el film se concibió como filmación de la obra.

Gracias a esa doble adaptación, Welles pudo concluir el rodaje dentro del tiempo y el presupuesto estipulados. Sin embargo, no deja de ser significativo que este film, con el que pretendía recuperar el control artístico sobre su carrera, fuera también su despedida de Hollywood.

El moro demorado. En Europa, sin embargo, las cosas no fueron mucho más fáciles y sólo al cabo de varios proyectos frustrados Welles decidió insistir con Shakespeare y filmar *Othello*. Luego del modesto *Macbeth* que se había visto obligado a filmar en Estados Unidos, el realizador se dejó tentar por un productor italiano, pensando que podría desarrollar esa nueva versión de una obra de Shakespeare con un presupuesto importante. La realidad fue muy diferente: el productor abandonó rápidamente el proyecto y

el film sólo pudo completarse gracias al obstinado empeño de Welles, que aportó a su realización el dinero que ganaba actuando en películas de otros.

Film maldito, *Othello* (1949-1952) fue realizado en condiciones de suma precariedad, durante cuatro largos años, a través de un delirante periplo que paseó al equipo por Venecia, Marruecos, Roma y Niza, modificando su elenco a medida que se rodaba y cambiando hasta cinco directores de fotografía. Welles iba acumulando poco a poco, artesanalmente, inconexos pedazos de película con los que finalmente debería armar el rompecabezas. “Cada vez que se ve a alguien de espaldas, cubierta la cabeza por una capucha, se trata de un doble”, contaría luego en *Filming Othello* (1978). “Yago atraviesa el pórtico de una iglesia en Torcello, Venecia, para entrar en una cisterna portuguesa en las costas de Africa. Cruzó dos continentes en medio de una sola frase”.

¿Por qué *Filming Othello*? ¿Por qué detenerse a exhibir los trucos de un film después de tantos esfuerzos de posproducción para ocultarlos? ¿Acaso Welles necesita explicar las contingencias del rodaje para justificar supuestas falencias de la película? Por lo general, las crónicas sobre *Othello* y sobre *Filming Othello* no van más allá de la fascinación por los detalles anecdóticos de un rodaje increíble. Es decir, no van más allá del mito del realizador desordenado y extravagante. Pero se pasa por alto que *Othello* es, ante todo, un gran film. Y que ningún gran film es una casualidad. A pesar de los innumerables percances que acompañaron a su realización, por primera vez —desde *El ciudadano*— Welles podía concretar un film bajo su absoluto control y enteramente de acuerdo a lo planeado. Welles puede ser soberbio, pero nunca es fanfarrón. Cuando dice “el montaje es el momento en que el film tiene que ver con el sentido del oído”, se está refiriendo a un ritmo exacto entre plano y plano que nada tiene que ver con las piruetas más o menos afortunadas que permitirían disimular un problema de *raccord*. Lo que deslumbra en *Othello* no es la proeza de un director que pudo arreglárselas con lo que disponía, sino el brillo de un estilo que construye allí su manifiesto estético.

Welles ha explicado claramente que su versión intentaba representar no sólo el horror de un hombre enfermo por los celos sino, a través de él, la decadencia de todo un mundo. Por eso el conflicto se desplaza del matrimonio Otelo-Desdémona a la unión perversa Otelo-Yago. Asaltado por la duda, el moro intenta recuperar alguna certeza en la transparente imagen que devuelven los espejos: “necesito ver”, es decir, necesito una prueba que acabe con la

incertidumbre y restituya claridad a las cosas. Yago en cambio es intrigante; siempre habrá algo detrás de sus palabras. Dice: "yo no soy lo que soy". Por eso, cuando esa discontinuidad se instala en el ánimo de Otelo, cuando empieza a desdibujarse su imagen de Desdémona —tan pronto pura como infiel— es porque ya ha caído en la trampa de su alférez. Si Yago resulta demoníaco es porque, como dice Welles, "reduce el lirismo de los versos de Otelo a lo confuso, lo inconexo, lo ilógico. Es la desintegración de todo un mundo y con la cámara quisimos recrear ese vértigo, esa inestabilidad que conduce al clímax".

Así como el rompecabezas de *Citizen Kane* y el laberinto de espejos de *The Lady from Shanghai* eran las formas que definían a la narración, en *Othello* la clave de la estructura será la figura de la red. El moro es atrapado por el engaño que teje Yago y, en este sentido, el relato fragmentario, la visión a través de rejillas, la planificación entrecortada y sobre todo la ausencia de un espacio homogéneo donde articular los planos no son otra cosa

que redes que cuadrícula las imágenes del film. Hay una íntima correspondencia entre la compaginación y el sentido de la puesta en escena. Ausencia de descripción, escenas breves y reducidas a lo esencial, resoluciones bruscas, transiciones rápidas: si el montaje resulta vertiginoso es porque la acción misma es violenta. Veintiséis planos componen el breve diálogo (apenas un minuto) en que Yago miente a Otelo la infidelidad de Desdémona: los inquietos movimientos del moro sólo pueden articularse en un montaje nervioso; el corte no es aquí una solución técnica sino una respiración incorporada a los actos, su ritmo, su versificación. El problema de producción no genera ya una restricción sino que promueve una forma enteramente diferente de planificar la escena.

Cuando se ha insistido tanto en la proeza del montaje para devolver fluidez a la unión de los planos, no se ha advertido hasta qué punto ese tartamudeo está inscripto en el universo mismo del film. *Othello* está animado por



una discontinuidad esencial que no debería entenderse como la disimulación de una falta de raccord sino como el producto de un descentramiento permanente. No se trata de una continuidad fraccionada sino de la irremediable fragmentariedad que rige las acciones. Distancia y aislamiento. Planos abigarrados o planos vacíos: las escenas multitudinarias (como en la taberna) eligen planos cerrados y los planos abiertos (como en el castillo del moro) no hacen más que evidenciar la soledad. No hay más conexión entre los cuerpos que sus relaciones de fuerza. La insalvable separación entre dos planos no viene dada por la distancia física de sus fechas de rodaje sino por un abismo más profundo instalado para siempre entre los cuerpos. Nunca más separados que cuando se los pone en contacto.

Y así como Yago no es lo que es, así como Otelo es arrastrado por sus celos al oscuro pozo de la duda, así como en un momento la amada Desdémona es pura y al



siguiente infiel, de la misma manera la ruptura del mundo homogéneo que debería sostener al film resulta irreversible. La ausencia de planos de situación, la desmesurada angulación de las tomas y su montaje entrecortado desrealizan los decorados naturales. De este modo, alteradas continuamente las dimensiones reales de los fragmentos y desestabilizadas sus relaciones espaciales con cada corte, el espacio off se debilita como presupuesto de una totalidad que debería soportar las acciones. Montaje paradójico (si la paradoja es la inscripción de la disonancia en el centro de un razonamiento), el *raccord* que restituye la fluidez de los movimientos evidencia la destrucción de una comunicación allí donde parecía afirmarla. Ninguna totalidad áurea, entonces. Ninguna utopía. Para decirlo con Foucault: *Othello* es una heterotopía porque lo imposible no son sus conexiones sino el espacio mismo en donde esa unión debería tener lugar.

La moral del 18'5. "Mi definición de un director de cine es: aquel que gobierna los accidentes", dice Welles en *Filming Othello*. No es verdad, entonces, que los planos cortos sean una solución de emergencia, porque no se trata de oponer montaje a plano secuencia. Los planos largos no requieren menos compaginación que los cortos; al contrario, habría que decir que cuanto más largo es un plano tanto más importante es saber dónde empieza y dónde termina. Welles no padece un tipo de planificación en reemplazo de otra más deseable, porque su estilo no se define por asociación con una forma establecida sino por cierto tipo de actitud frente a los materiales. Si los planos secuencia de *El ciudadano* restituían la incertidumbre a la estructura de la imagen (a tal punto que, según Bazin, ese film sólo podía concebirse en profundidad de campo), de la misma manera el montaje fragmentado de *Othello* construye un espacio imposible cuya homogeneidad sólo puede pensarse como pura abstracción. Montaje y plano secuencia no son paradigmas enfrentados porque ambos son regidos por un desplazamiento permanente. Dentro de la imagen o entre las imágenes, la oposición no es entre continuidad y discontinuidad sino entre centro y descentramiento.

En cierto sentido *Othello* resulta el complemento de *Macbeth*: planos abiertos frente a planos cerrados, largos planos secuencia frente a montaje fragmentario de planos breves, morosidad de tiempos teatrales frente a narración vertiginosa y entrecortada, registro de decorados artificiales y artificiosos frente a la construcción de un espacio imaginario que desrealiza locaciones naturales.

Pero a pesar de sus diferencias estéticas, en uno y en otro caso Welles construye el film apoyándose en una valoración creativa del concepto de restricción. Así como *Macbeth* intentaba demostrar hasta qué punto el realizador podía ceñirse a las condiciones de un plazo y un presupuesto estrictos, *Othello* es un film itinerante, errático, sin plazo y sin presupuesto, cuya condición de marginalidad no es sólo un índice de su independencia artesanal sino su verdadera condición de posibilidad. El film no se realiza a pesar de la falta de un respaldo industrial sino que —en cierta forma— sólo prescindiendo de la industria resulta posible. Hay una rebeldía en Welles que no se deja reducir a la obstinada proeza de completar el film de cualquier manera. Alguna vez, interrogado sobre su preferencia por el objetivo de 18'5, respondió: "No se trata en absoluto de una cuestión de afinidad entre el 18'5 y yo, sino exclusivamente de vivacidad de mirada. Trabajo en 18'5 únicamente, porque los demás cineastas no lo han utilizado. No lo prefiero;

simplemente soy el único en haber investigado sus posibilidades. Si todo el mundo trabajara con grandes angulares, yo rodaría todos mis films en 75 mm. No actuó así por espíritu de contradicción, sólo ocupó posiciones que no están tomadas".

Vivacidad de mirada. No hay otro arte que la experimentación. Lo que Welles entiende es que no hay obstáculos en arte; una vez que se ha despojado a las problemas de su negatividad funcional, se convierten en interrogaciones estéticas que el material formula al artista. Por eso Falstaff es su personaje preferido: en ese truhán que convierte a la mentira en una vertiginosa metamorfosis de relatos, Welles encuentra el ideal del artista que nunca cesa de experimentar.

Claro que después de experimentar con las películas es preciso venderlas. Y es verdad que Welles siempre fue un mal negociante, porque carece de espíritu especulativo. Igual que Falstaff. Y, como él, será sacrificado.

Testamento. "Ocho films en diecisiete años no es mucho", decía Welles en 1958. "Es preciso que encuentre algún campo en el que mis posibilidades de perder no sean superiores a las de ganar." De *Macbeth* (1947) a *Chimes at Midnight* (1964-1965), es posible diseñar un arco en donde leer las conflictivas relaciones entre el artista y la industria. Así como *Macbeth* marca la ruptura del realizador con Hollywood, *Chimes at Midnight* es un film sobre la derrota. Y si el joven y ambicioso Macbeth se parece bastante al brioso Welles de los años 40, el entrañable Falstaff bien podría ser una metáfora del cansado Welles de los años 60. La escena en que el príncipe Hal hereda el trono de su padre y reniega de Falstaff, su antiguo compañero, es una de las escenas más emocionantes de todo el cine de Welles, sin duda porque es también la historia del propio Welles.

Y dado que toda su obra gira alrededor del poder y la moral del poder, es decir, del padre y la Ley, no es una casualidad que esa escena final resulte simétrica de la escena inicial de su filmografía: el trineo abandonado por Kane cuando sus padres lo entregan al tutor Thatcher era el principio estructural de *Citizen Kane*, así como la traición de Hal a ese padre adoptivo que es Falstaff es el punto clave hacia donde converge toda la acción de *Chimes at Midnight*. En el reverso de *Citizen Kane*, este film crepuscular reescribe una misma relación con el poder y con los padres. En ambas, curiosamente, de una u otra manera, se trata de una derrota. ■

Historia de una maldición

por Roberto Cattani

“Vine aquí para aprender.” La primera frase de Orson Welles, el 8 de febrero de 1942, en el momento de desembarcar, deja encantados a los brasileños. El viaje había durado cuatro días. El recorrido, Washington-Miami-Belén-Recife-Río. Pero una hora y media después, Welles estaba fresco, distendido y sonriente en su primera conferencia de prensa en el salón de fiesta del Hotel Copacabana Palace.

Sí, Welles estaba sonriente y desbordante de energía en su llegada a Río. El aún no sabía que el Brasil tendría una importancia tan grande en su destino. Después de todo, acababa de ser reconocido como un genio absoluto del cine con su primer film, *El ciudadano*, exactamente un año antes. Y además, siempre en el espacio de un año, acababa de firmar el contrato más espectacular de la historia del cine hasta ese momento. No solamente en dinero, sino en volumen: 80 páginas (!) para estipular que este Leonardo Da Vinci moderno sería director, autor, productor y actor de sus películas; que no habría ningún tipo de control o supervisión y que recibiría el 25% de las ganancias de cada film y un anticipo de 160.000 dólares (de la época, diez veces más que hoy) con la única condición de producir un largometraje por año...

La productora era la RKO-Radio Pictures del famoso Nelson Rockefeller. Es también a Rockefeller a quien Roosevelt le había confiado en 1940 el Consejo de Asuntos Interamericanos, creado para atraer a los países de la región a la esfera de influencia de EE.UU. Teniendo a disposición por contrato al niño prodigio del cine, Rockefeller no duda: hace interrumpir a Welles los tres (!) films que se preparaba a rodar (*The Captain's Chair*, *Love Story*, sobre la vida de sus padres, y un documental sobre el jazz) y le da en compensación carta blanca para otros proyectos, con tal de que sea en América Latina. La Argentina es descartada de entrada, considerada demasiado profascista y pronazi. De los países grandes, quedan Brasil y Méjico.

Esto se adapta perfectamente a las ideas que Welles tenía en mente, y luego de algunas quejas de forma, se zambulle de lleno en la tarea, como ya es habitual en él. Luego de sus experiencias en estudio con *El ciudadano* y *Soberbia*, lo que él quiere, lo que necesita para sus películas, es verdad, vida, hechos reales, pueblo. Había pensado en un film en episodios, basado en historias verídicas. Comienza a rodar en Méjico *My Friend Bonito*, la historia de un chico cuyo mejor amigo, el toro Bonito, es enviado a la arena para la corrida. El argumento era del gran Robert Flaherty, con fotografía de Floyd Crosby, y es de hecho Norman Foster el que la dirigirá, supervisado a distancia (por teléfono) por Orson Welles.

El hecho es que el Brasil llama más la atención al genio desprolijo de Welles. En la conferencia de prensa de Copacabana, dice: “Venir aquí era para mí un deseo congénito. Por otra parte, me considero carioca. Mi madre se fue de Río con un embarazo muy avanzado. Es apenas por algunas semanas que no nací en esta ciudad...”. Se puede llamar a esto tratar de seducir a sus anfitriones, pero de todas maneras es significativo.

Agrega algunas declaraciones bastante provocativas: “Soy la cabeza de un movimiento revolucionario que quiere vencer a los productores de Hollywood de que las buenas producciones son más importantes que las grandes estrellas. En nuestro grupo [las Mercury Productions] todos somos iguales, y los roles se distribuyen según la posibilidad de cada actor, sin desvirtuar la historia que se quiere contar. El film que produciremos aquí será políglota, para todos los pueblos de América, que lo pueda entender todo el mundo y comprensible ante todo visualmente y no tanto auditivamente. No habrá que saber leer para comprender, haré revivir el cine mudo con el sonido”.

Algunos años más tarde, Rogerio Sganzerla, amigo de Welles en Brasil y que rodó en 1985 un documental-ficción sobre la estadía de Welles en Brasil bajo el significativo

título de *Nem tudo é verdade*, escribió: “Orson llegó con encanto y audacia, y explotó en la descomposición barroca de las escenas de Carnaval y el pintoresquismo del pueblo brasileño, pero él estaba probablemente sin defensa alguna contra el mal de ojo y la brujería (fetichismo de una sociedad demasiado mágica por naturaleza), que lo incitaba a filmar todo, sin tener en cuenta las consecuencias”.

Sí, Welles se entusiasma, tal vez demasiado; se sumerge en el magma de Río tomando ávidamente todo lo que ocurre. Primero las damas: la gran estrella mejicana de la época, Dolores Del Río, había abandonado a su marido cuando Welles le propuso un film a medida para ella, *La Santa*, pero ella a su vez debe confesarse abandonada cuando Welles se instala en Río donde se convertirá, según ella (en una exageración típicamente mejicana), en “el hombre más promiscuo de la tierra, que se acuesta con una mujer diferente cada treinta minutos”. Con seguridad se sabe solamente que el gran actor brasileño Anselmo Duarte se quejó más tarde, medio en serio, medio en broma, de que Welles, habiéndose entusiasmado con su novia, corista del Casino da Urca, organizó un rapto con todas las de la ley... para quedarse con ella un fin de semana.

La bohemia, también: en el famoso programa de radio de la CBS donde algunos años antes había dado la alerta de la invasión de la Tierra por los marcianos, anuncia: “Brasil es el país que mejor falsifica el whisky en el mundo”. Con la “cachaça” de caña de azúcar mezclada con Coca-Cola, inventa el Cuba Libre por anticipado, y lo bautiza “Samba de Berlín”. Se escapa seguido de los compromisos oficiales para ir a los bares a beber con Grande Otelo, el minúsculo actor negro que será el protagonista de su film, su Virgilio en el infierno de Río y su amigo de toda la vida.

Porque más que todo, es el Carnaval, las danzas, los ritos mágicos, la cultura popular lo que lo fascina. Frecuenta los “morros” (que hoy son “favelas”), normalmente prohibidos a los blancos y a los ricos, sintiéndose protegido por su renombre y su frescura. Llega a filmar 10 horas del Carnaval de las calles y de las discotecas, con una inmensa troupe de cine de la época, que filmaba en Technicolor (según sus propias palabras, “uno de los equipos técnicos más grandes que se aventuraron fuera de Hollywood”); sin que pierdan su espontaneidad, su frescura, llega a mostrar un gesto, una sonrisa, un momento de intimidad, con la Pathé-Éclair 35 mm como si tuviera en la mano una mini cámara de video.

Pero no había nada mini en lo que él hacía. Como sus reflectores no llegaban a tiempo, negoció y logró hacerse prestar inmensos faros antiaéreos por parte del ejército brasileño, y es con esas luces —para nada discretas— que filma de noche el Carnaval. Grande Otelo cuenta también que un día Welles le pidió que encontrara a algunos tamborileros para completar una escena. Al día siguiente, el actor brasileño se toma su tiempo y se presenta en el set tarde con algunos músicos: “Cuando llegué —dice— Welles había ya reunido 60 grupos de percusión que tocaban todos juntos sentados en el piso, y a soplidos de silbato los hacían ponerse de pie, y comenzaban 120 tamborines. ¡Me dio escalofríos!”.

Los brasileños que trabajan con él están impresionados por el increíble profesionalismo del director americano: “Lo llevaba en coche al hotel a las cinco de la mañana —cuenta Herivelto Martins, su asistente—, quedábamos muertos, absolutamente ebrios luego de cada nueva velada de bebidas. El rodaje comenzaba a las 8 horas, yo llegué a las 8 horas 50, todo estaba listo y Welles, impecable, me miraba con un aire severo golpeando su reloj: ‘¡A las 8 en punto!’,

decía, luego se reía, tomaba el megáfono y comenzábamos como si nada...”.

Y para colmo, no había un guión definido; Welles improvisaba a medida que avanzaba el rodaje de millares y millares de metros para mostrar el Carnaval y la gente de las favelas, según los acontecimientos y los encuentros ocasionales que se iban produciendo. En una conferencia en la Asociación Brasileña de Prensa, definió el arte cinematográfico como un arte de la época en que se produce: “No hay que preocuparse por la posteridad —dice—, por una cuestión de elegancia, de sabiduría y de higiene mental”.

Durante su estadía en Río, Welles escucha hablar de la historia de los cuatro pescadores que habían navegado poco tiempo antes, en una balsa a vela, del extremo Norte del país hasta Río para pedirle a Getúlio Vargas, dictador brasileño de la época, que su profesión sea reconocida con los mismos derechos que poseían las otras categorías de trabajadores. Welles se ilumina: es el tercer episodio que le faltaba, la epopeya, la épica en la realidad que le hacía falta.

Decide reconstruir todo el episodio, con los mismos protagonistas, a los que hace traer del Ceará. La primera escena de *Four Men on a Raft* sería la llegada triunfal de la balsa a Río, y luego el equipo se trasladaría al pueblo natal de los pescadores. Pero Yacaré, el jefe de los cuatro marinos que había conducido la balsa “São Pedro” durante 61 días en el mar, se ahoga en un estúpido accidente de rodaje en las aguas de la Bahía de Río. La rueda de la fortuna comienza a girar en sentido adverso.

Aparecen las primeras manifestaciones de hostilidad de brasileños contra “el yanqui que mató al héroe nacional”. La RKO se asusta y comienza a exigir un rendimiento de cuentas. Welles llevaba gastados hasta ese momento exactamente 531.910 dólares —“para filmar negros, pobres y danzas libertinas”, como no dejarían de hacer notar a Rockefeller los adversarios declarados y los envidiosos de Welles—. El 1º de junio de 1942 la RKO suspende el rodaje y la ayuda financiera al film y exige que sea devuelto el material técnico. Welles se enoja, suplica, llega incluso a ofrecer sus derechos sobre *El ciudadano* para poder continuar. “No es un golpe de Estado latinoamericano lo que saboté mi film, fue un golpe hollywoodense”, diría Welles en 1958 a los *Cahiers du cinéma*.

Rockefeller no cede y Welles decide orgullosamente proseguir solo. Es una nueva curva en su carrera y según Bill Krohn (en el artículo “Histoire d’un film fantôme” aparecido en *Cahiers*) Welles no se recuperará jamás del aura maldita que la historia arroja sobre él. Los prejuicios racistas de los EE.UU. de los años 40 terminan mezclándose con la atmósfera oculta del Brasil, y Welles es bajado de su pedestal dorado de niño prodigio sin ni siquiera darse cuenta.

El día siguiente a la decisión de la RKO, Welles debía filmar una ceremonia de candomblé, el culto mágico afrobrasileño. Le había llevado meses obtener la autorización y disponer de un “pai de santo” (sacerdote-brujo) dispuesto a ser filmado. Todo estaba listo: el vestuario de lino blanco, los animales destinados a los sacrificios, las ofrendas de plata, frutas y bebidas para las divinidades. Y ahora no había ni cámaras ni dinero para los gastos. Welles trata de conseguir otra fecha, de hacer repetir el ritual, pero al volver al cuarto del hotel, los textos y las anotaciones del film estaban atravesados por un cuchillo sin mango, y de las hojas de papel goteaba sangre. *It’s All True* quedaba maldecido para siempre. El retrato del brujo, hecho a mano por Welles, aparece en la

apertura del film restaurado.

Queda preguntarse el porqué de la intransigencia de Rockefeller. La verdad, como es habitual, tiene seguramente muchas caras. La investigadora Heloísa Buarque de Holanda, en el libro *El día en que Orson Welles vino al Brasil*, cita informes de espías de la CIA en los cuales la actividad de Welles se define en términos de comunista. Al mismo tiempo, medio millón de dólares (de nuevo, ¡dólares de la época!) gastados en cuatro meses para filmar a gusto el Carnaval y las favelas. Se puede al menos comprender la contrariedad de Rockefeller. De Laurentiis le quitó los fondos a Fellini por mucho menos que eso. Y por fin, y tal vez por sobre todas las cosas, Getúlio Vargas, que en un primer momento se había inclinado por el Eje, pareció olfatear quién sería el verdadero ganador y le declaró la guerra a Alemania. Ya no había necesidad de convencer a los brasileños. Welles se había convertido en una carga. En su lugar, el *entertainment system* americano hace entrar en escena a Walt Disney, que en ese mismo período crea los dos personajes de dibujo animado latinos: el loro brasileño y el gallo mejicano. Casualmente, los dos países adonde había sido enviado Welles.

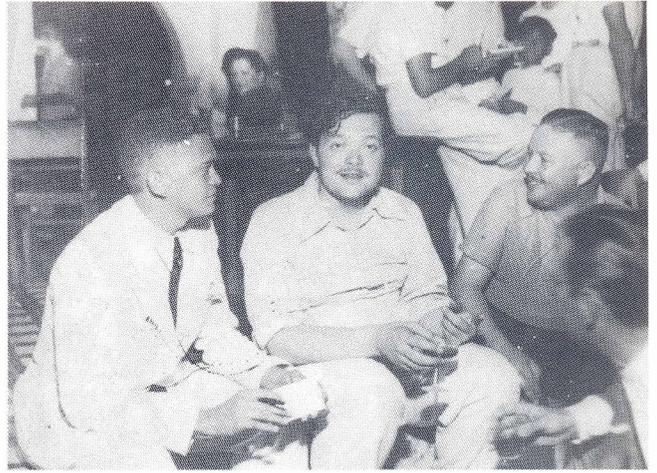
De hecho, la mejor explicación es tal vez la del crítico de cine Peri Ribeiro: "Querían un documentalista que mostrara las bellezas tropicales del exotismo brasileño, y enviaron un genio. Este era el resultado".

De todas formas, Welles no es un hombre que se deje intimidar por las cazas de brujas ni incluso por las brujas. Obtuvo de Cinédia, una productora carioca, dos cámaras y, con los 15.000 metros de película que le quedaban, se fue al Ceará para terminar el episodio *Four Men on a Raft*. La familia de Yacaré lo recibe sin rencor alguno. Luego tiene que volverse a la fuerza, sin un centavo.

El resto no es más la historia de *It's All True* de Orson Welles. Es la historia del film del mismo nombre. De cómo ha sido salvado, montado y completado por ex colaboradores de Welles, por investigadores y un periodista-investigador que parece salido de una película. En 1945, el crítico de cine Alex Viany trata de llamar la atención sobre el film, pero nadie lo escucha. En 1953, La RKO quiebra y su patrimonio lo compra Desilu, que luego lo vende en 1967 a la Paramount. En los años 70, se tira una parte de los negativos al Océano Pacífico. La versión oficial es que "los bomberos temían un incendio del material". En 1982, Bill Krohn, corresponsal de *Cahiers du cinéma*, descubre en un depósito olvidado de la Paramount 309 latas de film, la copia de seguridad de *It's All True*, o sus restos. Pero el mismo Orson Welles desalienta a Krohn de exhumar el material, que estaría en un "estado demasiado malo".

En 1984, el distribuidor Fred Chandler decide echar un vistazo al contenido de las latas. Hace pruebas de impresión y descubre que la copia es de excelente calidad y que está bien conservada. Krohn anuncia la noticia y su propio descubrimiento en la revista francesa. Pero habrá que esperar hasta 1990 para que alguien se decida a financiar la reconstrucción del film. Con la ayuda financiera de "Les Films Balenciaga", Richard Wilson, amigo y colaborador de Welles en las Mercury Productions, rueda una continuación de *Four Men on a Raft* en los mismos lugares con Gary Graver, cameraman de Welles, pero la maldición golpea de nuevo y Wilson muere antes de lograr hacer el montaje final.

Bill Krohn toma con coraje el relevo. Con Myron Meisel elabora un nuevo guión que mezcla escenas de la época, declaraciones de los protagonistas y del mismo Welles, entrevistado por Peter Bogdanovich. El resultado final es:



It's All True - Based on an Unfinished Film by Orson Welles, que se comenzó a exhibir en los EE.UU. en diciembre de 1993.

Vincent Canby, el veterano y venenoso crítico del *New York Times*, se unió al coro de elogios del film. Afirma que el estilo recuerda el de Eisenstein en *Que viva Méjico* (pero Welles, que ya había escuchado esos reproches, afirmaba no haber visto jamás un film del director ruso...), y anticipa el de Glauber Rocha que narra otra historia de pescadores, *Barravento* (1961). Canby nota también que la escena de los funerales será filmada idéntica por Welles en *Othello*. Y concluye: "Este documental es una larga y seductora nota a pie de página sobre una de las leyendas del cine. Imperdible". Krohn anunció que irá próximamente al Ceará a mostrar el film a los descendientes de Yacaré y de los otros pescadores. Flaherty enseña... ■

Uno de esos americanos

This Is Orson Welles de O. Welles y P. Bogdanovich, compilado por J. Rosenbaum, Harper Perennial, Nueva York, 1993.

Antes de contar la remanida historia del sapo y el escorpión, Welles, haciendo de Arkadin y disfrazado de personaje de Goya, cuenta un sueño: en una ciudad, las lápidas del cementerio muestran períodos de vida muy cortos: 1902-1904, 1910-1914 o algo así. Le pregunta a un viejo cómo es que llegó a esa edad si todos viven tan poco en ese pueblo. El viejo le contesta que las fechas corresponden a la época en la que los muertos tuvieron un amigo, que son los períodos que vale la pena registrar como vividos. Orson Welles y Peter Bogdanovich se conocieron en 1968 y fueron amigos durante algún tiempo (¿1968-1977?). Luego se distanciaron y finalmente Welles murió en 1985. Entre 1969 y 1972 Bogdanovich grabó a Welles en distintas partes del mundo con vistas a un libro, pero el proyecto fue interrumpido y parecía predestinado a perderse como tantos otros proyectos de Welles. Hasta que casi milagrosamente las cintas sobrevivientes se publicaron en 1993 compiladas por el crítico Jonathan Rosenbaum y teniendo en cuenta las transcripciones corregidas por Welles. El libro contiene dos prólogos (Rosenbaum y Bogdanovich), ocho largas entrevistas, un capítulo de notas del compilador, una detallada cronología de la carrera de Welles —que incluye cine, teatro, radio, televisión, magia, entrevistas, periodismo, casamientos— y un resumen del guión original de *Soberbia*. Es seguramente esa amistad la que hace a éste un libro de entrevistas diferente. Diferente del paradigmático *Hitchcock* de Truffaut o del *Ford* de Bogdanovich, porque se trata de charlas francas y espontáneas, donde no hay adulación de una parte ni intentos de seducción de la otra. Hay un consenso tácito en la propuesta: Welles ha macaneado toda su vida en las entrevistas y esta vez va a decir la verdad, va a tratar de aclarar las cosas ("get the things straight"). Welles acepta, aunque a regañadientes, que Bogdanovich lo persiga con testimonios de declaraciones pasadas y le muestre oscuridades y contradicciones. Se mantiene firme, sin embargo, en un aspecto: no acepta hablar sobre su vida privada ni menos aun que se interprete su obra a partir de detalles biográficos. Es más, se rehúsa a comentar todo tipo de

interpretación, no acepta ninguna discusión heurística. Y además, pide expresamente suprimir todo comentario adverso a la obra de los directores vivos, con algunas excepciones como cierta fobia a Antonioni o una leve tirria hacia Hitchcock. Fuera de eso, la conversación transcurre con absoluta libertad, Welles analiza exhaustivamente su carrera cinematográfica, hace comentarios sobre gente, arte y política y cuenta las mejores anécdotas que uno pueda imaginar. Pero lo que resplandece en el diálogo no es exactamente la verdad, algo que Welles suele modificar con "propósitos dramáticos", como dice Bogdanovich, sino algo más noble y más interesante: el entusiasmo, la gracia y la sinceridad de Welles, su genuina desesperación por haberse convertido en un maldito para la industria pero, al mismo tiempo, la pureza y la claridad de su mirada sobre las personas y las cosas. Welles deslumbra desde la sencillez y la vitalidad de un modo típicamente norteamericano, pero desde las claves opuestas a cierto estereotipo norteamericano: Welles es un liberal y un intelectual orgulloso de serlo, un hombre culto y no un cultor del honor ni de la hombría, sino de la inteligencia y la honestidad y alguien que cree en las costumbres civilizadas. Con su ingenua universalidad y su celebración de las artesanías, su discurso parece provenir de alguna feria de 1900, en la que Shakespeare se mezcla con el circo y lo más importante desde el punto de vista artístico es discutir el carácter de las personas. En esa variedad de temas y propósitos, Welles termina resultando paradójicamente modesto por lo desproporcionado y anacrónico de su ambición. Leyendo este libro uno termina de comprender que Welles es mucho más que un director genial e innovador en la historia del cine: es el eslabón perdido de una cadena cultural, el portador de un discurso sobre el arte y sobre el mundo que conserva una alegría previa a los terrores de este siglo. El poder asistir a su conversación es un placer infrecuente y un estímulo tan poderoso que nos provoca la ilusión de participar en ella. ■

Quintín

Es todo falso

Los textos que siguen forman parte de *This Is Orson Welles*. Fueron traducidos, juntados, separados y cambiados con propósitos dramáticos. Se proponen como una muestra de la variedad y la energía que hacen del libro una diversión mayúscula. (Q.)

Enemigos. El enemigo de la sociedad es la clase media y el enemigo de la vida es la mediana edad.

Teatro. Para mí, el verdadero glamour del teatro no está en Broadway sino en el espectáculo en pequeña escala. Las compañías itinerantes, los teatros de provincia, las carpas de circo...

El teatro es algo vivo, mientras que el cine no es sólo algo muerto en una lata, sino que ni siquiera está fresco: el estreno de la semana que viene es la película del año pasado.

Manos. Yo le di la mano a Sarah Bernhardt que le dio la mano a Mme. George que fue amante de Napoleón. ¡Estoy a tres apretones de mano de Napoleón! No es que el mundo sea chico sino que

la historia es corta. Un par de apretones más y llegamos a Shakespeare.

Actores. Un actor se distingue de una puta sólo si está totalmente al servicio de su material. / Un actor —el verdadero actor— nunca puede estar demasiado fuerte en su papel, nunca puede poner demasiada energía. La cámara es un contador de energía, un aparato para fotografiar el pensamiento. Cagney, uno de los más grandes de la historia del cine, es un buen ejemplo. Nunca se preocupó por disminuir su fuerza para estar a la altura de la cámara. No existe tal cosa como actuar para la cámara, tener una técnica para el cine. Sobreactuar es otra cosa: es querer agradar. / No me gusta actuar pero amo la profesión y a los actores. / Los actores son el elemento infravalorado en la enorme literatura que se está acumulando sobre el cine. / A todos los actores les encanta hacer de lisiados. / Lo que debe hacer un director es hacerles creer a los actores que son mucho mejores de lo que son, darles más que confianza, arrogancia.

Hayworth. Los franceses no piensan, como los norteamericanos, que si una chica es linda debe ser necesariamente una pésima actriz. Por eso valoran a Rita Hayworth.

Radio. El micrófono es un amigo. La cámara es un crítico.

Mejores. Sólo de Mozart y de Shakespeare se puede decir que fueron los mejores en su arte.

Primeros planos. Prescindo de los primeros planos cuando los actores son lo suficientemente buenos. Ya en *El ciudadano* había sólo cuatro en toda la película.

Palabras. No hay nada malo en que haya un montón de palabras en una película.

Modestia y humildad. Nadie que se dedique a algo grande y difícil puede permitirse ser modesto. Lo que no puede permitirse es no ser humilde.

Barba. Me dejé la barba porque, cuando llegué a Hollywood, había una facción reaccionaria anti Welles encabezada por Errol Flynn y Ward Bond y no quise colaborar con el prejuicio.

Cézanne. Con mis películas querría hacer como Cézanne, que se iba a la casa de los que habían comprado sus cuadros y seguía modificándolos.

Kane. Lo único que tenía Kane, además de dinero, era encanto. Era uno de esos monstruos agradables que logran la adhesión de la gente sin darles demasiado a cambio. El problema de Leland (el personaje de Joseph Cotten) es que su

carácter le da para ser el compañero de un gran hombre. Y descubre que Kane no es un gran hombre. Pero Leland prefiere los principios a la gente y no tiene la humanidad, la generosidad de espíritu como para quererlo a Kane por sus defectos. Pero de todos modos, es el único aristócrata de la película. A pesar de su pequeñez, habla mi lenguaje y le tengo una gran simpatía.

Directores. Sé inmediatamente dónde poner la cámara. Es una especie de sentido innato y un sentimiento de arrogancia. No concibo la idea de filmar una escena desde muchos ángulos como hacen algunos directores. Pero, al mismo tiempo, no creo que este sentido de la ubicación de la cámara sea el signo de un gran director. Se puede ser un gran director teniendo sólo una vaga idea de lo que hace la cámara. / Dirigir es un refugio perfecto para los mediocres. Denle un buen guión, buenos actores y un buen montajista, o sólo alguno de estos elementos, y el tipo, con sólo decir "acción" y "corten", puede sobrevivir treinta años en el oficio. / Los directores pasan demasiado tiempo viendo películas. Deberían tomar sol más seguido y no alimentarse de las películas de otra gente, que son una pobre vitamina. Las imágenes se deben encontrar, descubrir en lugar de referirse a ellas. Ya sé que todo está hecho, pero es mejor no saberlo. De todos modos, ya estaba hecho cuando yo empecé. / No hay un sistema. Es posible que un director haga una buena película sin estar interesado en editar, en la cámara o aun en los actores. Hay grandes películas hechas con todo tipo de sistema.

El ciudadano. Es mi película más autoconsciente. Hay muchas tomas hechas por hacer, por el desafío de un plano raro. Hoy no me complace más hacer esas cosas. / Cuando Hearst la hizo boicotear en las cadenas de cines, hice la mejor sugerencia comercial de mi vida: que se exhibiera en carpas. / *El ciudadano* no influyó demasiado en la historia del cine. No me refiero a los avances técnicos como los cielorrasos o la profundidad de campo, que todo el mundo empezó a usar y que no tienen importancia, sino al uso del tiempo y al tratamiento de la gente. Eso recién ahora se está usando y la influencia fue indirecta.

Cuentas. No sé sumar ni restar. Me gradué en la escuela pagándole a un compañero para que me hiciera las pruebas de latín y geometría.

Shakespeare. Shakespeare no se sorprendería al saber que sus obras siguen dándole dinero a los productores y fama a los actores. Pero sí le sorprendería saber que son estudiadas (a la fuerza) en la escuela, que son falsificadas por profesores, disecadas por pedantes y suministradas en pequeñas e inspidas dosis a los estudiantes con otras cápsulas que contienen las cartas de Cicerón o la geometría euclídea. Pongan a Shakespeare donde corresponde: en el escenario.

Niñez. Cuando era chico quise escapar a la niñez. Desde que dejé de serlo no he hecho más que volver a ella.

Homenajes. No creo en las escenas que se filman como homenaje. Estoy en contra de todo tipo de homenaje. Gracias a Dios, en los viejos tiempos no se estilaba hacer esas cosas.

Comedias. Hay muy poca gente que se toma en serio las comedias. Nunca le dan el premio a una comedia en un festival importante. Las comedias no son inferiores a las tragedias, pero esos bobos solemnes que hablan de cine no pueden creer que la comedia sea otra cosa que un entretenimiento de segundo orden.

Símbolos. Fritz Lang decía que al llegar a EE.UU. había dejado de usar símbolos en sus películas porque los americanos los odiaban. Yo soy uno de esos americanos. Odio los símbolos.

Pasado. Me interesa la *idea* de estas virtudes anticuadas (como la caballerosidad en *Soberbia*). Me pregunto por qué siguen diciéndonos algo cuando la lógica indica que son definitivamente irrelevantes. Por eso me obsesiona el Quijote. Todos los países celebran sus viejos tiempos, una época de inocencia, una mañana luminosa del mundo. Pero aunque esos buenos tiempos nunca hayan existido, el hecho de que podamos concebir un mundo semejante es una afirmación del espíritu humano. Que la imaginación del hombre sea capaz del mito de un tiempo más abierto y generoso no es un signo de locura.

Acento. Uno nunca debe sentir que el autor de una película está dando una conferencia. Cuando se acentúan demasiado los puntos morales o sociales, me siento incómodo. Los únicos puntos que no me molesta acentuar son los que tienen que ver con el carácter.

Personajes. Uno debe querer a sus personajes pero no sentimentalizarlos.

Antonioni. Lo que me aburre de Antonioni es que piensa que si un encuadre es bueno, va a ser mejor si uno sigue mirándolo durante un rato.

Cyrano. En mi proyecto de *Cyrano*, éste tiene todo el tiempo la intención de traicionar a Cristian diciéndole la verdad a Roxanne. Sólo cuando Cristian muere se ve obligado a conservar intacta la mentira. También pensé en que la nariz postiza fuera cada vez más corta hasta desaparecer al final.

Digresiones. Las digresiones le pueden dar reverberación y densidad a una narración común, como en las primeras páginas de *Almas muertas* de Gogol. La mejor escena de *El ciudadano* es una digresión—que se le ocurrió a Mankiewicz y ojalá se me hubiera ocurrido a mí— en la que el viejo editor habla de una chica que vio pasar alguna vez y en la que no puede dejar de pensar.

Chaplin. Me parece un genio pero jamás me hizo reír el personaje de Carlitos.

Hitchcock. Hay cierto cálculo helado en muchas de sus películas que me deja afuera. Dice que no le gustan los actores, pero a veces pienso que no le gusta la gente.

Fellini. Fellini es esencialmente un muchacho de provincia que nunca llegó verdaderamente a Roma. Está todavía parado en la puerta y sueña. La fuerza de *La dulce vida* viene de su inocencia provinciana. Está todo inventado.

Godard. Es la influencia principal de la última década si no el mayor artista de esa década y sus dotes como director son enormes. Uno no se lo puede tomar demasiado en serio como pensador y aquí es donde diferimos porque él piensa que sí.

Posteridad. Preocuparse por la posteridad es tan vulgar como preocuparse por las posesiones materiales. / No me gusta que me digan que el travelling de *Sed de mal* es una gran toma. No quiero ser recordado por hacer "grandes tomas".

Consistencia. Oscar Wilde dijo que es el refugio de las mentes pequeñas.

Von Sternberg. Tenía un perfecto e inmenso dominio visual sobre algo que en el fondo no era más que kitsch. La única persona que lo quería era Marlene. Y cuando escribió un libro la llamó una marioneta estúpida.

Sudamérica. Es la parte que menos me gusta del mundo.

Magia. La magia está dirigida a los hombres, porque las mujeres la odian porque no pueden soportar no saber cómo se hace el truco. A los hombres, en cambio, les encanta.

Roosevelt. Fui muy amigo de él. Era un gran hombre. Hice campañas con él y llegué a escribirle algún discurso. Una vez me mandó a un acto electoral del vicepresidente Henry Wallace. Mi misión era evitar que, siguiendo su costumbre, se sacara los zapatos en público para

no irritar a los profesores y otra gente distinguida frente a la que tenía que hablar.

Política. Una vez estuve a punto de largar todo y dedicarme a la política. Casi compito con McCarthy por la senaduría por Wisconsin. También estuve por dedicarme a la educación de los adultos y me hubiera gustado que los medios sirvieran para algo más que como entretenimiento.

Otelo. La tragedia de Otelo es que no puede imaginarse que exista alguien como Yago. Pero el problema es que a muchos críticos les pasa lo mismo y tenemos ocho bibliotecas llenas de explicaciones idiotas cuando todos deberían haber conocido algún Yago si estuvieron en alguna parte.

Arkadin. Es la mejor historia popular que se me ocurrió para una película, pero el estudio la arruinó totalmente. El personaje de Arkadin está basado en Stalin. Tiene una inteligencia salvaje y una moral odiosa que corresponde a su espíritu eslavo. Pero el anglosajón Harry Lime es mucho más odioso porque no tiene pasiones.

Intelectuales. Siempre estuve enfrentado con el establishment intelectual americano. Los desprecio y ellos me desprecian y sospechan de mí. Soy un intelectual pero ellos no aceptan que un artista sea también un hombre del espectáculo. Quieren una sola cosa, un personaje claro. Si uno es las dos cosas, eso los irrita y los enfurece.

Yiddish. Soy un fanático del teatro yiddish. Había teatros yiddish en todas partes, en Londres, París, Roma, Buenos Aires. Fue el primer teatro universal de la historia. El cine fue el segundo.

Entrevistas. Los que te entrevistan con alguna seriedad sobre tu cine están buscando siempre elementos autobiográficos en los films. Es muy aburrido.

Anécdotas (casi seguramente falsas):

1. Hearst quería hacer quemar *El ciudadano*. La salvé porque a una reunión con Joe Breen, el jefe de la censura que era un ferviente católico, llevé un rosario y lo dejé caer.

2. Cuando Mike Todd (productor que me robó *La vuelta al mundo en 80 días*) murió en un accidente aéreo, uno de sus supuestos amigos (no tenía ninguno) declaró a la prensa: "No podría decir qué clase de persona era Mike en el momento en que se estrelló el avión. Pero cuando se subió a él, era un hijo de puta".

3. Se me ocurrió que Chaplin podría hacer de Landrú en una película mía que se iba a llamar *The Ladykiller*. Me compró la idea y el guión y luego lo reescribió para hacer *M. Verdoux*. Pero no me quería hacer figurar en los créditos. Hasta que la película se estrenó en Nueva York y los críticos la destrozaron y se preguntaban de dónde había sacado Chaplin esa idea tan horrible. Al día siguiente, hizo poner: "Basada en una idea sugerida por Orson Welles".

4. Una vez hicimos un disco con Fred Astaire. El lanzamiento estuvo parado un año porque ninguno de los dos aceptaba figurar antes que el otro en los créditos. Finalmente se resolvió con una moneda.

5. En *El tercer hombre* le hice decir a Harry Lime que los suizos son un pueblo pacífico pero lo único que crearon es el reloj cucú. Y resulta que los relojes cucú vienen de Baviera y jamás se fabricó uno en Suiza.

6. Cuando estaba filmando *Sed de mal* di una fiesta para algunos personajes de Hollywood a los que no veía hace tiempo. Como se me hizo tarde, llegué sin sacarme el maquillaje de Quinlan que me hacía aparecer veinte años más viejo. Cuando me vieron llegar me dijeron: "Orson, ¡qué bien se te ve!". ■

Citizen Berlusconi

Lo que nadie dijo sobre el gran film de Welles o fábula sobre los cíclicos mecanismos del poder.

por Daniel R. Hakim

Introducción. A años del estreno de *Citizen Berlusconi* nadie se pregunta ya por su éxito ni por su grandiosidad técnica, sino más bien por cómo la realidad pudo representar fielmente, una vez más, al arte. La historia y la filosofía han caído en desuso. Los filósofos se han hecho escritores y los escritores se han convertido en profetas. Este decadentismo de las ciencias especulativas se debe a un axioma hasta ahora irremediable: la historia se desarrolla de acuerdo a las leyes del eterno retorno. Por lo tanto, la historia es hoy el estudio de la mitología moderna. Hechos, estructuras, revoluciones y personajes se repiten como en las tragedias griegas. Pero ¿y qué hay del cine? Nuestra conciencia se representa en base a símbolos y mitos, y parte de nuestra conciencia pasa a través de pantallas de cine y video. El arte audiovisual de hoy es quien rige los motores de la historia. Quien logre interpretar una película sabrá leer la realidad.

El origen. La idea de llevar a cabo el rodaje de *Citizen Berlusconi* surgió sin duda luego del aplastante éxito que cosechó Orson Welles con su miniserie para TV *War of the Wares* (aquí se tradujo como *Apocalipsis electrónico*). En 1990 la cadena ABC de televisión había contratado a Welles, en esa época director del Mercury Theatre, para protagonizar y dirigir una miniserie sobre un tema escandalizador: en un mundo futuro las cadenas de televisión desatan una guerra entre sí por el control de la audiencia; los espías infiltrados en los canales competidores emiten una imperceptible señal electrónica a través de las pantallas que provoca en los espectadores síntomas parecidos a los del sida.

La miniserie de catorce capítulos fue un éxito de audiencia arrollador que provocó un clima de psicosis colectiva en la ya sensibilizada sociedad norteamericana. Los directivos de la ABC habían explotado dos miedos que estaban arraigados en los americanos: el sida y la Guerra del Golfo que se avecinaba con los peligros de contaminación química. Hubo casos en que enfermos de sida demandaron a la ABC por creer que su programa les había contagiado la enfermedad. Los hospitales estaban abarrotados de gente sana pero altamente sugestionada que creía tener el virus luego de la transmisión televisiva.

Por otro lado el cuadro político estaba muy convulsionado en esos meses y se temía por cualquier reacción de Irak contra EE.UU. Algunos periodistas vieron a *War of the*

Wares como una visión profética de Welles sobre lo que podría pasar con el mundo occidental a causa de los árabes. Lo cierto es que los productores de la ABC llenaron sus arcas de dinero y Orson Welles fue catapultado a la fama en pocas semanas. Hollywood, siempre atento a los booms comerciales, puso su mira en él. Precisamente la RKO, que por ese entonces ya estaba cubierta de deudas y al borde de la ruina, trabó contacto con el joven provocador y lo trajo a la Meca del cine. Allí conoció a un guionista que llevaba algunos años escribiendo para la RKO. Su nombre no era muy conocido pero ese encuentro lo haría inmortal: Herman J. Mankiewicz. Periodista en su juventud, Mankiewicz (hermano de Joseph Leo) había estado interesado hacía tiempo en la biografía del ascendente magnate de los medios de comunicación Silvio Berlusconi.

El conflicto. Berlusconi, a quien sus detractores llamaban el Kaiser, era ciertamente un personaje fáustico. Había nacido en Milán en 1936 en el seno de una familia de clase media. Hijo de un funcionario de banco, estudió Derecho y ya en su juventud se perfilaba como un hábil empresario al vender a sus compañeros datos bursátiles. Fue cantante y animador en cruceros por el Mediterráneo y también se dedicó al negocio de la construcción. Oportunamente acomodado a la sombra del líder socialista Bettino Craxi, supo hacer con carismático criterio su fortuna. Con tres canales de TV en Italia y varias cadenas en España, Alemania y Francia, se convirtió en el dueño del cuarto holding televisivo del mundo. Además de redes de producción y de publicidad que indirectamente controlan más de la mitad del negocio de la televisión italiana. Dueño de Editorial Mondadori, que edita *La Repubblica*, *Il Giornale de Milan*, *Epoca*, *Panorama*, y una red de 16 diarios y 34 revistas. También se incluyen en el inventario redes de supermercados y tiendas, negocios inmobiliarios, distribución de films (Berlusconi Communications), y el Club Milán.

Con semejante historial, Mankiewicz se vio tentado inmediatamente por la idea de escribir un guión. Por supuesto éste lo veía como un personaje maquiavélico, un ser ávido de poder al que no le importaría aliarse con grupos fascistas para alcanzar el dominio absoluto sobre su país. Precisamente en 1993, cuando Welles estaba en pleno rodaje, Berlusconi lanzó su candidatura a Primer Ministro como líder de Forza Italia, una coalición que reunía a

federalistas de la Liga Norte y a fascistas de Alianza Nacional. En unos pocos meses y dejando de lado sus otros dos amores: la bebida y el juego, Mankiewicz tuvo listo el guión de *Citizen*. A la producción se sumaron el talentoso iluminador Gregg Toland y 15 actores de la compañía del Mercury Theatre que seguían a Welles, entre ellos Joseph Cotten, Dorothy Comingore y Agnes Moorehead.

Cuando Berlusconi se enteró del proyecto de filmar su vida y del cariz que éste tenía, intentó boicotear la prosecución del rodaje, temeroso de que el film pudiese arruinar su carrera política.

George Schaefer, que junto con Nelson Rockefeller era presidente del directorio de la RKO Pictures, fue llamado a Nueva York por Louis B. Mayer, quien tenía bajo su mando la distribución de parte de las producciones de la RKO. Este tenía excelentes relaciones comerciales y personales con Berlusconi y le propuso a Schaefer una oferta tentadora: le daba casi la totalidad de los costos de producción y de rodaje a cambio de la destrucción absoluta del material filmado. En una decisión sumamente audaz, Schaefer rechazó la oferta apostando a las pocas salas que manejaba la RKO y a algunas otras independientes. Algunos exhibidores temerosos por las represalias que podría tomar Louis B. Mayer y la Berlusconi Communications, pagaron los derechos de exhibición pero nunca proyectaron la película. Inmediatamente Schaefer amenazó con denunciar un boicot contra él pero el periodismo amarillo norteamericano entusiasmado con el ascenso de Berlusconi y la derecha al poder de Italia amenazó con destapar algunos sucios negocios de Nelson Rockefeller. Así la RKO dio marcha atrás en su decisión y la película finalmente nunca se exhibió. Luego de este escándalo, Welles fue marginado en los estudios de Hollywood y tuvo que retirarse a Europa, mientras que Herman Mankiewicz fue degradado a escribir libretos para series de televisión de dudosa calidad.

El desenlace. En 1994 Berlusconi fue elegido Primer Ministro de Italia formando gobierno con cinco ministros fascistas de Alianza Nacional, cinco de la Liga Norte, y nueve de su propio partido Forza Italia. Su carrera no había sido dañada en absoluto. Al año siguiente, luego de idas y venidas, la RKO Pictures quebró y tuvo que ser rematada en el irrisorio precio de 5 millones de dólares. Su comprador, quien se haría cargo de todas las deudas y compromisos contraídos por la productora, era Fininvest, un holding liderado por un personaje considerado mítico por esos lugares: Silvio Berlusconi.

En 1996 la flamante RKO Communications retomó la cinta de *Citizen*, por orden de su nuevo dueño, y le practicó un nuevo montaje, agregándole también escenas nunca filmadas por Welles, aunque éste apareció en los créditos como único director del film. La película fue un éxito de taquilla arrollador. Aun hoy a la distancia se la ve como una obra maestra acabada en sí misma. Desde las innovaciones técnicas y visuales, la compleja estructura del guión, el montaje hecho de innumerables flashbacks componiendo un gran "puzzle"; *Citizen Berlusconi* es una de las grandes películas de la historia del cine. En ella está toda la vida del zar de la televisión, sus negocios, sus secretos amoríos, su magia y seducción para acomodarse al poder de turno, sus simpatías fascistas, su demagogia, pero todo esto recubierto de un encanto que enfervorizó a las masas ávidas de un líder carismático, fuerte y exitoso. Quien había dicho que no mezclaría su actividad política con su vida empresarial desató una huracanada campaña publicitaria en toda Europa y Norteamérica apoyándose en



la casi totalidad de los medios de comunicación. Diarios, revistas, canales de televisión, agencias de publicidad y radioemisoras estuvieron al servicio de una tentacular estrategia de difusión. En su visita a los EE.UU. fue recibido con una función privada de la película, a la que concurren importantes empresarios y personajes de las altas esferas del gobierno americano. En toda la historia del cine nunca una película maldita había tenido tanto éxito.

El epílogo. Mientras tanto, Welles retomó su trabajo en Europa llevando a la pantalla una novela que se había enquistado obsesivamente en su mente luego de la atroz experiencia en Hollywood: *El proceso* de Franz Kafka. Si la historia se repite incansablemente, ¿por qué una novela que preanunciaba el ascenso del fascismo no podía ahora trasladarse a una película que preanunciara el ascenso del neofascismo? Aunque ahora debemos jugar al juego de la democracia, aunque ahora el sometimiento no sólo se realice a través de la policía, sino también y principalmente a través de los medios de comunicación. El poder ya no lo representa una sola persona, ni siquiera una figura como Berlusconi, sino una masa fantasmal, un protoplasma invisible compuesto de infinidad de redes que se pierden en los confines de la percepción. En tanto, el poder y la verdad nadie los tiene en sus manos porque éstos están en manos de "otros", de los sin nombre, de esa siniestra burocracia tan anónima como sus víctimas. En este fin de siglo especular repleto de repeticiones, la historia se ha resquebrajado mostrando su oculta estructura animal: un dragón mordiendo la cola eternamente. Si la cultura responde a un mítico proceso cíclico es posible que nuestra historia ya haya sido registrada y que nuestro futuro sea sólo una cinta filmada hace años que duerme en los estantes de un desconocido videoclub. ■

¿Qué hiciste mal?

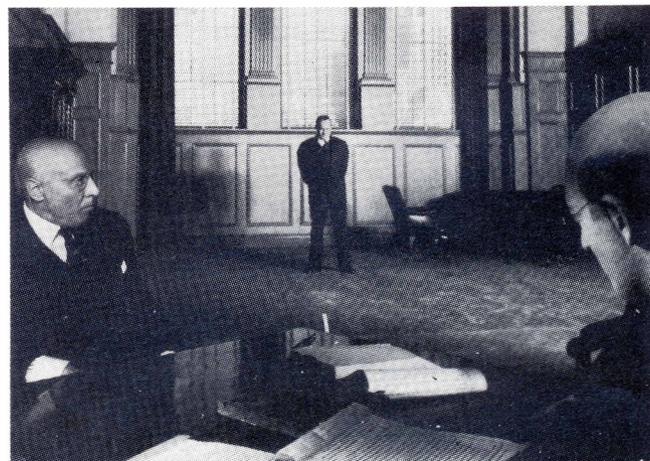
por Gustavo J. Castagna

El personaje. Decir algo sobre Welles que no se haya dicho es una tarea complicada. Más aun si un documental casualmente emitido por cable intenta describir a este artista del siglo en menos de una hora. Confieso que la figura de Welles logra seducirme más allá de sus indiscutibles aportes al lenguaje del cine. Imponente, gesticulante, siempre personificando al Mal —desde un púlpito, una tarima o tomado por la cámara en picado y contrapicado—, opinando sobre cine, despreciándolo, amándolo y dejando la vida en cada película como director y como actor, aun en papeles con el propósito de juntar un poco de plata. Welles creador se confunde con Welles personaje en cada entrevista o en cada fragmento de cualquier film, suyo o de otro. Hay algo en el cuerpo de Welles que logra asustarme. Hay algo en la modificación anatómica de Welles que bordea los límites entre la pasión y el sufrimiento. De un rostro juvenil pasa a transformarse en una mole que carga con un cuerpo de sapo gigantesco. Esa masa sin forma aparece en el documental *¿Qué salió mal?*, realizado en los últimos años de su vida. Un triste abandono físico que cientos de canas y una prominente barriga, sin embargo, no impiden soltar la clásica carcajada que señala la alegría y el dolor por el paso del tiempo.

El documental. El trabajo de Guenette es rutinario. Poco de nuevo se muestra sobre *El ciudadano* y los otros films. Poco se agrega al anecdótico conocido: los problemas con la RKO, la tempranera llegada al cine, la admiración por *La diligencia*, su pasión por el teatro y por Shakespeare, los cortes sufridos con *Soberbia*, los trabajos actorales por encargo, la escena de los espejos de *La dama de Shanghai*, el *Quijote* inacabado, los proyectos de *El otro lado del viento* y *King Lear*, el desprecio de la crítica, el tardío reconocimiento. El montaje tampoco deja lugar al asombro: fotos, testimonios, confusión entre lo artístico y lo privado (típico en estos trabajos) y un narrador —en castellano no demasiado molesto— traduciendo los títulos de las películas a propósito de los estrenos en España. Dos temas, en cambio, provocan cierto interés. La estadia de Welles en Brasil para filmar *It's All True* y su afán por conocer un mundo desconocido. Fotos de los diarios de la época que se mezclan con imágenes del Carnaval de Río muestran el bienestar espiritual de Orson en esas tierras exóticas abortado por la muerte de Yacaré, el jangadeiro de Fortaleza, objeto de admiración del autor y motivo principal de un film que nunca terminará de concretar. “Lo único que hace es filmar gente bailando”, comenta Elizabeth Wilson —asistente de *It's All True*— recordando las estúpidas palabras de los directivos de la RKO. Otro apunte interesante es la modestia de Welles al declararse un artista no popular, comparándose con Dickens y Shakespeare. Un lugar para la reflexión son los

minutos dedicados a la pasión de Welles por España. Una omisión imperdonable del documental es la cercanía del autor hacia lo *oriental*, entendido esto desde las mismas imágenes de sus películas (*La dama de Shanghai*), como exploración de mundos ajenos, siempre con la intención de estar presente en varios lugares al mismo tiempo (*Mr. Arkadin*).

Testimonios. Seis entrevistados surgen desde las imágenes de *¿Qué salió mal?* Uno, el mismo Welles, recordando sus pesares con la industria y su lejanía de los Estados Unidos. Elizabeth Wilson, Keith Baxter, actor de *Campanadas a medianoche*, y Joseph Cotten —ofreciendo el testimonio por su secretario debido a una imposibilidad física— no agregan demasiado más allá de las anécdotas y la admiración por Welles. La hija de Orson, por su parte, lo describe como una persona que recién a partir de su tercer matrimonio se preocupó por la familia y vuelve sobre la personalidad de su padre, al que define como un viajero voraz. Peter Bogdanovich (¿les suena?), cercano a Orson, elige con esfuerzo a *Campanas a medianoche* como su mejor película y se entristece por la inactividad que tuvo el autor. “Hice algo parte del pasado, ya todo terminó”, recuerda Bogdanovich que Welles le dijo cuando veían *Soberbia* en televisión. Una frase que hace temblar. Sin embargo, el documental se cierra con la figura de Marlene Dietrich en *Sed de mal*, quien, ante una pregunta que intenta descifrar el enigma Quinlan, responde: “era un personaje; qué importa lo que se diga sobre la gente”. Tanya se va y la foto fija de un bebé obeso de ojos cansados vuelve a ocupar la totalidad del cuadro. ■



Orson Welles: *¿Qué salió mal?*, EE.UU., 1988. **Dirección:** Robert Guenette. **Producción:** Robert Leeberg. **Guión:** R. Guenette. **Fotografía:** Philip Hurn. **Música:** Albert Lloyd Olson. **Montaje:** Dean Pollock. **Narración:** Peter Coyote. **Testimonios:** Orson Welles, Peter Bogdanovich, Joseph Cotten, Elizabeth Wilson, Keith Baxter y Beatrice Welles-Smith. **Duración:** 55 minutos. ■

El favor de los elfos

por Vinicius de Moraes

Traducción del portugués: Lisandro de la Fuente

¡Qué imprevisible es el camino de ese muchacho en un mundo de vidrio y cemento armado! A veces siento que, a pesar de su dinamismo y de sus 90 kilos, Orson Welles es tan frágil que no sé si toda esa tormentosa energía no es una fuerza precaria, a punto de deshacerse, dejándolo, de repente, en un vacío de celofán. Lo he visto tan perturbado por cosas sin importancia, que no sé que pensar... Si quisiera, Hollywood podría apabullarlo sin que nadie supiera cómo. Welles está muy por encima de Hollywood y lo desprecia, es cierto; pero también tiene una debilidad que no se esconde: el miedo a perder el favor de los elfos que suspenden el brillo del mundo; el miedo a que lo dejen solo, ahora que le vio la cara al éxito. Orson Welles tiene mucho de su personaje Charles Foster Kane.

Y yo digo por qué. Poco antes de salir de Río, debido a un cierto rumor, Welles, que en su calidad de *queer bird* gozaba de la protectora amistad de toda una *coterie guermantes* (*così è se vi pare*) de nuestra sociedad, vivió un episodio amargo con la "paquetería". Algunos fingían no verlo, otros lo adulaban con hastío, con manos sin huesos. Un día me habló acerca de esa estupidez, con la mirada perdida en una gran perplejidad y consternación. Me pareció curioso que un hombre tan inteligente se juntara con ciertas personas que integran el grupo humano menos estimable: por su elitismo y desdén por las otras clases sociales, por su mole cotidiana de té, cenas y bridges, y de caridades de uñas bien pintadas. Esa sociedad, que yo conozco muy bien, a Orson Welles le brindaba su preciada estima y consideración. En el cóctel de despedida, en el Gloria, lo vi desanimado durante media hora, la terrible media hora en que se supuso, ¡oh cielos!, que los "paquetes" sabotearían su fiestita no concurriendo. Al final apareció en la puerta el primer Rose Descat abrigando una sonrisa irresistible del más puro brillo. Siguieron otros. Orson Welles revivió. Se recuperó enteramente. De ahí en adelante pasó a ser lo que es: una maravillosa e irresistible vocación de actor. Tocó el pandero, jugó con todo el mundo, se sintió feliz. Chaplin, según parece, es también así. Vanidad, vanidad, vanidad. Dos grandes hombres.

A Orson Welles esa vanidad puede hacerle un mal terrible. Es un hombre dentro del mundo, que vive de sus grandes favores. Cuando reciba la ingratitud de Hollywood, poco podrá hacer, ahora que ya conoció un éxito pocas veces igualado en la Historia. Supe que anduvo vendiendo sus cosas después del lío con la RKO: su departamento, sus



De izquierda a derecha: Alex Viany, O. Welles y Vinicius, Los Angeles, 1947.



Orson Welles durante el rodaje de *It's All True* en el Ceará, 1942.

ediciones autografiadas de Edgar Poe y Mark Twain para poder mantenerse algún tiempo más en la capital del cine y terminar sus trabajos de filmación. ¡Y sin salario! Dentro de poco, la estupidez de Hollywood, harta de sus extravagancias, le aplicará el golpe de gracia. ■

1942

Vinicius de Moraes, *O cinema de meus olhos*, Companhia das Letras, San Pablo, 1991. ■

por Guillermo Pintos

Bleu
Zbigniew Preisner
39027 2 Virgin

Nadie podría acusar al compositor Zbigniew Preisner por la ingenuidad burocrática de una obra llamada *Canción para la Unificación de Europa*, supuestamente encargada por ese parlamento continental para un solemnísimo acto oficial y que lleva como texto un salmo bíblico que será retórica amorosa adosada a las imágenes de un film que, por sí mismas, ya decían lo necesario. Sin necesidad de orquesta sinfónica, coro y solistas.

Nadie podría acusarlo, precisamente, porque el músico puede descargar tal responsabilidad en Krzysztof Kieslowski, director de *Bleu*, la película en cuestión, de cuyo argumento nacen todas las premisas y usos de la *Canción*...

De lo único que Preisner es responsable es de la música escrita, que puede comprarse en CD —como un rastro de la ficción en el mundo real— y que, además, no lleva subtítulos que devalen el latín. Y la música es, en principio, súper interesante.

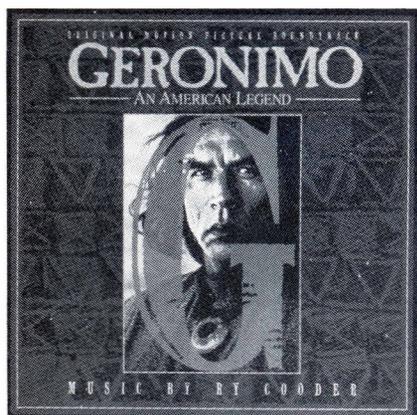
Se trata de una pieza sinfónico-coral, que suma con acierto la grandilocuencia de un tono épico-religioso a cierto material melódico de profanas reminiscencias folk y hasta la sombra lejana de un tratamiento emparentado con la música popular actual de reelaboración etnográfica, con perdón de la palabra. Incluso es llamativa en ese sentido la publicación de dos versiones de la canción. Una de ellas, la que se escucha en el film, más extensa, con una instrumentación algo más dramática y con la actuación solista de una soprano de impostación lírica. La otra, más corta y ligeramente más liviana, incluye a Beata Rybotycka, una cantante de música popular. La diferencia entre ambas no es de fondo, pero es evidente que la primera está más cerca del aliento

político o trascendente de su autor en la ficción y la segunda corresponde más a los intereses inmediatos de Preisner, incluso los comerciales, ya que se trata del corte de difusión. Y si ésta resulta evidentemente menos enfática o más próxima, la otra lleva con dignidad y hasta beneficio ese espíritu declamatorio, chance siempre más amplia en la música que en cualquiera de las otras artes.

En el film, la *Canción para la Unificación de Europa* cumple dos funciones, distintas y coincidentes. Por un lado, su escritura es uno de los núcleos dramáticos importantes, y por el otro, en el final del relato se convierte en el texto sonoro —casi protagonista— de imágenes que ya ni siquiera pertenecen a la anécdota narrada. Uno de los pasajes más significativos, y atractivos como interacción de imagen y sonido, es el momento en que la viuda del compositor y un antiguo colaborador de aquél definen la escritura final de la *Canción*. Con la instrumentación continuamente alterada por las sugerencias de uno y otro, la sucesión de esos fragmentos musicales pasa de la discusión en la pantalla a la banda sonora y contrapuntea con tomas de la partitura, en uno de los momentos más dinámicos del film. Precisamente, un film particularmente estático, donde el resto de la música reproduce con enorme precisión esa quietud, con rara emotividad.

Pequeño Buda
Ryuichi Sakamoto
Milan-Sur 18031 20

Si Oriente avanza, la música del japonés Ryuichi Sakamoto podría ser uno de los beneficios de una invasión que, antes, en este caso, habría sucedido en sentido inverso, cuando el Japón recibió la tradición y la modernidad musical occidental.



BANDAS DE SONIDO

No casualmente, esta partitura de Sakamoto no se refiere a sonidos de su isla, sino a la música tradicional hindú, ya que es conocido su marcado interés pluricultural. Y, si bien la funcionalidad de los pasajes de música más puramente occidental es inobjetable, el mayor atractivo pertenece a los temas de inspiración folklórica.

En ellos participan cantantes, instrumentistas, arregladores y productores hindúes, que trabajaron casi siempre sobre ideas de Sakamoto, y, en algunos casos, el compositor inscribió esos fragmentos en una especie de collage con fondo de orquesta hollywoodense, una idea de yuxtaposición como casual o no forzada a la fusión, particular y ascéticamente expresiva. Además, claro, de utilizar, en un sentido de interacción cultural, la apropiación que la misma música hindú hiciera, durante su período colonial, de la orquesta de cuerdas europea, a partir de sus propios instrumentos de cuerda frotada.

Algunos solistas hindúes tienen una musicalidad primitivamente sobrecogedora; en el maravilloso tema que acompaña a los créditos finales se destaca una soprano de formación europea, en la única "fusión" más o menos evidente de la placa; y, entre otros, un raro e interesantísimo fragmento vocal con percusión, llamado "Gompa", hace pensar en una extrapolación japonesa.

Gerónimo
Ry Cooder
Sony CK 57760

A diferencia del sereno Sakamoto en el film de Bertolucci, por momentos Ry Cooder prefirió, en el de Hill, esa ampulosidad tan difícil de evitar cuando se propone un tratamiento sinfónico para materiales musicales folklóricos que basan toda su eficacia en la austeridad

de medios y su explotación intensiva. Así, en algunos pasajes, la banda sonora de *Gerónimo* recuerda a los ingenuos, solemnes, chilenos e inspirados Jaivas, que en la adolescencia setentista podían morder muchos corazones, aunque ya sonaban como "una de indios". Pero no todo es así. Algunos momentos de una abstracción lejanamente indigenista son evidentemente eficaces; otros parecen una estilización de música country al menos sobria; y el efecto de los cantantes guturales indios difícilmente pueda disminuirse. Finalmente, Cooder se reivindica con "La visita", un típico solo de guitarra de western, esa cadencia viril, un poco cansina o melancólica y ya de vuelta de cualquier pirotecnia, siempre sobre el atardecer.

Amigomío
Oswaldo Montes
EMI 8 29338 2

Siempre hay algo interesante en las bandas sonoras de Oswaldo Montes, a pesar de todo, o sea, de los frecuentes desvaríos de la pantalla local. No falta una canción sobre un dudoso texto de Jeanine Meerapfel, con la voz del esforzado León Gieco, y sobran algunos folklorismos emparchados, pero también hay cierta tersura para la escritura sencilla y emotiva, un sonido aterciopelado y de pretensiones discretas. Aunque es el llamado "Soroche" el tema que justifica al resto. No por una voz prescindible, que felizmente asoma poco, sino porque es ejemplo de evocación folklórica, tan fuerte como indirecta. El sequencer con timbre de aerófonos regionales en función armónico-rítmica y la percusión improvisando en primer plano, son una idea tan simple como feliz. El fragmento de música alemana es singularmente simpático y destila una musicalidad envolvente, como ondulante y seductora. ■

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.

B A R A K A

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



El cine en pantuflas

por Jorge García



Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

Buffet Froid, 1979, dirigida por Bertrand Blier, con Gérard Depardieu y Bernard Blier.

El francés Bertrand Blier es un auténtico especialista dentro de la *black comedy* y uno de los escasos directores originales del cine actual. Su ácida visión de los comportamientos humanos, no exenta de cierta dosis de ternura, aparece en esta historia de las peripecias de tres asesinos vocacionales, ambientada en una especie de ciudad fantasma. Para ver sin reservas.
Space 21/6, 24 hs.

Mala semilla (*The Bad Seed*), 1956, dirigida por Mervin Le Roy, con Nancy Kelly y Patty McCormack.

El hábil artesano Mervin Le Roy adapta aquí una exitosa obra de Maxwell Anderson y, si bien en varios momentos no puede escapar a la teatralidad del original, su pulso narrativo y su buena marcación

actoral sacan a flote la historia. La perversidad del personaje de la pequeña Patty McCormack está muy por encima de la de posteriores niños-malos, resultando insólita para la época de realización de la película.
Space 29/6, 22 hs.

La noche del cazador (*Night of the Hunter*), 1955, dirigida por Charles Laughton, con Robert Mitchum y Shelley Winters.

La única película dirigida por Charles Laughton es una obra maestra absoluta. Especie de cuento de hadas perverso, narra la odisea de dos niños perseguidos por un fanático religioso psicópata —Mitchum, genial— que asesinó a su madre. La extraordinaria iluminación de Stanley Cortez, la atmósfera pesadillesca y una puesta en escena que elude cualquier atisbo de naturalismo, convierten al film en una gema solitaria dentro del cine que se realizaba en esa época.
VCC 24 29/6, 17, 19, 21 y 23 hs.

Alas heroicas (*Ceiling Zero*), 1935, dirigida por Howard Hawks, con James Cagney y Pat O'Brien.

La mano maestra de Howard Hawks se ve en este drama de aviadores en el que Cagney, extraordinario, encarna a un piloto inconscientemente suicida. Trabajando su puesta en escena sobre dos espacios bien diferenciados —la oficina de los pilotos y los aviones en vuelo—, Hawks rompe totalmente con el origen teatral del relato. Una gran película del maestro norteamericano.
TNT 24/6, 15 hs.

Duna (*Dune*), 1984, dirigida por David Lynch, con Kyle McLachlan y Francesca Annis.

Para algunos críticos y/o cinéfilos, David Lynch es un director de *cullo*; sin embargo, conviene recordar que, además de alguna que otra *joya* como *Twin Peaks* —*el fuego camina conmigo*—, dirigió este increíble y

multimillonario mamotreto ambientado en el año 10.991. Uno de los films más soporíferos de la historia del cine, del que afortunadamente parece que no se exhibe la versión para TV que tiene 50 minutos más. Sólo para aquellos que sufran de insomnio agudo.
VCC 40, 25/6, 23 hs.; 28/6, 1 h.

El muerto falta a la cita, 1943, dirigida por Pierre Chenal, con Angel Magaña y Sebastián Chiola.

Hoy casi nadie se acuerda de que el director francés Pierre Chenal dirigió varias películas en Argentina con curiosidades como *Sangre negra*, con elenco norteamericano. Su gran capacidad narrativa y su estilo eminentemente visual aparecen en esta comedia policial de gran ritmo. Estar atentos a la exhibición en **Space** de sus notables melodramas negros, *Se abre el abismo* y *Viaje sin regreso*, tal vez sus dos mejores películas filmadas en el país.
Space 27/6, 14.30 hs.

La aventura del hombre

Alma negra (*White Heat*), 1949, dirigida por Raoul Walsh, con James Cagney, Virginia Mayo y Edmond O'Brien. **VCC 24 22/6, 17, 19, 21 y 23 hs.**

Muchos críticos que reconocen sin reparos la maestría de directores como John Ford o Howard Hawks, suelen calificar peyorativamente a Raoul Walsh como un artesano rutinario. Después de haber visto unas veinticinco películas de Walsh —entre las cuales hay varias obras maestras y ninguna por debajo de la categoría de buena— el último adjetivo que utilizaría para juzgarlas sería el de *rutinarias*. Nacido en 1892 en Nueva York, de padre irlandés y madre española, Raoul Walsh comenzó su carrera en el cine como ayudante de dirección de David W. Griffith, actuando también como actor en numerosas películas mudas. En 1912 dirigió su primer film, *Life of Villa*, y su obsesiva búsqueda de la autenticidad, característica que sería constante en su obra, lo llevó a cabalgar con las tropas del legendario caudillo para filmarla. Durante más de medio siglo, Walsh recorrió la historia del cine americano a través de más de cien películas de todos los géneros, creando una de las obras más personales y entrañables de la filmografía de ese país. Lamentablemente, todas las películas anteriores a su entrada en la Warner en 1939 son casi imposibles de ver, por lo que una evaluación de su obra sólo se puede hacer a partir de esa fecha. Hay un elemento común que recorre casi todas las películas de Walsh: el ansia de aventura que impulsa a sus protagonistas. Si algo caracteriza a los personajes *walshianos* es que caminan sin titubear hacia sus objetivos; tienen capacidad de decisión sobre los comportamientos a seguir y asumen las responsabilidades que sus actos conllevan; el riesgo, la lucha y el sufrimiento que implican son para ellos medios de aprendizaje y conocimiento. Todo siempre expresado a través de una narración física directa y de un ritmo arrollador en que los personajes se definen por sus acciones y sus miradas —Walsh es uno de los grandes cineastas de la *mirada*— y en donde cada plano tiene la contundencia de un hecho irrefutable que no puede ser expuesto de otra manera. En sus películas, el director siempre privilegia los datos visuales; así, una bandada de pájaros que levanta vuelo advierte a un grupo de soldados expectantes y *nos* advierte sobre la presencia de los indios; una navaja que se afila en una peluquería sugiere un próximo asesinato. Por otra parte, Walsh



jamás se coloca por encima de sus personajes, sino que recorre la acción junto con ellos, siendo ésta una de las razones del carácter profundamente humano de sus películas.

En el glorioso período Warner, que va de 1939 a 1951, todo *black & white*, Walsh dirigió varias de sus obras maestras, llegando a realizar hasta cuatro películas en un año. El vibrante estilo del autor adquiere un carácter casi de crónica documental de su país. Sus protagonistas, sean camioneros, boxeadores o soldados, tienen una profunda raigambre norteamericana y más allá de sus eventuales actividades desarrollarán siempre una auténtica aventura vital. De esta etapa son películas como *Héroes olvidados*, tal vez la mejor que se haya hecho sobre los años de la Ley Seca; *El caballero audaz*, maravillosa *biografía* del gran campeón Jim Corbett, y *Aventuras en Birmania*, uno de los mejores films bélicos que se hayan filmado, con un extraordinario uso del *fuera de campo*.

Después de su desvinculación de la Warner, Walsh utilizará el color hasta el final de su carrera, produciéndose algunos cambios en su narrativa. Sus aventureros dejarán de ser norteamericanos para adquirir un carácter más universal (piratas, marinos, etc.) y sus films serán progresivamente románticos. Incluso algunas de sus últimas películas mostrarán —sin perder su vigor narrativo— un inusual tono reposado y reflexivo (por ejemplo, *Garras de ambición*).

Alma negra, 1949, es una de las películas de Walsh más desatadas; con un personaje límite, casi demencial, un truhán ambicioso enamorado de su madre. El director, eludiendo cualquier psicologismo, realiza uno de los grandes clásicos del cine negro. Mucho habría para hablar de esta película, pero limitémonos a señalar algunos momentos, como la prodigiosa segunda secuencia, que transcurre en la casa después del robo y en la que a pura puesta en escena se exponen en pocos minutos todos los conflictos que luego se desarrollarán en la película. Igualmente memorable es la escena en que Cagney se entera de la muerte de su madre y salta enloquecido sobre las mesas del comedor de la cárcel. Sin hablar de la extraordinaria secuencia final con el protagonista solo y desorbitado en lo que cree *la cima del mundo*. La actuación de Jimmy Cagney, a tono con el estilo de la película, sentándose en el regazo de su anciana madre o pateándole el traste a su novia, es una de las más inolvidables de la historia del cine. Conviene no dejar pasar esta oportunidad de ver una de las mejores películas de un gran director, notable exponente de una forma irreplicable de hacer cine. Además, y esto es personal, si hay un realizador que me produce la sensación de *disfrutar* con todo el cuerpo cuando veo una de sus películas, y no tengo ninguna duda en afirmarlo, ése es Raoul Walsh. ■

J. G.

Motín a bordo (*Mutiny on the Bounty*), 1935, dirigida por Frank Lloyd, con Charles Laughton y Clark Gable.

El hoy con justicia olvidado Frank Lloyd es un ejemplo de lo que podría llamarse director de *qualité* hollywoodense. Esta película, con varios Oscars a cuestas, es una muestra de *ilustración* de un guión sin enriquecerlo a través de la puesta en escena y apoyándose en el trabajo de los actores. Por cierto que Charles Laughton realiza una composición memorable, pero el relato avanza trabajosamente, lejos de ejemplares narraciones contemporáneas.
TNT 26/6, 15 hs.

Finnegan camina de nuevo (*Finnegan, Begin Again*), 1985, dirigida por Joan Micklin Silver, con Robert Preston y Mary-Tyler Moore.

Las primeras películas de Joan Micklin Silver mostraban una directora de gran capacidad de observación y fina sensibilidad para los pequeños detalles de la vida cotidiana que luego fue gradualmente perdiendo. Aquellas virtudes aparecen en este film realizado para el cable, un agri dulce relato sobre dos personajes maduros en busca de su realización afectiva que cuenta con excelentes interpretaciones de su pareja protagonista.
CV 54 26/6, 23.40 hs.

Ambiciones que matan (*A Place in the Sun*), 1951, dirigida por George Stevens, con Montgomery Clift y Elizabeth Taylor.

La grandilocuencia y la pesadez de las últimas películas de George Stevens han provocado que se quiten méritos al resto de su obra. Esta película —que para algunos es paradigma de cine de *qualité*— narra el ascenso y caída de un arribista por medio de una puesta en escena barroca de claros ribetes wellesianos, consiguiendo una notable intensidad dramática que sólo cede parcialmente en la última media hora durante las escenas del juicio.
CV 5 23/6, 11, 13 y 16 hs.

Su propio verdugo (*The Travelling Executioner*), 1970, dirigida por Jack Smight, con Stacy Keach y Mariana Hill.

Este curioso film de Jack Smight narra las peripecias de un verdugo que recorre el país con su silla eléctrica a cuestas, cumpliendo su tarea donde se lo requiera. Suerte de road-movie macabro, no alcanza a plasmar en su puesta en escena la originalidad de la propuesta pero queda como una rareza del director de la interesante *El blanco móvil*.
TNT 23/6, 5.10 hs.

Días de radio (*Radio Days*), 1987, dirigida por Woody Allen, con Mia Farrow y Julie Kavner.

Woody Allen da la impresión de que se maneja con mayor comodidad en películas de tono menor, alejadas de los grandes *mensajes*, como *Broadway Danny Rose* y *Días de radio*. Con un tono emotivo y nostálgico, Woody recrea la vida cotidiana de los Estados Unidos de los 40, a través de pequeñas viñetas, con un encanto y una calidez que esporádicamente aparecen en su obra.
CV 5 24/6, 19 hs.; 25/6, 15 hs.

El hombre que sabía demasiado (*The Man Who Knew Too Much*), 1956, dirigida por Alfred Hitchcock, con James Stewart y Doris Day.

Para el inefable Leonard Maltin esta *remake* de la versión inglesa de 1934 resulta decepcionante. Por el contrario, creo que es muy superior. Hitchcock aparece en gran forma en esta rocambolesca historia de tono aparentemente liviano, pero en la que se dan cita todas las obsesiones temáticas y estéticas del director. En la famosa secuencia del concierto, quien dirige la orquesta es el gran Bernard Herrmann, autor de la música de varias de sus más grandes películas.
CV 5 27/6, 11, 13 y 16 hs.

Boudou, salvado por las aguas (*Boudou, sauvé des eaux*), 1932, dirigida por Jean Renoir, con Michel Simon y Charles Granval.

A esta altura no quedan dudas de que Jean Renoir fue uno de los

directores más importantes e influyentes de la historia del cine. *Boudou*, una de sus primeras películas sonoras, es la historia de un vagabundo rescatado de las aguas del Sena que trata de ser integrado a la *vida civilizada* por un librero sin éxito alguno. Uno de los films de espíritu más anárquico del autor, con una estupenda composición de Michel Simon.
CV 30 1/7, 0.30 hs.

El peleador callejero (*Hard Times*), 1975, dirigida por Walter Hill, con James Coburn y Charles Bronson.

A casi veinte años de su realización, esta opera prima de Walter Hill sigue siendo una de las mejores películas de su autor. El tono seco y el montaje tajante y preciso que Hill abandonaría en los 80, sólo aparecerá luego esporádicamente en la interesante *Oro y cenizas*. Charles Bronson, en el papel de su vida, cuando le preguntan algo sólo da media vuelta y se va.
CV 24 28/6, 16 y 18 hs.

Viridiana, 1961, dirigida por Luis Buñuel, con Silvia Pinal y Fernando Rey.

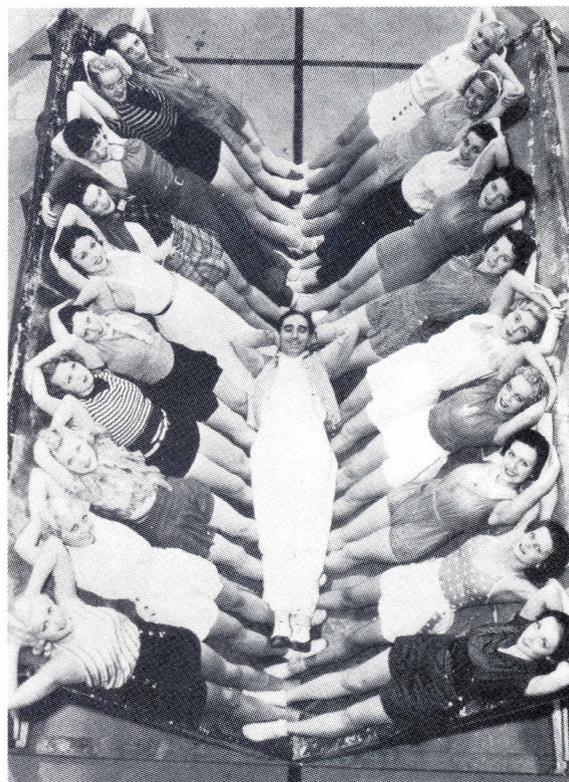
Sólo el genio de Buñuel podía lograr que en épocas de la más rispida censura franquista le financiaran y proyectaran este film en España. En esta anárquica fábula sobre la inutilidad de la caridad, Buñuel

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**



desliza reflexiones sobre el género humano con una fuerza y frescura apabullantes. Además, el final aprobado por los censores es mucho más ingenioso que el original, en que los tres personajes terminaban acostados en la misma cama. Obra maestra absoluta.

VCC 24 23/6, 17, 19, 21 y 23 hs.

François Truffaut (*François Truffaut: portraits volés...*), 1993, dirigida por Serge Toubiana y Michel Pascal.

Este documental es una muy pálida aproximación a la obra del gran director francés, si bien para los interesados en el autor puede ofrecer algunos atractivos. Pero, ¿se puede hacer un documental sobre Truffaut en el que no aparezca entrevistado Jacques Rivette, ni Jean-Luc Godard ni, sobre todo, Jean-Pierre Léaud?

CV 5 27/6, 22 hs.

Un hombre y una mujer (*Un homme et une femme*), 1966, dirigida por Claude Lelouch, con Jean-Louis Trintignant y Anouk Aimée.

Siempre detesté la obra de Claude Lelouch en general y esta película en particular, uno de los más grandes éxitos que haya dado el cine de los sesenta. De todos modos, sería bueno verla ahora, intentando comprender retrospectivamente las causas del mencionado suceso. Sociología del cine, que le dicen.

HBO 29/6, 14. 30 hs.

Macbeth, 1971, dirigida por Roman Polanski, con Jon Finch y Francesca Annis.

Debe haber pocos directores que despierten tantas controversias entre los cinéfilos como Roman Polanski. Sumándome a ellas, creo que en sus mejores momentos puede lograr climas ominosos y opresivos, con toques de humor negro como en *El bebé de Rosemary* y, en otros, como ocurre en *Macbeth*, convertir a la majestuosa tragedia shakespeariana en una vulgar sucesión de incidentes sangrientos, actuados con el nivel de una estudiantina escolar.

CV 5 22/6, 22 hs.

Nina (*A Matter of Time*), 1976, dirigida por Vincente Minnelli, con Ingrid Bergman y Liza Minnelli.

Última película del gran director y para algunos su auténtico testamento artístico. Sin compartir ese criterio creo que el film —que Minnelli denunció que había sido remontado— ofrece algunos aspectos de interés en su casi fúnebre visión de los comportamientos de una aristocracia decadente. Obra profundamente insatisfactoria, de todos modos vale su visión para completar el acercamiento a un realizador fundamental.

CV 30 28/6, 20.15 hs.

Tabla de cine en televisión

			GJC	EAR	Q	FF	GN	JG	AR	HB	SG
Adrenalina	Varios	VCC 26	5	4					5	7	
Alas heroicas	Howard Hawks	TNT		9				9			
Alma negra	Raoul Walsh	VCC 24	10	10	10	10	10	10	10	9	
Almas en conflicto	V. Minnelli	TNT	7	8				7	8	8	
Ambiciones que...	George Stevens	CV 5	8	8			6	8		7	
Anochecer de un...	Richard Lester	I-SAT	8	6	9			7	8		
Asesinato en Holl.	Blake Edwards	VCC 25		7	4				5	4	5
Barrio Chino	R. Polanski	Space	7	7	9		9	7	9	9	9
Beetlejuice	Tim Burton	CV 30	4	5	8	7	7		5	2	7
Billy Bathgate	Robert Benton	VCC 37	5		4		4	3			4
Boudou	Jean Renoir	CV 30	8	8	10	9		7		8	
Buffet Froid	Bertrand Blier	Space	8	6	7	7		8	8	6	
Butch Cassidy	George R. Hill	I-SAT	6	5	8	9	9	6	7	7	7
Carmen de fuego	Otto Preminger	365		6				5			
Casablanca	Michael Curtiz	I-SAT	7	6	8	8	10	8	9	10	9
Cenizas de guerra	N. Jewison	VCC 23			7		5	5			
Ciudad sin escarpulos	A. Ferrara	Space	7	6	8		7	6	6	4	
Con las mejores...	Bille August	Space		5	5	9					7
Crimen en Mississippi	Robert Young	VCC 23							6		
Cuando pasan las...	Richard Whorf	TNT						5			
Culpable	Irwin Winkler	I-SAT			5	7			4		4
Detrás de las noticias	J. L. Brooks	I-SAT		3	7	8	7		5		7
Diario de un hombre...	J. Carpenter	HBO	4		7	7	7		6	6	7
Diario de una camarera	Luis Buñuel	VCC 24						9		7	
Días de radió	Woody Allen	CV 5	6	6	3	7	7	7	9	7	10
Duna	David Lynch	VCC 40	4	2			4	1	5	4	5
El ciudadano	Orson Welles	TNT	10	10	9	8	7	10	9	10	9
El cuarto poder	Serge Leroy	CV 5						5			
El fantasma de Cant.	Jules Dassin	TNT						6			3
El hombre que sabía...	A. Hitchcock	CV 5	10	9	10	10	10	9	8	8	9
El inspector Max	Claude Sautet	Space	9	8				9	10	10	
El muerto falta a...	Pierre Chenal	Space			8			7	8		
El peleador callejero	Walter Hill	CV 24	9	9	8		9	9		8	
El precio del poder	Sidney Lumet	CV 54			7		4	4	4		
El vengador del futuro	Paul Verhoeven	I-SAT	4	4	4	5	7	5	8	7	7
El vestidor	Peter Yates	Space			4			6	7		6
Encaje de medianoche	David Miller	Canal 365	4				5	5	6	5	
Finnegan...	Jean M. Silver	CV 5			9						
Follies de Zigfield	V. Minnelli	TNT	6	6				7	6		
François Truffaut	Serge Toubiana	CV 5	6	5	5		7	5		7	
Furia	Brian De Palma	I-SAT	4	6	8		5	3	2	3	5
Gringo Viejo	Luis Puenzo	I-SAT			5		7	6	6	5	6
Historia de Tokio	Yazujiro Ozu	VCC 24	9	10	10	10	10	8	10	10	9
Il Sorpasso	Dino Risi	VCC 24	6	5	7		8	6	7	6	
Insignificancia	Nicholas Roeg	365	4	6	1	2		4	6		
Ishtar	Elaine May	Space			1	1	3		1		
Johnny tomó su fusil	Dalton Trumbo	CV 30	3	2	1			2	5	2	
La adorable revoltosa	Howard Hawks	TNT	10	10	5	6	5	10	10	8	9
La bahía del odio	Louis Malle	Space		3	6	7				4	7
La carga de la Brigada...	M. Curtiz	TNT						7		7	6
La gran mentira	Edmund Goulding	TNT			7			7			
La mala semilla	Mervin Le Roy	Space			5		6	6	6		
La noche del cazador	Charles Laughton	VCC 23	10	10	9	10	10	10	10	10	9
La rosa púrpura...	Woody Allen	CV 5	6	4	4	4	7	6	7	6	7
La venganza de Ulzana	R. Aldrich	I-SAT	5	6	8			6			
Las cintas de Anderson	S. Lumet	Space						6			
Las diabólicas	Henri G. Clouzot	CV 24	8	5				8	7	6	8
Lawrence de Arabia	David Lean	HBO	7	6	9		10	8	10	10	10
Los fabulosos Baker...	Steve Kloves	Space	5	5	4	5	5	5	8	8	7
Los héroes de la...	Sergio Leone	CV 30	8					7	8	7	
Macbeth	Roman Polanski	CV 5	8	6			8	4	8	8	8
Mí dulce Charlie	Lamont Johnson	TNT						7			
Motín a bordo	Frank Lloyd	TNT			7			5	6		
Nada en común	Garry Marshall	VCC 23					8				
Nina	Vincente Minnelli	CV 30		6				6	6	5	
Para atrapar al ladrón	A. Hitchcock	Space	6	6	10	10	8	6	6	7	9
Pescador de ilusiones	Terry Gilliam	HBO			1	2	3		5	2	5
Psicosis	Alfred Hitchcock	VCC 40	10	10	9	10	10	10	10	10	10
Rapsodia de agosto	A. Kurosawa	VCC 24	4	5	7		7	3	8	9	8
Rebecca	Alfred Hitchcock	VCC 40	6	7	7	8	8	6	8	9	8
Romero	John Duigan	Space						6	7		
Rosalie va de compras	Percy Adlon	I-SAT	4	3	7	8			4		
San Francisco	W. Van Dyke	TNT						6			
Sr. y Sra. Bridge	James Ivory	Space		6	8	8			7	8	7
Su propio verdugo	Jack Smight	TNT						6			
Tess	Roman Polanski	CV 5	7	5		8		7	8	7	9
Traicionados	Costa Gavras	CV 54			7	7	6	6		7	
Tucker	F. Coppola	HBO	8	9	10	9	7	8	10	10	10
Un hombre y una mujer	C. Lelouch	HBO	3	3	3			3	4	3	4
Vida de hogar	Bill Forsyth	CV 30			10	8	9	7	9	7	
Viridiana	Luis Buñuel	VCC 24	10	10	10	10	8	10	9	10	8
¡Socorro!	Richard Lester	CV 30	7	5	7	7	5	5	6		

¡Viva la comedia!



En el número de julio El Amante vamos a celebrar la comedia.

Vote por sus cinco favoritas. De entre las respuestas sortearemos tres que recibirán una suscripción por un año a El Amante.

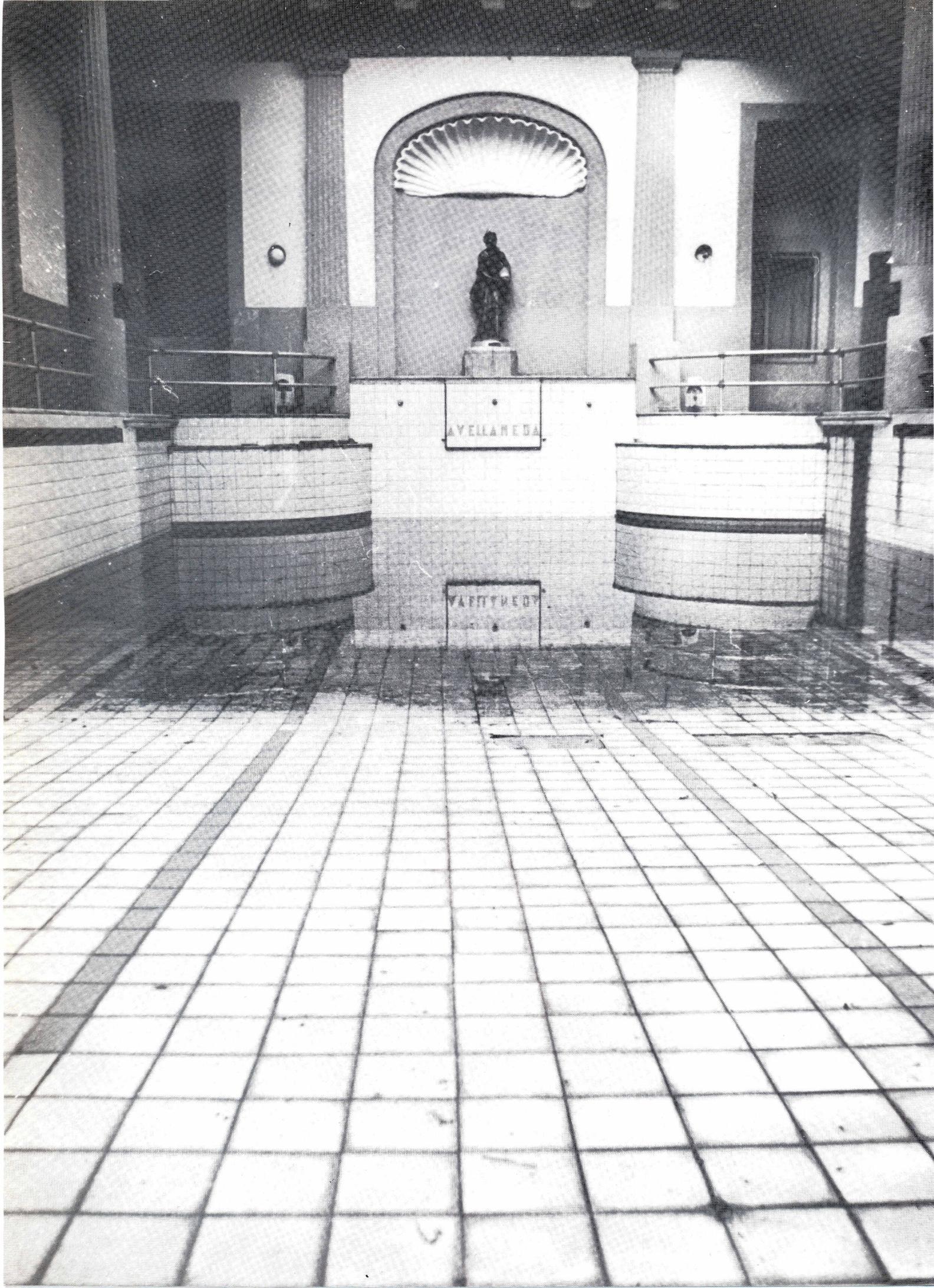
*Si le da el gusto, escriba una reseña de no más de 500 palabras.
Publicaremos las mejores de las más votadas.*

No es necesario escribir la reseña para participar del sorteo.

Tiene tiempo hasta el 10 de julio.

Escríbanos a Esmeralda 779 6º A (1007) Capital Federal.

O por FAX al 322-7518.



YELLANEDA

VAFITTY MEDY

Perdidos en la ficción

por Gustavo Zappa

Cuando se estrenó *Pesadilla*, del joven Diego Santillán, en 1963, la gente de cine consideró afortunado a su director, ya que había contado con el asesoramiento del experimentado maestro Cavalloti y con la presencia de intérpretes como López Lagar, Sabina Olmos y Guillermo Battaglia. Fueron pocos los que conocieron un secreto de la filmación que con los años se desvaneció, en parte por ser considerado una fantasía. Y es que se extraviaron Jacobo Macías, asistente de dirección; Ricardito, Mario y otros asistentes de producción; un extra llamado Villarreal; Pedrito Durán, joven actor que se presentaba por primera vez en la pantalla; Sara Bozán, novia del anterior que aparecía en las primeras escenas; varios eléctricos y Blanco, un foquista venido de Bolivia, quien supo atajar un penal cuando desapareció el grupo.

Las cosas ocurrieron más o menos así. Durante los primeros días de rodaje reinaba el buen trato, Macías hacía diligentemente su trabajo, López Lagar seguía las indicaciones con indulgencia y Sabina Olmos conservaba el ánimo para angustiarse cada vez que fuera necesario. Santillán iba de aquí para allá con el libreto y de vez en cuando se apartaba con Cavalloti para discutir algún detalle. Todo normal. El problema surgió cuando se filmaron las escenas en el Parque Avellaneda. Sabina Olmos debía perseguir al asesino en sueños. La figura sombría de éste aparecería junto a un eucalipto, luego cerca de una estatua y finalmente se perdería detrás del natatorio, un enorme edificio romano. Ricardito había aconsejado ese lugar, ya que era vecino del parque. “Es ideal, con mucho misterio”, se había limitado a decir al productor. Obviamente, habían pensado en los bosques de Palermo y en el Parque Lezama, pero como confiaban en el asistente, decidieron que la escena fuera en el Parque Avellaneda.

Tal vez la circunstancia de trabajar al aire libre animó a los eléctricos a llevar una pelota para entretenerse en los descansos. Después de cada corte los muchachos de producción miraban de reojo la número cinco que estaba entre otros bultos, pero la premura y eficiencia con que ordenaba Santillán los contenía. Sin embargo, a la hora de comer, más relajados, se juntaron a charlar con los eléctricos. Lo cierto es que enseguida organizaron el primer picado (al que se sumó el joven Pedrito Durán, que era un excelente delantero). Entonces jugaron los eléctricos, con el foquista Blanco de arquero y Durán arriba, contra Macías, Ricardito, Lucho, Mario y el extra Villarreal. Los eléctricos vencieron 5 a 1, gracias a la presencia de Pedrito Durán, que tenía mucho empuje. “Ese es mejor futbolista que actor”, sentenció Santillán de mal humor por el retraso. Así transcurrió el primero de los dos días previstos en el Parque Avellaneda.

“Esto de hacer cine —pensaba Blanco—, uno quisiera que no termine nunca.” Andaba en ese razonamiento cuando se encontró con Macías en la esquina del parque. Entonces le dijo: “Imagínate si pudiéramos filmar todo el tiempo, si la vida fuera solamente eso”. Macías suspiraba: “Me gustaría dirigir...”, era todo lo que decía.

En el parque uno podía ignorar a la ciudad. Allí el tiempo se estiraba tanto como en las películas, en el paseo que se perdía por el Sur, en el tambo junto al camino, en la estación con su trencito y en esos juegos con el arenero fenomenal y la inscripción en la entrada: “Motus est vita”. Había un sosiego en el ambiente que beneficiaba al trabajo del grupo pero que al mismo tiempo sembraba un aire de distracción en algunos. Entonces llegó el primer descanso de la jornada. Cuando Cavalloti vio que Ricardito y Lucho preparaban el fuego para el asado, le dijo a Santillán: “A éstos paráles el carro porque te mandan el proyecto al diablo”. Si no fuera porque Sabina intercedió y los invitó a almorzar en algún restaurante de avenida Rivadavia, Santillán hubiera discutido con los asistentes. ¿Qué estaba pasando? ¿Qué bicho les había picado a estos muchachos en ese maldito parque?

Después del asado jugaron la revancha y volvió a ganar el equipo de los eléctricos, con dos golazos de Durán. Se agregaron unos cuantos vagos del parque, que los había en todo momento, quienes se lucieron con algunos toques. Es justo decir que el foquista Blanco aportó varias atajadas espectaculares. Por supuesto, fueron para su amigo Macías, a quien se le dio por filmar algunas escenas del partido. Cuando Santillán, Cavalloti y Sabina regresaron al parque, vieron algo tan increíble que no tuvieron palabras. Macías se había apoderado de la cámara con la complicidad de otros asistentes y de Sarita Bozán, que hacía de script girl. Estaban todos como ensimismados filmando un partido de fútbol, envueltos por una luz angélica. A medida que se acercaban aumentaba el calor, tanto que Cavalloti puso una mano sobre el hombro de Santillán: “Vamos, muchacho, mañana resolveremos esto”. Los tres retrocedieron y abandonaron a ese grupo de locos, en el fondo del parque Avellaneda.

Como se imaginarán, quienes participaron en el motín fueron despedidos del estudio. Lo curioso es que ellos mismos no pudieron enterarse de nada. Macías descubría nuevos ángulos para las atajadas de Blanco, Durán conocía la felicidad de los piques en diagonal y de los frentazos a la base del palo, Ricardito y sus amigos pensaban en preparar un lechón hoy, un chivito mañana, mientras soñaban con transformar el picado en una película de cowboys, y un día interminable los abrazaba en el parque. Algunos dicen que el foquista finalmente regresó a Bolivia a filmar documentales y que Durán terminó con su novia esa misma tarde para irse a jugar el campeonato de la liga mendocina. Mienten. En realidad el celuloide de Macías no se terminó nunca, dirigiendo al equipo filmó en todos los potreros de la ciudad y después decidió rodar una película en el Tigre. Decía que Tita Merello se había quedado allí después de hacer *Los isleros* con Demare y que la que había vuelto en su lugar era en realidad una mujer del río idéntica a ella. Entonces la película sería sobre la actriz que se había quedado perdida en la ficción, casi como ellos, felices, con su cámara eterna, filmando un partido de fútbol interminable, en medio de una luz cegadora. ■

Foto: Nicolás Trovato

Yo, Claudio Caldini

por Jorge La Ferla



Las cosas pulsan nuestras cuerdas pero nosotros ponemos la melodía.

F. Nietzsche

La sorpresa por lo incomprensible que la técnica artística trasluce en el momento del absurdo se invierte: puesto que ilumina un mundo privado de sentido. T. Adorno en *Filosofía de la nueva música*

El año pasado publicamos un primer trabajo sobre cine experimental en *El Amante* debido a que consideramos que se relacionaba con uno de los temas principales de esta columna, el video arte, por ser uno de los antecedentes en la búsqueda expresiva actual del video de creación. Esta vez el objeto del artículo es la obra de Claudio Caldini, uno de los grandes realizadores de cine independiente argentino, que en estos momentos ha producido una serie de obras en las que mezcla el soporte video con su trabajo filmico. Siempre fue interesante cómo la cultura cinéfila defendió a los que, desde dentro del sistema del cine tradicional, provocaban rupturas que nunca llegaban obviamente a la fragmentación radical del modo de representación institucional del cine: Welles, Fassbinder, Godard, Wenders, Anghelopoulos, aparecen más como virtuosos que como experimentadores si tomamos como parámetros la narrativa sistemática tradicional del cine, con la excepción actual de Jean Marie Straub y Danielle Huillet, dos realizadores mitológicos franceses cuya obra marca diferentes hitos en la búsqueda de nuevos caminos en la expresión cinematográfica. Por otro lado, está el cine experimental. Un cine básicamente realizado en 8, super 8 y 16 milímetros, que siempre se manejó fuera de todo circuito de exhibición comercial y no sólo por voluntad de los autores sino por producir una obra que destrozaba una manera de consumo espectacular a través de la negación de la verosimilitud de los géneros y la consiguiente modificación de la recepción identificatoria en el espectador. La historia del cine experimental es larga y quizás en los primeros años coincide con la misma historia general del cine desde el momento de su nacimiento real con los Lumière y Edison hasta su segundo advenimiento narrativo e institucional que marca *El nacimiento de una nación*, que podría ser considerada como el de un cine que estaba a la búsqueda de maneras discursivas. La irrupción de la obra cumbre de Griffith marca las tablas de los mandamientos de una ficción inamovible hasta nuestros días. Parafraseando a Bazin diremos con desparpajo que *El nacimiento...* es el pecado mortal del lenguaje cinematográfico. Todo lo posterior, incluso con obras importantes como *Entreacto* de René Clair y *El perro andaluz*, de Dalí-Buñuel, así como las películas de Man Ray, entre otros, quedan como meras locuras o desviaciones caprichosas fuera del sistema. Por poco conocida no deja de ser vital la importancia de incluir en una historia crítica del cine argentino, todavía a escribir, el desarrollo del cine experimental en nuestro país. Este es el tema que nos ocupará hoy, amigo lector, tomando como figura central a uno de sus realizadores principales, Claudio Caldini. Para escribir estas líneas se organizó una función realizada por el mismo autor, y que se constituyó en ceremonia misteriosa durante la cual se debe estar controlando

directamente detalles de sonido y de corrimientos de la imagen, con el perdido sonido del proyector y una imagen rica en contrastes y texturas. Además, con la preocupación permanente por el deterioro de los materiales positivos originales en 8 milímetros, que el paso del tiempo y sobre todo de las exhibiciones va deteriorando. Es fundamental que alguna de las instituciones privadas o públicas que están en el tema se ocupen de salvar la obra de Caldini, así como la de los otros realizadores de cine y video experimental. La disgregación de un ejemplo: el Museo de Imagen y Sonido de San Pablo está comenzando a guardar y archivar en 35 mm y en soporte digital, videodiscos láser, parte del patrimonio cinematográfico y de video internacional.

La obra de Caldini es profusa, intrincada y mantiene a lo largo de estos años una cierta continuidad, quizá con las excepciones que son *Escuela de payasos*, 1986, y *Gamelán*, 1981, esta última realizada dentro del marco del curso que dictara Werner Nekes en el Instituto Goethe. En el primer trabajo, que parte de una representación del Clú del Claun, la dificultad mayor se presenta al pretender la transcripción del hecho en sí que ocurre frente a nosotros, la representación preexistente y el fallo por reencontrarla en una interpretación traidora; el segundo, una obra interesante que parte de otros presupuestos perceptivos que las tradicionales temáticas de Caldini.

Las películas de Caldini no tienen diálogos, ni sonidos referenciales y no trabajan tampoco con tipografía salvo contadas excepciones.

Desde *Vadi-Samvadi*, 12, 1976-81, una remake de la antigua versión perdida en un envío de correo, está ya planteada la visión sobre algunos elementos en que más se focaliza la obra de Caldini: la naturaleza, los aparatos fabricados por el hombre y la aparición, en este caso literalmente, de ciertos textos místicos de origen oriental que imprimen una visión diferente sobre uno y el universo de Caldini.

Es en *Aspiraciones*, 1976, en que la noción de un devenir se plantea en el paso múltiple del cuadro cinematográfico sobre una vela, cuyo opuesto podría ser verlo como fluidos travellings sobre la misma o como desplazamientos de la vela sobre el cuadro. La diferencia es que la llama permanece inamovible a pesar del movimiento y que los movimientos tienen en sí mismos una cadencia difícil de definir pero que no es totalmente fluida como podría ser el movimiento normal filmado y reproducido a 24 cuadros por segundo. Esta repetición serial y lineal del recorrido de la vela que únicamente marca una elipsis en cuanto a su trayecto en la toma posterior a la imagen del gurú Sri Aurobindo se explica en la propia concentración y en las múltiples visiones de un mismo objeto en un estado alucinatorio de alto vuelo y en el fondo tan simple y profundo como la cadencia de una respiración armónica.

En *Ofrenda*, 1978, es todavía otra lectura diferente de las margaritas y su visión fragmentada de un mundo donde cada corte, cada fotograma es una toma. Es decir, una presión del obturador hace que cada foto se constituya en un plano y todo combinado y hecho en la propia cámara variando la distancia focal en solamente dos días de registro. *Baltazar*, 1979, se forma a través de una estructura de registro de sólo dos horas

y un montaje en cámara, y se constituye en una de las obras más armadas de Caldini pues es el resultado de la inspiración y la decisión en el momento de la filmación que ya está considerando el orden y la duración de las tomas. Quizás estas dos horas de la película de Caldini valen más que varias semanas de filmación de una película ordinaria e improvisada. El montaje en cámara es el momento culminante del pensamiento de una estructura final. Esta lógica diferente en la visión de las cosas y del decir varía nuevamente en *El devenir de las piedras*, 1988, donde por un lado se repite esta búsqueda pero ya con recursos más sofisticados a nivel de la utilización de los motivos y los climas. Son tres momentos: una mujer en un bosque, juegos de conjuntos de luces y variación de flores en tres actos de consideración sensual, perversa y onírica de lo externo. En el primer acto la mujer se aleja por un camino rodeado de una frondosa vegetación, es el transcurso del trayecto por el sendero y al mismo tiempo por el cuadro, acción que se reitera numerosas veces aboliendo el lugar de un destino que termina siempre en el inicio. Las luces que pasan en el segundo estudio forman una trama que anuncia la ciudad en un horizonte que se radicalizaría en su unión y destrucción en su última obra, *Consecuencia*. Los fundidos múltiples en este caso son logrados filmando una pantalla que contiene la imagen de tres proyectores simultáneos. Y finalmente la serie sobre las margaritas que son continuamente fragmentadas marcando la destrucción de un espacio de un nuevo vivero, creado por el cine y que nos permite percibir los objetos de otra manera, más cortada y al mismo tiempo más profunda.

A través de las ruinas, 1982, es otro baluarte en la obra analizada. Su discurso está basado principalmente en una combinación de imágenes superpuestas a través de fundidos en que se reitera la temática de paisajes, hombres, luces urbanas pero en una combinación que logra una película de clima nocturno y misterioso. El recurso del fundido actúa como base del relato e ilación entre los saltos espaciales y temporales. Las ventanas superpuestas operan como incrustaciones de diferentes espacios en el mismo cuadro. Este recurso ya agotado por el video y la televisión a través de una factura elemental en el momento de la edición revalora la inclusión de un espacio en un cuadro pero de una manera lúdica. Como banda de música ya tenemos el anuncio de un Caldini electrónico a través de las cadencias elaborados por él mismo con un sintetizador Moog.

En *Film Gaudí*, un trabajo de 1975, se preanuncia en cierto sentido la mirada postimpresionista de su último video (*Heliografía*) sobre texturas y colores por el trabajo realizado en el registro de las mayólicas del Parque Güell, que en definitiva son un prólogo a la esencia de la imagen electrónica y al pixel como unidad mínima de descomposición de la imagen en la pantalla. Otra variante recurrente de Caldini. Lejos está este trabajo de hacerse pasar como un documental seudorealista de la obra del genial arquitecto catalán, aunque al mismo tiempo en su extremo fragmenta y desarma en un caleidoscopio esencias que hacen a la visión del espacio y de la representación de la obra de Gaudí. La captura fragmentada de la imagen en su registro, en el que una vez más un recorrido por un parque es animado en el concepto y en una percepción propia ajena a toda descripción engañosamente objetiva. En *Un enano en el jardín*, 1981, es el fulgor del obturador como estrella y relámpago. Aquí para el sintagma reconstituido el orden de los factores no altera el producto. Planta, esterilla, pajas. La cámara se mueve creando un efecto sobre sí misma y donde, parafraseando a Jean-Paul Fargier, se podría decir que "el efecto de mi cámara es el efecto de mis efectos". Al increíble resultado adhiere la banda de sonido con música de Brian Eno, que como el primer acto de *El devenir de las piedras*, posee una sensualidad imposible de describir pero intensa de sentir a partir de la sugerencia. Y es todavía *La escena circular*, 1982, con la original técnica de grabar proyecciones desde una pantalla, pero aquí la situación es en una ventana con dos tipos y el resto del espacio en el marco del cuadro está como en el premonitorio inicio de *Une partie de*

campagne de Renoir. Las nubes en una ventana y la misma imagen en un efecto de superposición como un efecto de *delay* electrónico. Un recurso al *jump cut*, la violación de la regla de los 30°, pero que a su vez está superpuesto por un fundido. *Monsieur Ponge observa un ramo de flores: frenesi de los detalles, calma del conjunto... Sirviéndose de un lenguaje prescriptivo que como tal instaure la legalidad. Los objetos explican al mundo... Monsieur Ponge sigue observando aquel bouquet sin sospechar que se ha convertido en un aprendiz de brujo, dispuesto a robar el alma de las flores.* Alejandro Méndez, a propósito de *El asparagus* de Francis Ponge. Es quizás en *Cuarteto*, 1978, donde encontramos este manifiesto de naturaleza y su representación en este caso como una aproximación a la estética de la pintura taoísta. Aun el recurso del registro de una imagen resultante en una pantalla de la imagen de dos proyectores simultáneos marca las superposiciones artificiales logradas una vez más en el momento de la producción y no en el montaje. Durante el registro se establece una instalación, dos proyectores y una pantalla con pocos espectadores, quizás uno solo, que pone en juego una vez más la profundidad del discurso en la simpleza de una visión y en la complejidad por realizarla. Por ejemplo, al sobreimprimir blanco y negro y color en la misma emulsión y liberándose del empalme de la moviola al montar en cámara. La meditación sobre el ser pasa por la naturaleza como factor preponderante de la visión y de la construcción de su imagen en movimiento.

El cine es el arte de organizar una serie de hechos audiovisuales en el tiempo. Y eso se puede hacer con films, con video o con ordenador. Tan sólo cambia la superficie sobre la que fluye ese torrente de imágenes o la pantalla en que se visualizan las imágenes. No existen, por lo tanto, desde este punto de vista, diferencias entre cine y video. Las premonitorias palabras de Gene Youngblood expuestas en su obra *Expanded Cinema* a principios de los años 70 y reiteradas en la serie española *El arte del video* son suficientes para definir los trabajos de Claudio Caldini en video, especialmente los dos últimos. En ambos trabajos el material de cámara proviene de material filmico, Single 8, cuyo telecine es editado en video. En *Consecuencia*, 1992, el híbrido entre los soportes atraviesa la concepción del trabajo al plantearse un contraste entre el recorte del horizonte, todavía a través de una ventana, y las imágenes de un tubo de rayos catódicos cuya trama televisiva es desarmada a través de la eliminación del campo de la habitación y mostrada en su esencia no figurativa por la trama de los puntos luminosos que provocan la ilusión de las figuras.

La colisión de soportes deja lugar en *Heliografía*, 1993, a la transición en la edición y en el soporte del video como el lugar más apropiado para seguir con un camino expresivo reduciendo al mínimo y por lo tanto extremizando los anaqueles de la acción y de la imagen plástica como espectros de una situación real. Y sobre todo el agregado de una banda sonora muy elaborada que funciona como capa alusiva a un espacio agregado en una fidelidad terrorista con un registro de sonido en bruto. El juego postimpresionista de los colores, la sombra como una visión en abismo de un personaje y un narrador camarógrafo que deambula en una jungla sonora a atravesar por la imaginación hacen de *Heliografía* uno de los videos más notables a nivel expresivo producidos en el país. La obra de Caldini es fundamental en el campo de los medios audiovisuales por romper con el aparato cinematográfico institucional, en lo que implican concretamente las posibilidades de su utilización y las maneras tradicionales de contar una historia creíble. Lo de Caldini pasa por otro lado; básicamente, por ejercitar la sana práctica de poner en escena los fantasmas interiores desviándose de la representación de un verosímil real y sus formas que pasan por evitar los parámetros clásicos del cine, las historias del siglo XIX, los personajes actantes que funcionan por las leyes de la causa y del efecto y las maneras tradicionales de desarmar las historias en secuencias, escenas y planos. Lo más importante es que, ya se trate del cine o del viejo Caldini, siempre está

poniendo en juego las posibilidades del imaginario investido en el uso de una tecnología o de varias mezcladas donde se deja fluir a partir de otros códigos lo anamórfico como sustancia de una proyección interior que al mismo tiempo no deja de ser universal. La reivindicación de la categoría experimental con el cine y con el video pasa por un trabajo consciente de prueba e investigación. En todo el proceso de filmación se ejercitan una increíble variedad de recursos que obvian la total falta de efectos en el formato de 8 milímetros e implican una decisión, una concepción y un rigor que está permanentemente aplicado en el desarrollo del trabajo en este formato. Esta artesanía de la animación en cámara y de la posproducción responde a una cierta lasitud en la manera de trabajar de muchos realizadores de video que dejan que la casualidad actúe como elemento espontáneo de creación en el momento de grabación o de edición. Los recursos de Caldini son elegidos y provienen de decisiones que en cuanto a los resultados podríamos calificar de correctas y se explican, más que como resultado del talento, por ser producto del trabajo y de una profunda percepción del mundo. Caldini reivindica la experimentación pero no la improvisación con el medio, a través de una obra notable que se prolonga durante ya casi más de 25 años y que debería tener una mayor difusión al menos en escuelas de cine y video y en los museos. "El propósito de las palabras es transmitir ideas. Cuando las ideas se han comprendido, las palabras se olvidan. ¿Dónde puedo encontrar un hombre que haya olvidado las palabras? Con ése me gustaría hablar", Chuang Tzu. Qué banalidad

ilusoria pretender escribir sobre la obra de Claudio Caldini, disculpe el lector amante tal falacia. La única manera de comunicar la obra de Caldini es consumiéndola con los ojos, los oídos y todo lo que sigue a los sentidos. ■



Foto serial de Claudio Caldini haciendo música. "Para mí el video es cine. Hay que distinguir entre el cine y el medio, de la misma manera que distinguimos entre música e instrumentos. Existe la música y existen los instrumentos, como el piano, el oboe, la flauta y, sin embargo, ninguno de ellos es la música. Con el cine ocurre lo mismo." Gene Youngblood

Claudio Caldini

Buenos Aires, 1952. Estudios de cinematografía en el Centro Experimental Cinematográfico, Instituto Nacional de Cinematografía, 1971. Realizador de 40 títulos de cortometraje experimental y documental, investigando los límites expresivos y técnicos del paso super 8. Integrante del núcleo de cine experimental patrocinado por el Instituto Goethe Buenos Aires entre los años 1975 y 1983, donde participa en seminarios con los realizadores Werner Nekes y Werner Schroeter. Estudios de danza contemporánea con Rolf Gelewski en Salvador, Brasil, 1978. Integrante del grupo Hamsa, dedicado a la interpretación de música indostánica. Compositor de música electrónica. Diseñador de iluminación teatral. Sus films han sido exhibidos en Buenos Aires en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Instituto Goethe, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Centro Cultural San Martín, Centro Cultural Recoleta y en muestras internacionales en Barcelona, Madrid, Bruselas, Las Palmas, Cali, Caracas, Nueva York, San Pablo; en Canal Plus (París) y en la TV española.

Filmografía

1970. *Descúbranse*, 15', color, ficción. Cuarto premio films mudos, concurso de cine amateur. "Nizo 70", Bs. As.
Feria, 8', color, documental.
 1971. *Límite*, 17', color, ficción.
Animación 1 y 2, 6', color, animación. Primer premio films sonoros, concurso de cine amateur "Nizo 71", Bs. As.
La última noche del mundo, 12', color y B y N, ficción. Sobre relato de Ray Bradbury. Mención especial al mejor conjunto de trabajos, junto a *Animación 1 y 2*, concurso de cine amateur "Nizo 71".
Regresión, 10', B y N, ficción.
5 Aspectos 5, 12', color, documental. Tercer premio concurso de cine "Semana de Buenos Aires", Municipalidad de Bs. As.
 1972. *La escalera*, 4', B y N, animación. Mención especial al mejor trabajo de investigación técnica, concurso de cine amateur "Ciudad de Quilmes".
 1974. *Homenaje a Henri Rousseau*, 7', color.
El fin de la infancia, 8', color.
 1975. *T.E.A.*, 20', color, documental sobre educación artística para niños. (Taller de Experimentación Artística)
Film-Gaudí, 10', color, documental. Mención especial al mejor trabajo de cámara, Uncipar 75, Bs. As.
Ventana, 4', color.
Baltazar, 4', color.

Adentro, 5', color.
Noches del Paraná, 3', color.
 1976. *Aspiraciones*, 10', color.
Vadi-Samvadi, 12', color. Segundo premio, Primer concurso de cine experimental en super 8, Instituto Goethe Buenos Aires. Premio al mejor film experimental en el Festival Argentino-Brasileño del Film Super 8; San Pablo/Bs. As., 1977.
Iras Jornadas del Color y la Forma, 20', color, documental, talleres de expresión plástica gratuitos en el Museo de Arte Moderno, Bs. As.
 1977. *Almuerzo en la hierba*, 12', color. Mención especial a la mejor textura visual, 2º concurso de cine experimental en super 8, Instituto Goethe, Bs. As.
Macbeth, 20', color. Recreación de la puesta en escena de Roberto Granados sobre la tragedia de William Shakespeare. Seleccionada en la Muestra Canario-Americana de Cine No Profesional.
2das Jornadas del Color y la Forma, 12' x 2, color, documental. Museo de Arte Moderno, Bs. As. Coordinadas por Mirtha Dermisache.
 1978. *Ofrenda*, 4', color.
Cuarteto, 20', color y B y N.
La construcción, 15', color, documental. Jornadas de expresión artística con materiales textiles, coordinadas por Luis Negrotti.
 1979. *Paisajes, encuentros*, 15', color, documental. Pondicherry, India.
The Dream Boat, 10', color, ficción. Pondicherry, India.
 1980. *Jornadas de cine experimental con Werner Nekes*, 12', color. Creación colectiva. Instituto Goethe, Bs. As.
Edgardo Giménez, desde el comienzo, 20', color y B y N, documental. Montaje e inauguración de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Bs. As.
 1981. *Un enano en el jardín*, 30', color.
Gamelán, 12', B y N.
Vadi-Samvadi, 8', color. Remake.
 1982. *A través de las ruinas*, 7', color.
La escena circular, 10', color.
El templo cerrado, 3', color.
Rolf Gelewski, danzas espontáneas, 15', B y N, documental.
 1986. *Esta me la vas a pagar*, 7', color, con El Clú del Claun.
Amistad con el payaso, 8', color, con El Clú del Claun.
 1988. *El devenir de las piedras*, 12', color. Primer premio de la Primera Semana de Cine Experimental, Feria ARCO, Madrid, 1991.
 1990. *Simulacro* (video), 3', color.
 1992. *Consecuencia* (video), 2' 40", color.
 1993. *Heliografía*, 5', color. ■

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Quintín:

Jamás un aforismo resultó tan pertinente como el que precede a tu crítica de la película de Olivera. A pesar de ser antojadizo e inconexo, y sobre todo para nada representativo del pensamiento del filósofo (lo que pone en evidencia que fue extraído de algún raído ejemplar de la inefable *Selecciones*, que seguramente ocupa un prominente lugar en tu biblioteca), es indudable que resume, en magistral síntesis, tu propia actitud y el oscuro móvil de tu voluntad más íntima.

El amarillismo de la crítica es tan patético como la intención, apenas soslayada, de provocar indignación y forzar la protesta airada, con el mezquino interés de recolectar los frutos podridos del escándalo, y así poder alimentar las ansias de protagonismo que tu famélico narciso mendiga escudado tras la innoble fachada de crítico independiente.

No hay otra explicación que justifique tu interpretación de la obra de Soriano que dio origen al film. A años luz de consistir en una opinión crítica seria, apenas si se trata de un mal remedo de un sofisma con ínfulas literarias, que en su afán expositivo resulta inútil como artificio para velar el agravio y la ofensa que son el único fin que persiguen sus palabras. La animosidad pretende ser solapada a través del ridículo juego de inferencias, pero queda delatada en la incoherencia de los razonamientos y en lo forzado de las conclusiones. Tomo un ejemplo. Del cartel que aparece en la película tachado, que reza "Las Malvinas son de los pingüinos", vos interpretás: "Ese plano tan profundamente reaccionario se propone como prueba de la descomposición nacional y termina reivindicando a la dictadura militar", ¿esto es todo lo que tu inteligencia hermenéutica admite? Semejante dislate, que no soporta el menor análisis, que ni siquiera se lo intenta justificar con una, al menos, miserable idea, sólo puede surgir de un fermentado rencor que implora los perentorios oficios de un profesional competente.

Aclaro que no quiero ser confundido. Ni Olivera ni Soriano son santos de mi devoción. Y, para ser sincero, creo que la película adolece de fallas notables de realización, necio sería al negarlo. Pero creo que lo rescatable, que sobre todo se manifiesta en la novela, más que en los aspectos estéticos formales, se encuentra en su capacidad para poner en evidencia las formas arquetípicas que explican los avatares de nuestro vapuleado presente. Muestra la inmanente tensión que está operando tras el etéreo velo de la cotidianidad. Una tensión que es histórica y social, y que delata el sentido profundo, ese que Hölderlin atribuía a los artesanos de la poesía, del destino común que nos atañe. Claro que hablar de "sentido profundo" o "destino común" puede herir susceptibilidades posmodernas. Sin embargo existen, y están a la vista. Se los puede ver paseando entre los rostros sombríos de los villeros que pululan de a miles por los cuatro costados de la ciudad y en el murmullo inhóspito de la marcha bancaria del centro. En los pueblos vacíos del Sur y en la inquebrantable estolidez de los del Norte. O en la queja inconducente, en la avivada callejera y en el culto al café polémico e inoperante, la dulce melancolía del tango, y en la pasión, apenas mellada, por la efusiva expresividad de los sentimientos.

Sí que existe, claro que existe. Sólo hay que saber mirar con ojo propio, pero abierto al mundo que le ha tocado en suerte, cultivar la honestidad y conservar, a pesar de todo, el buen tino, y no permitir que como forma de evadir el peso de la angustia y la soledad a la que estamos indefectiblemente sometidos, terminemos como los desahuciados avaros del Dante: injuriándonos eternamente unos a otros, por creer que cada uno lleva la peor parte (Canto VII, 27 y ss.) y condenados, como todos los desesperanzados del infierno, a no comprender nunca la causa de nuestro tormento.

Tal vez si en lugar de sentarte en la butaca del cine para buscar lo que quieras encontrar, hubieras cedido al pedido de Soriano de bajarte de ese tren (que no conduce a ningún lado, que se halla extraviado de todo, en ese lugar sin referencias, de dilatados horizontes), simplemente para entender tu/nuestra manera de viajar, tal vez entonces comprenderías que no es que la Argentina sea un país de mierda, sino la tierra de la desilusión permanente, del sueño eternamente trunco, pero eternamente recreado para cumplir el ciclo de la frustración, hasta que por fin aceptemos el desafío de concretarlo para siempre.

¿Denuncia esto un pesimismo despreciativo, un pensamiento estéril, una "queja repetida", un "lamento ingenuo"? Puede ser. Pero yo vivo en la parte de la Argentina que costea la fiesta de los frívolos, los hipócritas, los soberbios. No sé en qué país vivís vos Quintín. Confío en que tu crítica a la película no pretenda ameritar tu entrada al ágape.

Confío en que recorras nuevamente el libro o la película, tratando de hallar algo de tu propia historia y la de tus iguales, y que comprendas, perdón por el atrevimiento, que el verdadero arte no es aquel que se ufana en lo estético, sino el que deriva de un desgarramiento vital donde palpita una verdad que no tiene otra forma de expresarse. Creo que si no entendemos esto el título de la película acaso se trasmute en una cruel profecía. Y las sombras, Quintín, las sombras no existen en la oscuridad del cine.

Un abrazo.

Roberto Montaña
Florida, Pcia. Bs. As.



Evidentemente, o ustedes desconocen la maldición o no creen en ella. Me refiero a la que dice que quien cometa la barbaridad de calificar con menos de nueve (9) puntos a *El halcón maltés*, será castigado con el visionamiento, hasta el fin de la eternidad, de *Un rey en Nueva York*. ¡Y ustedes le dan un promedio de cuatro puntos a la de Huston y ocho a la de Chaplin! Pero, ¿dónde aprendieron a ver cine? ¿En la Pitman? Lo único que falta es que tampoco les guste *Ojos negros*... Recuerden la maldición. Luego no digan que no sabían, mientras aguantan las insulsas andanzas del rey Sadvov, encadenados a la butaca y con prohibición de cerrar los párpados.

Mara Ordaz
Bs. As.

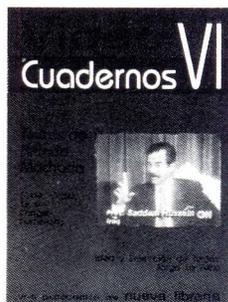
Señores Revista *El Amante*:

De mi consideración:

Es el colmo del descarado que *La Maga* —de todas las publicaciones— elija atacar a Gustavo Noriega —de todas las personas posibles— por *Political Correctness* —de todos los pecados imaginables—. *Political Correctness* —como ha llegado a ser conocida— es el código de "corrección política" de la progresía mundial, un asfixiante aparato totalitario de slogans, opiniones y sobreentendidos de "lo que hay que pensar", tanto sobre cuestiones políticas, sociales y económicas como con respecto al arte, la cultura y la conducta personal. Los "políticamente correctos", una expresión no casualmente reminiscente del stalinismo y que se aplica a una colección singular de inquisidores hipócritas de clase media—, estarán a favor de la justicia, la democracia, el progreso social, la ecología, la salud y la tolerancia, pero siempre en la versión represiva, excluyente, pacata, convencional y verticalista de un campamento de boy-scouts. Izquierdistas resignados, se conforman ahora con la dictadura de una moralina llena de legitimadores personajes "prestigiosos" que no cesan de aparecer repetidamente en *La Maga*, como comparsas estables: desde Mariano Grondona hasta Ernesto Sábato, desde María Elena Walsh hasta Tato Bores, desde Jacobo Timerman hasta Mempo Giardinelli. Jamás han aceptado una creación o un pensamiento realmente nuevos, de crítica y desmitificación. Organizados en torno de un sistema de la semicultura con referentes hagiográficos de *middle-brow* tales como las estupideces de Altman o los hermanos Coen en cine, las gansadas de Savater en filosofía, las demagogias de Kundera o de García Márquez en literatura o las perogrulladas de Eco en teoría estética, están criando en el campo periodístico una degeneración de bienpensantes cuya adquisición de una "cultura media" y de un "progresismo medio" les imposibilitará para siempre cualquier cultura, cualquier progresismo y cualquier conocimiento verdaderos, porque una nueva cultura no puede construirse de los residuos del proyecto de la vieja. La regla se comprueba matemáticamente en nuestros dulces exponentes de las "buenas conciencias": cuando toman el poder hacen un Gulag; cuando lo pierden, hacen *La Maga*.

Solidariamente,

Claudio Uriarte
Capital Federal



Videocadernos VI: Textos de Arlindo Machado (cine, video, TV e imagen numérica)

Nueva Librería, Bs. As., 1994, 152 pp.

Hasta hace unas tres décadas, la mayor parte de aquellos a quienes interesaba el aspecto teórico del cine acostumbraba pensarlo —y había atendibles razones políticas para ello— como una fortaleza a defender, que a lo sumo se encontraba en problemáticas relaciones con otras, ya fueran tradicionales (literatura, plástica, teatro) o recientes y con vocación conquistadora (la TV). Ante el panorama dispuesto por este último medio —a veces pensado como degradación imaginaria, a veces como *amenaza tecnológica*— y la citada tendencia a reflexionar sobre particularidades, el *especialista* enfrentaba dos opciones. O bien consideraba —como hizo buena parte de la primera oleada semiológica— que las diferencias cualitativas entre imagen de cine e imagen de TV no justificaba una diferenciación rotunda en los conceptos, o bien llamaba la atención ante los rasgos ontológicamente distintivos de la imagen cinematográfica y la electrónica, como lo hizo —en forma delirante o no— McLuhan por aquellos tiempos. Desde entonces el paisaje de la imagen se ha complicado más con la proliferación de nuevos medios y tecnologías, como las que permiten generar imágenes digitales. El video naciente en los 60 pronto fue adscripto a la zona que contemplaba a la vez combates y alianzas, romances y saqueos. En aquel horizonte inicial el despacho de McLuhan tenía en su entrada un cartelito: “No queremos especialistas, necesitamos *generalistas*”. Gente que advirtiera conexiones entre los ámbitos que otros creían radicalmente separados, y que a la vez fuera capaz de percibir diferencias donde otros sólo notaban un confuso amasijo. A este rubro de teóricos transdisciplinarios pertenece el brasileño Arlindo Machado.

Los intereses de Machado son diversos. Doctorado en Comunicación y Semiótica, enseña en la Universidad de San Pablo y en el posgrado de la Pontificia Universidad Católica de la misma ciudad. Ha escrito, desde comienzos de los ochenta, una obra que revela la amplitud de su territorio. Desde su inicial *Eisenstein: geometría del éxtasis* —revelador de miras necesariamente abarcativas por los cruces obligados a que somete una incursión rigurosa en el universo del maestro soviético— hasta *La ilusión especular: una introducción a la fotografía y El arte del video*, ya puede notarse la transversalidad en las aproximaciones, una instalación que rechaza el encasillamiento, la especialidad que obedece más a una clasificación burocrática que a una necesidad intelectual. En los últimos años, Machado piensa a la imagen y lo imaginario en sus variedades posibles, que van desde el cine, la TV, el video (tríptico estándar hasta no hace mucho tiempo) hasta la imagen informática, el diseño y la realidad virtual. Hace dos meses, en Buenos Aires, repasó en una serie de charlas sus

actuales preocupaciones, que van desde una teoría de la imagen técnica —de la foto a la computadora— al diálogo entre cine y video; de las corrientes actuales del entorno televisivo hasta el diseño en los libros en CD Rom. Una de sus actividades consistió en presentar este *Videocadernos VI*.

Un riesgo que se suele afrontar en el abordaje a un teórico que examina estas perspectivas cambiantes en la imagen es el del hermetismo, donde la prosa alambicada intenta remedar el laberinto interno de un chip en la busca de las nuevas ideas. El otro es el de la oda (fúnebre o entusiasta, depende del ánimo) al paisaje contemplado. Machado elude ambos discursos, postulando una aproximación de notable claridad. En el prólogo a la selección, Jorge La Ferla destaca en el autor: “una inspiración continuadora de los grandes demiurgos de los medios de comunicación: McLuhan, Bazin, Barthes”. No resulta aventurado afirmar que más de un artículo de *Videocadernos VI* revela, en su equilibrio y originalidad, una vocación de referencia obligada. Ante el farrago internacional de bibliografía académica que se consagra al digesto, la opción de Machado se dirige a contar con las ideas de unos cuantos para elaborar desarrollos originales. Entre sus fuentes podrá advertirse a Michel Foucault, André Bazin, Hans Enzensberger, Paul Virilio, Serge Daney, Raymond Williams, Noël Burch o Jean Baudrillard, no para glosar supuestas autoridades sino para perfilar un pensamiento propio, a veces en abierta discusión con alguno de los nombrados.

En cada capítulo, para cualquier lector que haya leído previamente algo sobre estos temas, hay ideas diferentes y dotadas de una precisión que convoca al subrayado. Escribiendo sobre el *zapping*, los noticieros en la Guerra del Golfo, la hipermediatización de la vida cotidiana, el diálogo entre cine y video o los simulacros en la imagen digital, Machado aporta constantemente conceptos que están lejos de la *doxa* con que ya cuenta el presente paisaje audiovisual. Enuncia, además, estos ensayos desde una perspectiva que no se localiza en la presunta superioridad del intelectual que diagnostica desde arriba algo que afecta al resto del mundo. El autor toma posición dentro de este entorno, y se permite pensar eso que le afecta para planificar intervenciones posibles. Dato para el cinéfilo: las citas abarcan no pocos films y autores de la historia del cine, y no son muchos los intelectuales multimediáticos que se ayudan a pensar el presente y el futuro de las imágenes contando con Eisenstein, Fritz Lang, Jean-Luc Godard, Wim Wenders o Raoul Ruiz.

En sus trazados oblicuos, los artículos de este *Videocadernos VI* piensan un mundo que en la misma formulación de su masa de mensajes intenta obliterar la reflexión o, al menos, desalentarla postulándola como innecesaria. En ese sentido, la lectura de los textos de Arlindo Machado puede proponerse como una interesante transgresión —aparte, placentera por la límpida escritura de su autor— a la propuesta de ciega aceptación de una mediatización desaforada, y un antidoto a la paranoia en torno de metamorfosis kafkianas supuestamente a producirse por las nuevas formas de la imagen. ■

Eduardo A. Russo

Recuerde que en **LIBROFILM** puede usted encontrar:

LIBROS TECNICOS sobre dirección, guión, montaje, animación, audio, efectos, iluminación, maquillaje, video.

ACREDITADAS OBRAS DE REFERENCIA. Diccionarios de directores, actores, películas, anuarios (Katz, Sadoul, Orts, Mónaco, Maltin, Scheuer, Porter, JC, Willis).

ESTUDIOS SOBRE DIRECTORES. No sólo sobre los consagrados y/o de amplia trayectoria, sino sobre autores como Raúl Ruiz, Delvaux, Syberberg, Tarkovski, Monte Hellman, Pabst, Kieslowski.

LIBROS ILUSTRADOS sobre actores, desde Mae West a Kim Basinger y Sharon Stone; desde Valentino a Michael Douglas.

REVISTAS INTERNACIONALES: Cahiers du Cinéma, Sound, Film Comment, Am. Cinematographer, Premiere (Francia y EE.UU.), Nosferatu, Fotogramas, Dirigido, Imágenes, Cinemateca Uruguay, Archivos de FilMOTECA, Videolínea, Newline Report, Millimeter.

Av. Corrientes 1145 • Loc. 13 • Tel./Fax: 382-6258

Lunes a viernes de 11 a 19.30 horas • Envíos al interior



Las cosas que hemos visto

Juan Tébar
Nickel Odeon dos, Madrid, 1993, 115 págs.

“Las ventanas de mi cuarto están escarchadas. Hace mucho frío, pero yo estoy en camisa. Y eso que sólo tengo puesta la calefacción en el ‘2’. Aunque soy muy friolero, el ‘5’, que es el máximo de mi Saunier Duval, lo reservo para los madrugones y para las heladas internas, que son las peores, esas que se te meten en el alma y no hay manera de caldearlas.” *Morir de cine*, José Luis Garci

Nickel Odeon dos. Esta cita de *Morir de cine* creo que expresa la idea de la colección de libros que publica la editorial de Garci, Nickel Odeon dos. Ante una realidad muchísimas veces demasiado fría para lo que uno puede tolerar, el cine, los gratos recuerdos de cine —que poco tienen que ver con la crítica— ayudan a sobrevivir y a ocultar, aunque sea por un rato, la verdad de esta lenta agonía que es la vida. Cada vez que veo en alguna vidriera uno de los libros de tapa dura amarilla con una foto coloreada en tonos pastel me abalanzo feliz a comprarlo. Son una promesa de una noche de consuelo. Me reconforta verlos todos juntos en mi biblioteca al lado de mi cama. Son libros amables. No todos son excelentes pero, lo que es más importante, ninguno es amenazador. Algunos son más felices que otros, pero todos son amigos confiables. Mis preferidos son, por lejos, *Morir de cine*, uno de los libros de cine más originales, inteligentes y sentidos que leí en los últimos tiempos (Garci, te amo. Ya regalé más de media docena de tu libro a mis amigos cinéfilos) y *Las cosas que hemos visto* de Juan Tébar. Por suerte me queda por leer *Pasión de Drácula*, el sexto volumen de la colección. Aunque, en realidad, dudo que con ese nombre me sirva para calmar ningún desasosiego. Es más, creo que no me voy a animar a leerlo nunca. Tal vez, alguna tarde en la que me sienta optimista y solamente a pleno sol. Las tardes oscuras y nubladas son poco propicias para esas lecturas. Lo que sí es seguro, es que jamás lo leeré a la hora de la angustia, a la hora en que sólo un chocolate, dos Xanax 0.5, un beso de Q., varias frazaditas, una comedia romántica o cualquier “película inofensiva” —esto es, películas que ya han probado que no producen ningún daño espiritual, que ayudan a recuperar la temperatura del cuerpo y que, luego, si es de noche (casi siempre es de noche), me permiten dormir tranquila—. En cambio, a esa hora helada, el resto de los libros de Nickel Odeon dos son buena compañía. Disculpáme, Drácula, hablo desde el prejuicio, desde el más profundo de los terrores, pero para las situaciones a las que me refiero no formás parte de mi lista, jamás me consolaría con la visita de un vampiro.

Cinefilia. *Las cosas que hemos visto* de Juan Tébar es una historia de amor y de cinefilia. Enrique y Paula eran cocinéfilos. Estudiaban juntos en la Escuela de Cine y pasaban sus días en las butacas de alguna sala viendo y reviendo todo lo que se estrenaba en el Madrid del franquismo. Paula llega a ser directora de cine y Enrique profesor. La vida los separa. Veinte años más tarde, Enrique le

escribe cartas a Paula incitándola a evocar su pasado e invitándola a repensar temas supuestamente olvidados. Paula no le contesta sus cartas. Escribe sus respuestas en su diario íntimo. El último capítulo, una divertida cita de *El diablo dijo no* de Lubitsch, los encuentra muertos y para siempre tomados de la mano frente al diablo que los acusará del pecado de cinefilia.

Este es un libro sólo apto para cinéfilos, es decir, aquellos que ven por lo menos 300 o 400 películas al año y que, por lo tanto, pueden comprender los placeres que compartieron Enrique y Paula, que es el tema del que se ocupa este libro.

¿Es Ud. cinéfilo? Lea los 7 ítems de más abajo y si se reconoce en más de cuatro está autorizado a leer *Las cosas que hemos visto*. Siete características cinéfilas:

- 1) *Revisar películas.* Los cinéfilos son como médicos. Cada tanto les hacen un chequeo a las películas. Las películas cambian, o lo que es lo mismo, nosotros cambiamos. Aquello que hace 10 años nos gustaba con locura tal vez hoy ya no nos guste. ¿Quién está peor hoy, la película o nosotros? ¿Se volvió mala la película o es que nosotros estamos menos sensibles? Misterio. La cuestión es que cambian.
- 2) *Hacer listas.* El placer de recordar filmografías de actores o directores es casi un vicio. Enrique y Paula hablan, por ejemplo, de sus actores amados o de las malvadas amadas.
- 3) *La fijación con una época, región o género.* En el caso de los cocinéfilos de Juan Tébar es la predilección fanática por el cine americano de la década del 30 a la del 60.
- 4) *La santificación de ciertos personajes.* En este libro, Enrique tenía pegados en su pared a todos sus muertos queridos: Truffaut, James Mason, Cortázar, Ingrid Bergman, Henry Fonda, Romy Schneider, John Huston, Vincente Minnelli.
- 5) *La existencia de películas cruciales en la vida.* En el caso de Paula, *Mujercitas* con June Allyson, de 1949, y en el de Enrique *Vértigo* de Hitchcock.
- 6) *El amor por las salas de cine.* Tébar dedica varias páginas a recordar los cines de Madrid y a hablar con nostalgia de cómo se fueron convirtiendo en hamburgueserías o bingos.
- 7) *Conductas ritualistas para ver las películas.* Casi todos los cinéfilos se sientan en las filas de adelante. Enrique las veía tan enroscado en las butacas de las primeras filas que piensa que la causa de su dolor de espalda es esa insólita posición en que pasó su juventud.

Josep-Vincent Marqués. Por último —aunque es lo primero que uno lee— debo recomendar el excelente prólogo de Josep-Vincent Marqués. Es el artículo de presentación de un no cinéfilo al libro de un amigo cinéfilo. Dice Marqués: “Así los que ahora tenemos entre los treintaytodos y los cincuentayalgo no tuvimos más remedio que fugarnos de esa realidad. Por ejemplo al cine. [...] Yo opté por la otra forma de escapar de aquella realidad: la de intentar transformarla y en el tiempo en que vosotros pasábais de cinéfangos a cinéfilos me perdí por los caminos de la lucha política y ya no iba al cine sin causa justificada. [...] Mantengo que en aquellos tiempos sólo tenía sentido la locura cinéfila o la locura mesiánica revolucionaria. Lo demás era sólo locura sin adjetivos, pura estupidez.” ■

Flavia de la Fuente



ENTELEQUIA

CINE - COMICS - ROCK - JAZZ

LIBROS Y REVISTAS

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

Besos recuperados

por Horacio Bernades

Entre el 27 de abril y el 10 de mayo pasados tuvo lugar, en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, un homenaje a François Truffaut, próximos a cumplirse diez años de su muerte (el 21 de octubre de 1984; *El Amante* lo recordará con un libro/homenaje de próxima edición). A pesar de ciertos contratiempos (no pudo exhibirse *Los cuatrocientos golpes* por un problema técnico; *La novia vestía de negro* se vio en una copia doblada al inglés, y un show-sorpresa de Charly García en el hall del teatro obligó a suspender un par de funciones, el 5 de mayo), el ciclo fue una fiesta, uno de los más completos dedicados a Truffaut en muchos años. Las estrellas fueron *La chambre verte*, película de 1978 que se proyectó por primera vez en el país, y el documental *François Truffaut, retratos robados*, recién estrenado en Francia. Pero también hubo ocasión de rever, por ejemplo, la genial *Besos robados*, de 1968, que no se exhibía desde hace un par de décadas, *Las dos inglesas* en copia completa (132 minutos), y *El amante del amor*, finalmente, en una copia impecable (la que circulaba en el país estaba a la miseria). Reencontrarse con Truffaut es como reencontrarse con esos amigos del alma que nos evocan lo mejor de nosotros mismos, pero que al mismo tiempo nos hablan siempre en presente, nos abren un “aquí y ahora” preñado de urgencias, de nuevas preguntas. ¿Que cómo está François? Les cuento.

Peatón del aire. Truffaut está más vivo que la mayoría de quienes le sobreviven. Está más vivo que nunca. Sus películas respiran, están hechas de aire. No existe, hoy en día, nadie que sea capaz de transmitir tanta vitalidad, esa sed de vivir que empapa unas imágenes que se abren con Bernadette Lafont, fuente de todos los deseos, a la carrera en bicicleta, recibiendo el aire de la campiña que le levanta, ¡ah!, la falda (*Los mocosos*, 1958), y se cierran con Fanny Ardant, la ardiente Fanny, yendo a la aventura con la vivacidad de una adolescente, el cuerpo leve, el paso decidido, el deseo bailándole en los ojos (*Confidencialmente tuya*, 1983). No hay quien pueda correr tan ligero como *Jules et Jim*, una imagen montándose sobre la anterior, cada imagen un bullicio de ideas a la disparada, a cual más arriesgada, inmejorables todas. No hay quien se haga tantas preguntas, quien invente tantas soluciones tan distintas entre sí, entre la espada y la pared y con los minutos contados, porque el próximo plano ya pidió pista y viene despegando. En *Disparen sobre el pianista* vemos el auto en el que viajan Aznavour y su chica (¡oh, Marie Dubois!), “levantados” por dos matones de historieta, en plano general. Cuando nueve de cada diez realizadores hubieran cortado a un nuevo ángulo sobre la autopista,

Truffaut hace un violento barrido a izquierda, y ya tenemos al auto, sin corte, en otro carril: una solución más imaginativa y más eficaz, porque la velocidad de corte está comunicando un vértigo y una angustia que son los de los protagonistas en ese momento. En *Besos robados*, Doinel/Léaud envía una de las tantas cartas de amor que viajan por las películas de Truffaut, y el recorrido de la carta hasta llegar a manos de la amada es seguido a través de la red postal entera, en una insólita, acelerada parodia de documental industrial.

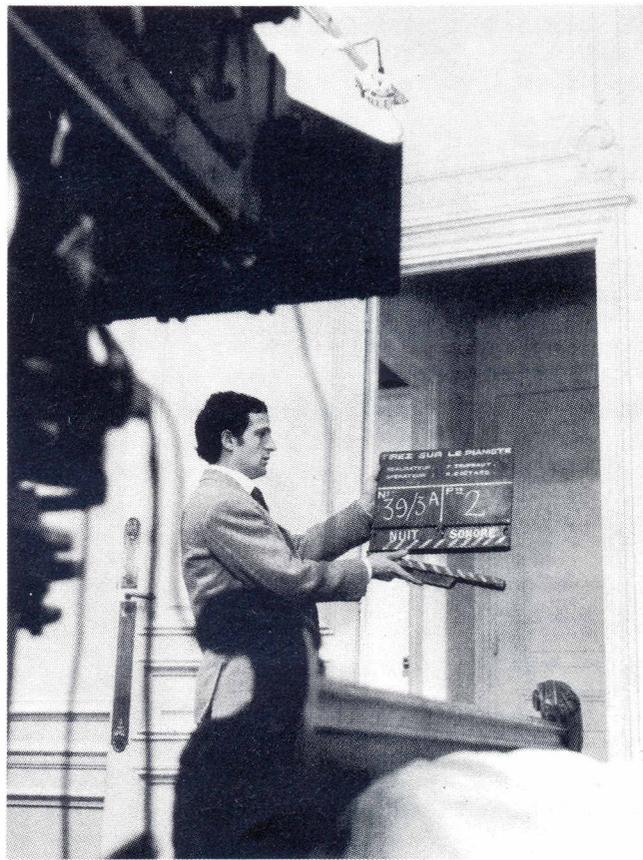
El hombre que amaba a las mujeres. En el planeta Truffaut, las mujeres reinan. Planeta Venus en el que llueven mujeres fuertes y hermosas, mujeres de todas las clases, estilos y colores. Mujeres “deseantes”, con las polleras bien puestas, jamás dudan y marchan resueltas y rápidas a la acción. La Moreau liquida, uno por uno, a los asesinos de su marido, en *La novia vestía de negro*. En *Besos robados*, Delphine Seyrig le cae de sorpresa a Jean-Pierre Léaud en su departamento, le anuncia que van a pasar la tarde juntos por única vez, y antes de terminar el *speech* ya se le metió en la cama. En *El último subte* y en *Confidencialmente tuya*, la Deneuve y la Ardant dejan a sus respectivos maridos bajo cubierto, y salen a la calle a vérselas con la Gestapo y el bajo mundo. *Cowgirls* urbanas que llevan de las narices al héroe-niño, y al propio Truffaut, marcando el *tempo* y el tono de sus películas. Mujeres miradas y admiradas por el ojo del hombre, por la cámara de François: la Moreau en *Jules et Jim*, las dos inglesas en *Las dos inglesas*. Musas inspiradoras: este cine tan cargado de progesterona es uno de los más masculinos que se conozcan, cine de hombres fascinados por la femineidad. “Las piernas de una mujer son brújulas que recorren la Tierra en todas direcciones, dándole equilibrio y armonía”, dice el axioma que rige los movimientos del protagonista, en *El amante del amor*, y que bien podría tratarse del teorema-Truffaut.

Un millón de maneras de amar. Hijo legítimo de Jean Renoir, Truffaut es, junto con su maestro, el más francés de los cineastas franceses. *L'amour*, el amor en todas sus formas es lo que da forma a su cine. Amor del espíritu y amor de la carne. Amor infantil, adolescente y adulto. Amor-devoción, amor-pasión, amor-odio. Amor-cortejo, amor-cadena. *Amour fou*. Amor por el cine y por la vida, por los chicos y las mujeres, por las películas, los libros, los discos. Amores soñados o vividos. Amores al paso, o para siempre. Amores de acá a la vuelta. Amores más grandes que la vida. Nostalgia por los amores perdidos, anhelo de

los amores que vendrán, exaltación del amor triunfante. Matar de amor, como la Julie Kohler de *La novia vestía de negro*. Morir de amor, como los protagonistas de *La mujer de la próxima puerta*.

En *El amante del amor*, Bertrand Morane escribe una novela de sus amores pasados mientras vive sus amores presentes, y Truffaut celebra los amores de su héroe/alter ego al mismo tiempo que proclama su amor por los libros, su fe ciega en los relatos, mostrando el proceso completo de creación de una ficción (la novela que escribe Bertrand, y que lleva el mismo título que la película). Bertrand, lector consuetudinario, escribe como un poseso, pasa las noches en vela, y la cámara de François recorre sus manuscritos como si fueran el cuerpo de una mujer amada. Bertrand completa su novela, y François se detiene en el proceso de fabricación, visita la imprenta, se pasea entre las máquinas, vigila el trabajo de correctores y linotipistas. Bertrand publica su novela, y François se extasia ante los ejemplares, multiplica sus tapas, sus lomos, los volúmenes aterrizando en estantes y vidrieras. La novela llega a manos de los lectores, los lectores se emocionan, gozan con la lectura, vuelven a vivir gracias a ella. Libros como películas: no es aventurado adivinar, en esta enorme declaración de amor por la producción de una novela, una enorme declaración de amor por la producción de un film. Una de las más generosas y devocionales que el cine haya dado. François Truffaut: *l'homme qui aimait les films*.

Últimas noticias de FT. El ciclo contó con su “sección estrenos”. *François Truffaut, retratos robados* es un documental completado en 1993 por Serge Toubiana (ex secretario de redacción de los *Cahiers du cinéma*) y Michel Pascal. Combina entrevistas a familiares, amigos, compañeros de ruta, y también, cómo no, “enemigos”, con fragmentos de sus películas y material de archivo. No hay demasiadas sorpresas, más allá de la presencia de la ex Mme. Truffaut y sus dos hijas, Ewa (sospechosamente parecida a la Deneuve) y Laura, que lo recuerdan con calidez, aunque sin dejar de mencionar algún costado en sombras, como el de la relación de François con su madre. “Todas las madres son santas, menos la mía, que es una puta”, habría comentado durante una reunión familiar, como quien da cuatrocientos golpes sobre la mesa. Chabrol recuerda los años fundacionales de los *Cahiers* y la nouvelle vague, mientras un Eric Rohmer mucho más ansioso de lo que sus películas harían suponer descubre con sorpresa el guión de *Pauline à la plage* entre los abundantes archivos del colega. Puede verse, durante un instante, a la viuda de André Bazin. El toque agrio (y algo buchón, por qué no decirlo) lo pone Bertrand Tavernier, uno de los más acérrimos enemigos de la *politique des auteurs*, cuando insinúa que la motivación de Truffaut al escribir su celeberrimo artículo “Une certaine tendance du cinéma français”, primer ataque sistemático al *cinéma de qualité*, habría sido la mera venganza personal contra uno de los representantes de esa tendencia. Es insoportablemente cruel el testimonio de Gérard Depardieu, que recuerda a un Truffaut de los últimos días, intentando calzarse un sombrero que, como consecuencia de la enfermedad (falleció de un tumor cerebral), se le resbalaba hasta caerle sobre los ojos. La ausencia de ciertos personajes claves resiente el interés de la película: ¿cómo puede ser que en un documental sobre Truffaut no estén Jean-Pierre Léaud, Godard, la propia Deneuve, o Suzanne Schiffman, coguionista y brazo derecho del realizador durante la última etapa de su carrera? *La habitación verde* (*La chambre verte*) es un film de 1978,



basado en escritos de Henry James, en particular el relato *El altar de los muertos*. Con el propio Truffaut como protagonista, transcurre inmediatamente después de la Primera Guerra, y es la historia de una obsesión, la de mantener vivo el recuerdo de los muertos. De tono grave, mórbido y oscuro, con una extraordinaria iluminación macilenta de Néstor Almendros, *La habitación verde* no parece guardar, en los papeles, ninguna relación con el mundo luminoso, leve y gentil que suele asociarse con Truffaut. Sin embargo, no debe olvidarse que la muerte —y en sentido más amplio, la *fatalidad*— tiene en el cine de su autor un peso enorme, no sólo en sus excursiones al cine negro. Por otra parte, en el curso del film la necrofilia del protagonista se va revelando, a la vez que como una fijación enfermiza, como una variante de *amour fou* no tan lejana de otros héroes truffautianos. A partir del momento en que Julien Davenne decide edificar un mausoleo para sus muertos queridos, va quedando claro que lo que lo mueve no es tanto el rechazo de lo vivo como un loco amor por los que ya no están, causa por la que, como el Bertrand Morane de *El amante del amor*, o Bernard y Mathilde en *La mujer de la próxima puerta*, no dudará en sacrificar la propia vida. El altar en el que Davenne rinde culto a “sus” muertos no es otra cosa que la prolongación aumentada del pequeño altar en el que Antoine Doinel veneraba a Balzac, ya en *Los cuatrocientos golpes*.

Tras la conclusión del ciclo, el martes 10 de mayo, alguien salió del ascensor del Teatro San Martín. Sintió frío, mucho frío. Se subió las solapas del abrigo y tomó el último subte hasta su casa. Una vez allí, prendió la vela más grande que encontró, y la colocó al pie de una foto en la que un hombre joven sonreía para siempre. En ese recogimiento, el orante recordó un montón de momentos luminosos pasados en compañía de aquel amigo. Luego se arrojó, y apoyó la cabeza sobre la almohada. ■

El hombre que llegó del frío

A propósito de la muestra que se comenta en la otra página, pasó por Buenos Aires Erik Gustavson, director de dos de las películas presentadas en la misma. El Amante estuvo con él y no fue poca la sorpresa al comprobar que este noruego amable y de aspecto adolescente dominaba el “porteño” tan bien como el entrevistador, giros idiomáticos incluidos. Este fue el diálogo que tuvimos.

Entrevista de Jorge García

Lo primero que me sorprende es lo bien que hablaste el castellano.

Gracias. Durante muchos años he ido dando vueltas por América Latina, estuve acá hace 9 años, y el primer viaje que hice fue hace 20 años. Era en 1975 y 76, por ahí, y empecé a interesarme por lo latinoamericano. Quizá sobre todo por lo argentino. Porque hay exiliados en mi país, en Noruega, en Suecia, y siempre he tenido una disposición para lo argentino.

Me gustaría conocer tus comienzos en el cine.

Bueno, tengo 38 años y empecé a los 18 como asistente de producción y de cámara. Y no tuve educación formal porque no terminé con mi escuela elemental, salí de la escuela a los 15 años y empecé a trabajar en el teatro. Pero mi padre fue cineasta también y mi madre fue fotógrafa. Creo que eso influyó bastante. En 1980 formé mi propia productora de cortometrajes y publicidad; en 1985 hice mi primer largometraje, *Blackout*; abandoné la productora y trabajé por mi cuenta algunos años. Hice también *Herman*, mi segundo largometraje, en 1989-90, con la compañía Filmefekt, que era una compañía bastante importante, de gente de mi generación que quería hacer su propio cine. Se fundió esa compañía y yo formé, junto con otros dueños de Filmefekt, la productora Northest Dream, que produjo *El telegrafista*. Y estamos en preproducción de mi cuarto largometraje. Lo tenemos casi financiado ya. Más o menos ya llevo casi 15 años dirigiendo cortos, hice como 15 cortos, he hecho como 200 comerciales y los 3 largos. Aparte estoy dando clases de cine en Noruega y trabajé con los americanos durante unos 7 u 8 años en varios proyectos que no han sido realizados todavía. Es otro camino. De dos caminos pude optar por uno. Pero el desafío de hacer una película en Estados Unidos para un público mundial, en inglés, me atrae mucho. Al mismo tiempo mi base es Noruega y soy noruego, tengo todas mis raíces, mi familia y mis hijos.

¿Qué me podés decir de tu primera película?

Blackout ahora lo veo como un desastre. Es el síndrome familiar para todos los que han hecho su primer largometraje alguna vez: uno quiere poner todo lo que sabe en una sola película y quiere mostrar a todo el mundo que es capaz, que sabe mucho y que sabe manejar la cámara. Hice un pastiche del cine americano, el film *noir*.

Pasaron varios años hasta *Herman*.

Pasaron como cinco años en el ínterin. Estuve en los Estados Unidos muchas veces en preproducción para una película sobre vikingos, tipo cine de acción, como *Mad Max*. Pero no se realizó.

Herman fue un gran éxito de público en Noruega.

Sí, sobre todo por el hecho de que la novela original había recibido excelentes críticas el año anterior y fue inmediatamente traducida a varios idiomas. Entonces la historia ya era bastante conocida por el público cuando llegó la película.

Tiene puntos de contacto con la película *El niño del cabello verde*. Aunque en ésta había un significado más bien político contra el macartismo.

Nunca la vi. Pero un crítico noruego lo mencionaba cuando salió la película, decía que habíamos copiado la tesis del chico con el pelo verde.

¿Quisiste tocar en *Herman* el tema de la marginación y de la discriminación?

Sí, claro. Es importante el hecho de que se lo haya estigmatizado en el ambiente de sus amigos, en la escuela. Principalmente trata sobre lo que pasa con la primera crisis en la vida, que viene cuando sos muy chico. Lo que pasa con *Herman* es que se trata de un pequeño hombre, un ser humano, no es un chiquito dulce, lindo. Es un pequeño hombre que tiene un problema y no sabe cómo resolverlo. Y le cuesta mucho. Hay varios marginados, la chica con el pelo rojo también es victimizada en la clase, el alcohólico que vive en la misma casa que él, y el abuelo que es medio tonto y que dice mentiras con mucho humor. Son los tres personajes más importantes en la vida de Herman porque es la gente con la cual se puede identificar. Son marginados, como decís. Cuando su abuelo muere, cuando el viejo alcohólico está internado y la nena con el pelo rojo patina sobre hielo, él pierde el marco. Y hasta la figura imaginada del Zorro lo abandona. Ha caído a lo más bajo y desde ahí tiene que encontrar su nueva personalidad. Y es así que acepta su nueva imagen.

Pasemos a *El telegrafista*, que está basado en una novela de Knut Hamsun.

Según muchos y según mi opinión, el más importante escritor de la historia literaria de Noruega. Es el gigante de la novela en 1920, fue un escritor a quien Hemingway y Henry Miller consideraban su mayor influencia. Lo que pasó con Hamsun es que en Alemania tuvo desde el principio un público muy interesado y receptivo al lenguaje y a su obra y se sintió muy cercano a los alemanes. En la Segunda Guerra Mundial él estaba del lado de los alemanes y fue nazi, por lo que como escritor fue totalmente estigmatizado por toda la sociedad noruega, porque Noruega fue ocupada por los alemanes desde 1940 hasta 1945.

¿Surgía de su literatura esa posterior adhesión al nazismo?

Hamsun es panteísta, pone el acento en la influencia de la naturaleza, los animales, todo el ambiente natural y el hombre como criatura animal. El más fuerte gana. Y tuvo algunas ideas sobre el ser humano bastante útiles para una ideología como el nazismo, pero es una simplificación.

Lo que más llama la atención de *El telegrafista* es que uno tiene idea de Hamsun como un novelista sórdido y la película tiene una gran ligereza. ¿La novela es así?

Una editorial danesa le encargó a Hamsun una novela para toda la familia, un cuento. La historia no es una tontería, pero es como una novela de una revista semanal, muy leve. Al mismo tiempo escrita por un maestro.

A mí la película, por momentos, me recordó a *Sonrisas de una noche de verano* de Bergman.

La influencia más grande fue *Ojos negros* de Mijalkov, que se basa en un cuento escrito por Chéjov en la misma época, en Rusia, que no es tan diferente de Noruega. Yo me había puesto en contacto con el hijo de Hamsun y le pedí permiso para filmar *La victoria*, que es otra novela que a mí me encanta. Los derechos no eran accesibles pero me dijo que si tenía ganas me podía dar los derechos para adaptar *Sonadores*, que es el título de la novela en que está basada *El telegrafista*, que tiene mucho paralelismo con *La victoria*. Y me quedó *Sonadores* y pensé que podía ser un desafío interesante hacerla sin hacer otro film a la Hamsun, con

muchos paisajes noruegos y muchos pescadores en sus barcos. Traté de hacer algo muy sensual y muy contemporáneo.

Recién mencionabas a Mijalkov. ¿Cuáles son tus influencias y tus gustos cinematográficos?

Mijalkov me encanta, *Cerca del paraíso* para mí es una maravilla. Estoy influenciado por directores muy diferentes. Me gustan mucho Coppola, Scorsese, Orson Welles; de los europeos, Truffaut, Bertolucci, un sueco como Jan Troell, uno de los más importantes cineastas del mundo. Es uno de los pocos autores que tenemos. No pertenezco a la ideología de los autores, les toca a muy pocos ser un buen autor, es mejor ser un buen artesano y hacer algo junto con un grupo de gente, en lugar de ser demasiado artista. La trampa más grande del cine europeo es tratar de ser artístico, porque la mayoría de las veces fracasa.

Me gustaría que me hablaras un poco de la situación del cine noruego.

La situación comparada con la de acá es un paraíso, uno tiene que ir a la Argentina para rescatar lo que uno tiene en casa. Tenemos un nivel de producción de unos diez largometrajes por año, un 60% de cada presupuesto es financiado por el Estado y el resto hay que buscarlo de otras fuentes estatales, municipales o privadas. Siempre entra una cierta cantidad de dinero privado. Tenemos una estructura de cine municipal, hay más o menos la misma cantidad de cines en Noruega que en la Argentina.

¿Qué películas se ven?

Por supuesto se ven muchos productos americanos, pero por el hecho de que el cine es municipalizado y no son cadenas de cines privadas que tienen que ganar mucha plata para sobrevivir, puede ofrecer al público una gran variedad de películas, y se da también la oportunidad de educarlo. Un ejemplo, la película *El vengador del futuro* con Arnold Schwarzenegger, que fue un éxito en Oslo como en todo el mundo, tuvo menos espectadores que *Ju Dou*, la película de Zhang Yimou.

Me decías que tenías un proyecto ya financiado...

Sí, se trata de un cómic que es tan gracioso que provoca que muera de risa un señor en la sala, y después tiene dificultades en su oficio hasta que pierde la razón para ser gracioso. Va a ser un film humorístico pero con un hilo trágico también, estilo Woody Allen. Fue escrito por el

novelista Lars-Sovy Christensen, que también ha sido el guionista de mis dos últimas películas.

¿Es un guión original?

Sí, tiene un poco de *Herman*, lo gracioso con lo triste, esta mezcla. También como en *Herman* está el tema del que tiene que atravesar un proceso existencial para entender quién es y cómo va a arreglar su vida.

El tema de la identidad.

La búsqueda de la identidad y de la felicidad. Porque el cine para mí tiene que tener una ética, si no tiene una ética no me interesa mucho. Lo puedo mirar y me puede llamar la atención por elementos técnicos, o de lenguaje, pero no me impresiona. Como ese... Tarantino, que está muy de onda ahora, y a mí me deja totalmente frío. Porque, ¿qué quiere decir ese hombre?, ¿está vomitando? Es un tipo que está enfermo de la cabeza. Quiero decir algo que no tiene necesariamente que ser positivo, pero que por lo menos deje una apertura.

¿Hay posibilidad de que se estrenen las películas del ciclo aquí en la Argentina?

Sí, he estado haciendo gestiones en ese sentido y parece que hay posibilidades.

¿Hay alguna cosa que quieras agregar?

Me parece importante venir a un país como la Argentina para hablar de cine noruego. Nosotros no tuvimos una figura paternal como fue Ingmar Bergman para los suecos. La percepción actual del cine sueco es un poco un Bergman nublado, un poco la sombra de Bergman y no ha logrado definir su identidad. Al mismo tiempo que Bergman dejó de filmar, Dinamarca (que desde los tiempos de Dreyer tuvo un cine desconocido a nivel mundial hasta que llegó Bille August y ganó el premio de Cannes y luego el Oscar por *Pelle el conquistador*) se encontraba de repente en el mapa de los países importantes en cine. Se habla del cine danés y tiene otros directores como Lars von Trier, Gabriel Axel, Carl Jacobsen. Pienso que también puede suceder lo mismo con Noruega. Llevo veinte años en la industria y veo que en los últimos cinco años hay unos cuatro o cinco directores que hacemos cada uno un cine diferente pero bastante valioso. Y cuando llegan los proyectos, las historias, los guiones, generalmente son buenos. Habrá tiempo para una obra maestra en Noruega, que gane en Cannes o el Oscar y que nos permita ser reconocidos. ■

Cine noruego

El ciclo

por Jorge García

La muestra presentada por la Cinemateca Argentina en la Sala Lugones estuvo integrada por siete largometrajes y varios cortos realizados en los últimos años, representativos de las distintas tendencias que existen dentro del cine noruego. De los cortos corresponde destacar *El parte de daños* de Guttorm Petterson, un prodigio de humor y síntesis narrativa de apenas cinco minutos de duración, sobre el accidente sufrido por un techista.

De los films exhibidos el más conocido es *El guía del desfiladero* de Nils Gaup, nominado para el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 1987 y editado en video. La película, basada en una leyenda del siglo XII, narra la historia de un joven que, luego de presenciar la matanza de su familia, es hecho prisionero y obligado a hacer de guía de los asesinos en la travesía de un desfiladero, consiguiendo engañarlos y precipitarlos a un barranco. La violencia del relato, desarrollado en imponentes paisajes, no está bien resuelta por el director debido al mal uso del espacio cinematográfico, ya que la película, al estar casi toda filmada en planos cortos y primeros planos, desecha la posibilidad de integrar esos paisajes a la historia.

Alas de murciélago, 1992, de Emil Stang Lund, sobre relatos del escritor romántico Hans E. Kink, es un film en tres episodios, de los cuales sólo tiene interés el tercero, *El violín de los matorrales*, el más elaborado y el único que logra transmitir con cierta intensidad las primitivas pasiones de los personajes.

Stella Polaris, 1993, de Knuterik Jensen, es un intento de narrar en un tono poemático y casi fantástico la vida de una familia de

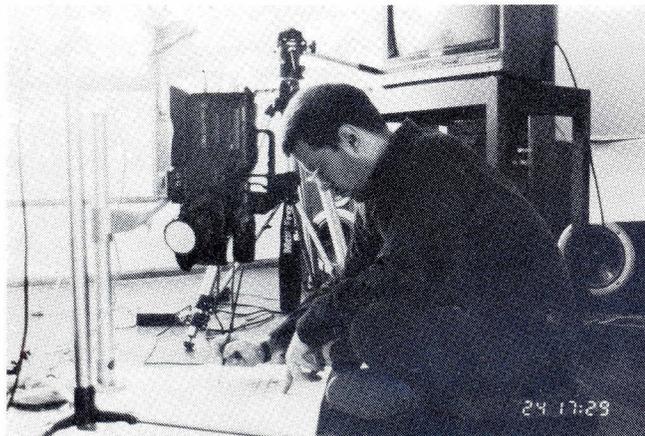
pescadores de Noruega durante la ocupación nazi. El film, planteado como un *tour de force* sin diálogos, tiene algunos innegables hallazgos visuales, pero se perjudica por el abuso de *ralentis* y por su propia estructura, que lo hace prescindir de la palabra en situaciones que claramente la requieren.

Frida, con el corazón en la mano, 1991, de Bernt Nesheim, incursiona en la problemática de la adolescencia, a partir de los primeros escauceos amorosos del personaje y de su relación con el mundo de los mayores. El film no logra profundizar en el tema ni eludir los lugares comunes que los relatos sobre adolescentes proponen, a lo que debe sumarse una excesiva duración.

Crimen perfecto, 1990, de Eva Isaksen, es un fallido intento de investigar las relaciones entre realidad y ficción, a través de la historia de un director de cine que está filmando una película con su novia como actriz principal y los paralelismos que se establecen entre lo que ocurre en la película y la vida real. El film tiene un tono presuntuoso y *moderno* y de ningún modo logra transmitir la idea que intentaba.

Quedan, por fin, las dos películas de Erik Gustavson. *Herman*, 1990, es otro film sobre la adolescencia y la búsqueda de la identidad, expuesta por la crisis que atraviesa un muchacho al que se le comienza a caer el pelo y es marginado por compañeros y profesores. En su deliberado tono menor y ausencia de *ternurismo* se perciben ciertos ecos de Truffaut, siendo el resultado un film cálido y sin grandes pretensiones. *El telegrafista*, 1993, sobre un relato de Knut Hamsun, fue lo más logrado del ciclo. Esta historia de un telegrafista, inventor aficionado y mujeriego, que trata de conquistar a la hija del ricachón del pueblo, tiene un tono ligero y sensual, que en sus mejores momentos recuerda al Bergman de *Sonrisas de una noche de verano*. Aquí sí hay una adecuada utilización de clima y paisaje integrados al relato, incluido el inigualable sol de medianoche noruego, lo que, sumado a la fluidez de la narración y la excelente dirección de actores, hace esperar con interés los próximos trabajos de su director. ■

Otro cine



El currículum de Marcelo (dos eles) Mercado dice que nació en 1963 en el Chaco, que vive en Córdoba, que está por terminar la carrera de cine y también la de psicología, que aprobó dos años de medicina y tomó cursos tan diversos como “Terapia intensiva”, “Administración de empresas”, “Efectos psicosociales de la represión política” o “Imputabilidad e inimputabilidad del sujeto”. También dice que en la escuela secundaria (cuya ubicación no se consigna) recibió premios en ciencia, al mejor compañero (1980) y en el certamen de fútbol de salón (también 1980, al parecer, un año sociable). Mercado, sigue diciendo el currículum, recibió un premio literario de la National Library of Poetry de EE.UU. y es miembro, entre otras sociedades, del Songwriters Club of America y de la Fundación Vida Silvestre. En la página cinco (sin contar una página en blanco) se llega a las actividades de Mercado como videasta. Sus trabajos, siempre según el currículum, fueron tres: *Versos olvidados* (1989), *Las nubes* y *La región del tormento* (1992). Con los dos últimos ganó el segundo y el tercer premio del festival de Londres en 1993 y con *La región* el segundo premio del festival de Berlín (Videofest) en 1994. Siguen páginas sobre muestras, festivales, pedidos de beca, en las que se consignan las menciones de prensa, entre las que figura *El Amante*, que efectivamente nombró a Mercado en alguna nota de Alejandro Ricagno. Lo curioso es que conocemos a Mercado desde el año 92, hemos hablado con él en la redacción de la revista, nos cayó muy simpático, pero jamás le dedicamos una nota a sus trabajos. Es más, su reciente premio en Berlín se lo atribuimos alegremente (ver número 26) a Pablo Rodríguez Jáuregui, que en ese evento sólo había recibido un premio de la televisión alemana. El que suscribe jamás había visto un video de Mercado hasta que las omisiones y errores citados obligaron al autor a hacernos llegar un fax justamente indignado al que siguió un sobre que contenía un cassette con sus dos últimos videos y el currículum de

tapas rojas, curiosa obra que reseñamos más arriba. Debo decir ahora que Mercado me parece el mayor artista que conozco en el video argentino. Sus trabajos permiten un contacto con la emoción y, especialmente, con el dolor que parecen imposibles en una disciplina obstinada en la distancia y la frialdad. La luminosa profundidad de las imágenes de Mercado son un antídoto contra la irresponsabilidad creativa. *Las nubes* mezcla nubes con cuerpos enfermos y mutilados, fotos que recuerdan perversamente a antiguos libros de medicina, prótesis y elementos hospitalarios de monstruosidad diversa. La sinopsis escrita establece intenciones de preservación ambiental, objetivo que empalidece frente a algo mucho más impresionante: el horror que producen las imágenes. Ese horror es ambiguo, indirecto, residual, pero mucho más concreto cuando muestra una bizarra posición gimnástica que una cara deformada por la enfermedad. Es un horror sin fondo ni mensaje, de un riesgo artístico sorprendente. *La región del tormento* se merece todos los premios que ganó y los demás también. La animación, apoyada en los deslumbrantes dibujos de Daniel González, tiene un ritmo tenaz, una fuerza narrativa y un rigor que le impide cualquier tentación de exhibicionismo. Por el contrario, los dibujos están al servicio de una exposición contundente en la que diálogos mínimos —que señalan la represión disfrazada de saber, el autoritarismo y la corrupción— describen una región que incluye a los institutos psiquiátricos como muestra de un territorio de universalidad más amplia. Pero nuevamente, lo que sorprende en Mercado es la profundidad que alcanza la denuncia. Mucho más que un grito, parece el susurro de una conciencia atormentada que se expone a sí misma con la excusa de contar los males del mundo. De esto no habla la carpeta de tapas rojas, que tampoco menciona cursos de meteorología. ■

Quintín



El rey de la colina (*The King of the Hill*), EE.UU., 1993, dirigida por Steven Soderbergh, con Jeroen Krabbe.

Estados Unidos, 1933. Los años de la Gran Depresión en un suburbio de la gran ciudad. En un minúsculo departamento de alquiler (que nunca pagan), penan los Kurlander: mamá, papá (Jeroen Krabbe) e hijitos Sullivan y Aaron. Este último, doceañero, protagonista de la narración. Una reconstrucción de época extraordinaria y una fotografía aun mejor visten con un prolijísimo *background* a lo que arranca como un drama íntimo y sentimental (luego todo cambia, y cómo).

Las peleitas familiares, las pequeñas humillaciones en la escuela, la fiesta de graduación (que incluye premio al mejor alumno para nuestro héroe), las buenas migas con la vecinita epiléptica (y alguna que otra convulsión), el primer embrión amoroso. Soderbergh, en este punto, recurre a los trucos habituales para instalar una mirada "desde la niñez". Música de ensueño (cajitas musicales y etc.), primerísimos planos de Aaron —especialmente de sus ojos— y una serie de personajes que aparecen —vía música de fondo, sobreactuación o deformación del plano— como duendes o espectros: la maestra y la mamá, espectros dulces y bondadosos; el vigilante de la esquina, espectro antisemita y crápula; el papá, espectro desempleado de la Gran Depresión. Toda esta primera parte se parece demasiado a cierta propaganda de Criollitas: "En las cosas simples está el verdadero sabor de la vida". Y las exalta como el aviso aquel, mediante una ensoñación artificiosa, cinematográficamente remanida (cuyo exponente más cabal, entre los más recientes, se llamó *El mejor de los recuerdos*), intelectualmente hipócrita: si las cosas cotidianas son de veras grandes, ¡no precisan ninguna exaltación! El fondo histórico, por su lado, estorba aquí pues no se trata de una tesis sobre la época —eso es notorio desde el primer instante— y los millones parecen invertidos para jerarquizar un empalagoso *plot* carente de fines y conflictos.

Algo después de promediar, el film pega un viraje brusco, maravilloso, que inaugura un tramo de excelente cine. El punto de inflexión lo marca una escena de antología que transcurre en la habitación de Mr. Mungo. Vecino de los Kurlander, Mungo es un dandy sesentón que aparenta buen pasar aunque apenas tiene para los caprichos. Lydia, una prostituta que lo tiene por cliente, está sobre la cama hojeando una revista frívola que le tapa el rostro. En ese momento llega al cuarto Aaron y después un camarero con el desayuno para la damisela. Hay un diálogo finísimo (que evoca la

sutil mano para los ratones de *Sexo, mentiras y video*, sabiamente condensada aquí), una suerte de pornografía virtual (jesos planos de las manos de la puta con la cara en *off!*), un falso *raccord* sensacional (primero parecía que Mungo era un truhán dominado por la golfa; luego —un gesto, una mirada— ni lo uno ni lo otro); finalmente, una crítica feroz a ciertas hipocresías muy actuales y aun a los matrimonios del esquema "sí, querido/a", encarnados por el viejo reventusqui y la sucia meretriz. Todo esto en tres minutos, sin demasiada parla y en una escena que no costó más de tres morlacos. Glorioso, de excepción.

A tono con el fragmento ensalzado, lo que sigue muestra a un Soderbergh opuesto al de la introducción: se sirve del pasado histórico como mera "ocasión", para manipularlo muy suelto de cuerpo y comentar así la vida desde el ángulo autoral. Hacen mutis las Criollitas, las "postales" (como la epiléptica, que se va del film de modo idéntico al de la blonda Mitch cuando dejaba *Vértigo*), el "realismo pulcro" y los oxidados engranajes patentados por el cine para hacer llorar.

La trama, no casualmente, se conflictúa. Las desventuras de Aaron mientras resiste solitariamente el desalojo encerrado bajo llave reúnen una serie de pequeños hallazgos: su explotación "espiritual" de aquella circunstancia bajo la forma de un budismo improvisado a pan y agua; la teatralización del diálogo entre sus zapatillas agujereadas; la ingestión de papel fotografiado como espejismo de alimentación, que postula a la imaginación como hecho productivo (y doloroso: después le patea soberanamente el hígado). El mal viaje de papel, precisamente, desencadena unas pesadillas que derivan en un clip alucinógeno, especie de *flash* donde desfilan —fragmentadas y distorsionadas— muchas imágenes de la fase cursilona de la película. Este y otros elementos (como cuando Aaron accede a enseñarle a Sullivan a jugar a las bolitas, habiendo sentenciado antes —cursilonamente— que "esas cosas grandes de la vida no se enseñan" y bla bla) esbozan la unidad total del film y su armadura deliberada, tendiendo un puente hacia la mitad inaugural. Esta, al parecer, tenía para Soderbergh una función doble: expresar la "realidad real", informe, invertebrada, que enfrentaba a Aaron mediante un cine cobardemente edulcorado. La segunda fase aborda la reacción del pibe, que dice y hace, procesa aquella realidad. Entonces Soderbergh —cuando ya parecía demasiado tarde— obra en consecuencia: hace cine y *dice*, se despega, ajusta cuentas con las añosas, roñosas tradiciones cinematográficas del fresco histórico-sentimental. ■

Guillermo Ravaschino

Cronos, Méjico, 1991, dirigida por Guillermo del Toro, con Federico Luppi, Ron Perlman y Claudio Brook.

Existen pocos ejemplos de cine fantástico latinoamericano. El género en clave latina suele vestirse a lo sumo de realismo mágico y guayabas. O se desbanda para el lado alegórico-político. Vienen a mi memoria dos ejemplos: la colombiana *Carne de mi carne*, simpática mezcla de folletín de vampirismo incestuoso con cine-denuncia, que pese a no funcionar del todo, su exceso la hacía interesante, y la argentina *Vivir mata* de Bebe Kamín, digna de encabezar el Guinness del ridículo cinematográfico alegórico o del género que sea.

Con semejantes antecedentes bienvenida sea esta opera prima del mejicano Guillermo de Toro, premiada en cuanto festival anduvo. No es que se trate de una obra maestra, lejos está de ello. Pero se evidencia (y agradece) la sinceridad de de Toro por hacer una pieza del más puro género, dejando de lado otras supuestas "profundidades" y dándole, además, una

visión personal. La historia, que es una variación sobre el tema de la vida eterna y la vampirofilia, está desprovista de toda imaginaria romántica. Luppi es un viejo anticuario a cuyas manos va a parar una extraña pieza mecánica-orgánica que se alimenta de sangre y otorga la eternidad a sus usuarios. Dicho objeto —que parece uno de aquellos instrumentos quirúrgicos del film *Pacto de amor* de Cronenberg— había sido diseñado por el alquimista Fulcanelli y venía provisto de un pequeño manual con instrucciones de uso. El manual lo posee un inescrupuloso millonario agonizante que codicia al escarabajo mecánico por razones obvias y terminales. Luppi (y el espectador) va enterándose de a poco de todo esto y cuando uno termina de juntar los diversos elementos de la trama ya está lo suficientemente interesado por la suerte del pobre Federico, transformado en una especie de muerto vivo, o vampiro con filtro de máquina. El film incluye también alguna simbología por el lado de los nombres (Jesús Gris, Aurora, Angel de la

Guarda), un personaje de enigmática e inexplicable mudez (la nietita de Luppi), y un guardaespaldas violento y estúpido. Pese a algunos baches y a la inclusión de algún momento de logrado humor negro (la secuencia en el crematorio) que podría haber derivado para el lado de la parodia, *Cronos* elige y logra un clima melancólico, con una mirada de absoluta piedad y tristeza hacia el vampiro involuntario, que la hacen una pieza doblemente rara. El cuidado formal es otro punto que llama la atención, infrecuente en este tipo de films, más cuando provienen del mercado latino. La banda sonora incluye algunos buenos tanguitos. Además, una película que tiene al siempre inquebrantable Luppi en una secuencia lamiendo un charco de sangre en el piso de un baño público, o sacándose la piel del rostro como un leproso de ultratumba y no cae en el ridículo, ya es digna de verse. Ni Christopher Lee lo hubiera hecho mejor. ¡Vamos Federico todavía, carajo! (perdón, pero tratándose de nuestro carajeador máximo, es pertinente el exabrupto). En suma: unos aires de

REPASO

Mi vida como hijo (*This Boy's Life*), dirigida por Michael Caton Jones. (Transeuropa)

Es la historia de la infancia y adolescencia del escritor Tobias Wolff. La visión de la película deja intuir que el libro debe ser hermoso. La película, en cambio, es de una crueldad espantosa. En esto tiene algo que ver Max Cady, digo De Niro, que está insoportable en su papel de padrastro psicópata. Ellen Barkin, en cambio, está espléndida. Comentario en *El Amante* N° 26.

Un misterioso asesinato en Manhattan (*Manhattan Murder Mystery*), dirigida por Woody Allen. (Transeuropa)

Volvió Woody Allen. Y volvió con Diane Keaton. Comedia brillante, historia policial irrelevante y, como siempre, Manhattan como protagonista. Comentario en *EA* N° 22.

La frontera, dirigida por Ricardo Larraín. (AVH)

Cine latinoamericano festivalero. Un buen comienzo discrepa con el tono alegórico de la última media hora. Verla, por momentos, hace extrañar a otros directores chilenos: el primer Littín, Silvio Caiozzi, Raúl Ruiz... Reseña en *EA* N° 20.

En la línea de fuego (*In the Line of the Fire*), dirigida por Wolfgang Petersen. (LK-Tel)

La vida privada de Eastwood mezclada con la mediocridad de Petersen, un director impersonal. El duro sostiene la película mientras escucha a Miles Davis. Vale por Clint. Comentario en *EA* N° 21.

Sueños en Arizona (*Arizona Dream*), dirigida por Emir Kusturica. (Transeuropa)

El ex yugoeslavo vuelve con sus raptos oníricos, personajes que levitan y pececitos voladores. En su primera película en Estados Unidos el

talento de Kusturica salva un material que sería ridículo en otras manos. Inolvidable el momento en que el maestro Jerry Lewis persigue a un chancho. Comentario y perfil juntos en *EA* N° 25.

Una vez en la vida (*Damage*), dirigida por Louis Malle. (Transmundo)

Ay, Malle, mal. Desde hace más de treinta años sigue con su inclinación al aburrimiento. Versión sin sudor de *Ultimo tango en París* con escenografía *qualité*. Los amantes soporíferos confirman la inmerecida ubicación del realizador en la *nouvelle vague*. Por suerte, sólo es una vez en la vida. Comentario feroz en *EA* N° 20.

Un mundo perfecto (*A Perfect World*), dirigida por Clint Eastwood. (AVH)

Un dúo perfecto: Eastwood y Costner. Y una película que no lo es aunque cuenta con grandes momentos del actor. La pregunta del millón de dólares es ¿por qué la nena de *La lección de piano* ganó el Oscar y este extraordinario gurrumín (T. J. Lowther) ni siquiera fue nominado? Comentario y perfil de Costner en *EA* N° 23.

Sintonía de amor (*Sleepless in Seattle*), dirigida por Nora Ephron. (LK-Tel)

En la línea de *Cuando Harry conoció a Sally* pero más mágica y romántica. La misma inteligencia y cordialidad. Gran pareja (Tom Hanks y Meg Ryan) y secundarios de primera. Alabanzas en *EA* N° 22.

Carlito's Way, dirigida por Brian De Palma. (AVH)

Un gangster trágico que quiere cambiar de vida y no puede. La mejor actuación de Pacino en años y la maestría del director que desconcierta a detractores y fanáticos. De Porcel no hablemos y premio a quien encuentre a "Juliette" Ortega. Comentario en *EA* N° 23. ■

renovación al género sin excesivas pretensiones, sin apelar a costosos efectos especiales y hasta con cierta poesía mórbida. ¿Qué más quiere por el precio de un alquiler? Llévela, hágame caso. Coppola y Gary Oldman son otro precio. ■

Alejandro Ricagno

Noches de terror de Tobe Hooper (*Tobe Hooper's Night Terrors*), EE.UU., 1993, dirigida por Tobe Hooper, con Robert Englund, Zoe Trilling, Alona Kimhi y Juliano Merr.

Algún día, Sade podría llegar a ser revalorizado (una vez más) como uno de los "santos patronos" del gore. De hecho, directores como Clive Barker o Dario Argento ya nos acostumbraron a cierta asociación entre sexo y martirio que es bastante afín a la sensibilidad del Marqués. La "densidad" de su imaginario está irremediablemente emparentada con los cánones estéticos del horror explícito, tal vez por eso nunca logren conciliarse sus excesos con el esteticismo publicitario de los thrillers eróticos, el subgénero donde más se invoca su nombre en vano. Pero con la apropiación de Sade el cine de horror corre el riesgo de reforzar uno de sus peores vicios, el de seguir aferrándose a una fórmula aplicada hasta el cansancio en el cine porno: iniciación-repetición + progresión-final abierto (que justifica los interminables seriales). Tobe Hooper renuncia a repetir un modelo que ya se ha

vuelto anticinematográfico, aun cuando sabe que las ideas de Sade parecen concebidas para permitir una especie de actividad interminable, desprovista de culminación. A la inversa de lo que se podría esperar, su película tiene un movimiento definido, una lógica de los acontecimientos que se contraponen al principio estático del catálogo o la enciclopedia que encontramos en Sade. Este movimiento argumental lo logra por medio de la alternancia de varias historias (distanciadas en tiempo y espacio) y de distintos registros visuales (que van desde el porno hasta el serial de aventuras estilo *Indiana Jones*), que no se van a conectar entre sí hasta la última parte del film. Con esta alternancia Hooper no sólo consigue una trama de complejidad infrecuente dentro del género, sino que llega al "imposible" de hacer crecer el suspenso a medida que se acerca a la resolución. El paralelismo entre la historia de Sade y Madame de Beaumont y la de Paul Chevalier y Sabina, por un lado, y entre las creencias de los gnósticos y la "filosofía del tocador" de Sade, por el otro, lejos de servir como una mera excusa para el horror visual, funciona como el motor de situaciones donde el espectador espera un martirio que nunca se consuma. Así, posponiendo indefinidamente el tormento, pero anticipando continuamente los elementos de su puesta en escena (especialmente en el plano onírico, que se confunde con el de las excéntricas orgías de los aristócratas), Hooper logra dejar de lado

esa progresión visual a la que el gore nos tiene acostumbrados con la multiplicación de asesinatos. Si bien no faltan los lugares comunes del porno (paisajes exóticos, ambientes oníricos, orgías, aristócratas excéntricos, físicos exuberantes, exageración en el número y la duración de los orgasmos, etc., etc.), su presencia está ligada a la voluntad del director de pertenecer "ideológica" y estéticamente al cine de bajo presupuesto, descartando cualquiera de las variantes sofisticadas del erotismo soft clase A. Aunque dentro de su filmografía se alternan producciones muy caras con películas hiperbaratas, Hooper sigue creyendo en el cine B como una elección ética y estética. ■

Silvia Schwarzböck

Pistolas y pañales (*Undercover Blues*) EE.UU., 1993, dirigida por Herbert Ross, con Dennis Quaid y Kathleen Turner.

Pistolas y pañales es una comedia sobre una pareja de espías (Kathleen Turner y Dennis Quaid) que se ha retirado de su oficio para dedicarse a la crianza de su bebé pero se ven obligados a volver al trabajo. A partir de eso se desarrolla una historia tan falta de interés que es mejor dedicarse a analizar los ingredientes de la receta antes que hablar del resultado, que, desde ya aviso, es decepcionante. El primer dato a tener en cuenta es que el director de la película es Herbert Ross y no

Apocalipsis (Stephen King's The Stand), EE.UU., 1994, dirigida por Mick Garris, con Rob Lowe, Molly Ringwald, Laura Sangiacomo, James Sheridan y Ossie Davies.

Apocalipsis es la traslación a una miniserie de seis horas de la novela *The Stand* de Stephen King (que aquí se editó como *La danza de la muerte*). A pesar de que el libro cuenta con más de seiscientas páginas, hace pocos años King editó la versión original, mucho más voluminosa, con el nombre de *Apocalipsis*. Habiendo leído dos veces la versión "breve", mi condición de mortal no me dejó tiempo para dedicarme a la *extended version*, así que no podré evaluar diferencias entre ambas. La miniserie, aparentemente y según el título original (*Stephen King's The Stand*), está basada en la corta.

Argumento. En esta novela-meganovela-miniserie hay una puesta en extremo de un argumento que subyace a toda la obra de Stephen King. La idea es que cada persona pertenece sin vueltas de hoja al Bien o al Mal. La aparición del Mal —frecuentemente en la figura del diablo, disfrazado de algún ciudadano— polariza estas fuerzas y las obliga a una batalla. Aquí el desencadenante es un virus creado por el ejército como arma bacteriológica, que escapa de control y termina con casi toda la humanidad. Los sobrevivientes, por un impulso metafísico expresado a través de sueños, se van agrupando en dos bandos. Los que sueñan con una mujer negra de 106 años, Mamá Abigail, se reúnen en un pueblo pequeño, Boulder, mientras que los que sienten el llamado de un hombre siniestro de características diabólicas —de nombre Randall Flag— lo hacen en Las Vegas. La confrontación final es inevitable.

Opuestos. El Mal metafísico para King es el Diablo y en la Tierra —siendo un escritor ligeramente antiestablishment— las organizaciones gubernamentales. Los héroes son personas comunes, generalmente habitantes de pueblos pequeños de Nueva Inglaterra. No practican la religión —curas y pastores son burlados por igual— pero no tienen la tozudez del escéptico. Suceden cosas extrañas y las aceptan; actúan adaptándose a ellas. Son inteligentes y, aunque a menudo son escritores, no son intelectuales. Son seres éticos.

Pioneros. Hay una clara identificación entre los que responden al llamado de Mamá Abigail y los pioneros que colonizaron y expandieron el territorio de los EE.UU. Cuando se organizan en Boulder y forman en una asamblea el Comité Organizador, se ve en la cúpula del salón una pintura que refleja justamente la

Conquista. Y una vez terminada la ceremonia, emocionados, cantan el himno nacional. Si bien la tendencia natural es a sentirse desagradablemente impresionado por esa muestra de patriotismo, hay en la situación una condición de barajar y dar de nuevo que la suaviza. Y por otra parte es difícil relacionar a esta gente con la potencia que ha intervenido en Vietnam, Granada o Panamá. Porque para ellos el resto del mundo, sencillamente, *no existe*. Y ésta es una de las características más notables de *Apocalipsis*. El mundo termina pero lo que vemos es que EE.UU. termina. Y a nadie se le ocurre mencionar que más allá de sus fronteras pueda pasar algo; nadie piensa en buscar emisiones de radio para ver si hay sobrevivientes en otro lado. El mundo es EE.UU. Y la refundación de los EE.UU. —luego del mal creado por la CIA, el FBI y el Pentágono— es la refundación del mundo. Este ombliguismo es lo que relaciona más definitivamente a los pobladores de Boulder con los pioneros. Eso y el puritanismo.

Política. Hay sexo en *Apocalipsis* (pero no muy explícito; al ser una miniserie de TV, nada de tetas y culos). Es utilizado como arma por ambos bandos: las mujeres seducen para arrebatar información o almas. Las más descaradas pertenecen al bando maligno; las del Bien también tienen sexo, pero para procrear. Es el mismo puritanismo que hace que el lado diabólico se reúna en Las Vegas —la Sodoma y Gomorra de este siglo— y los buenos en un pueblo pequeño, sede de los viejos valores. Stephen King es un escritor liberal pero en un sentido extraño. Su horizonte político es volver a recuperar el sueño americano pero, consecuentemente, a través de volver a la época en que el sueño era posible, con las costumbres y el aislamiento que eso implica. Es un crítico de las instituciones, pero no tiene más proyecto que crear un nuevo espacio vacío y repetir la Conquista del Oeste.

Seis horas. Está bien, hay que tener seis horas libres para verla, pero se pasan rápido y vale la pena. Los fundidos a negro que marcan la irrupción de los comerciales separan bloques acertadamente. Por otra parte, es la forma en que King escribió la novela: centenares de historias cortadas de manera que abandonar el libro sea una tarea difícil; lo mismo pasa con la miniserie, uno sigue hasta que el horario, o el cuerpo, aguante. Hay una reticencia en los efectos especiales, tanto como decisión del director como a partir de la novela en donde lo que abundan son los diálogos y los cadáveres y no las imágenes fantásticas. Mick Garris venía de dirigir *Sleepwalkers*, el primer guión original de King. Queda ahora, como Rob Reiner, como uno de los adaptadores favoritos del escritor. ■

Gustavo Noriega

es de extrañar que a nadie le interese porque Ross es uno de los directores cuyas películas son mucho más famosas que él. *Sueños de seductor*, por ejemplo, no es un film de Woody Allen como muchos creen sino de Herbie; *Adiós Mr. Chips* (68) con Peter O'Toole, *La pareja desaparece* (75), *El caso final* (76) son otros films del director, que ni lento ni perezoso también filmó *Footloose*, *Flores de acero* y *Mi cielo azul* (con guión de Nora Ephron) entre otros títulos conocidos.

Pero un director tan ecléctico (por no decir otra cosa) no pudo evitar tener un momento de gloria: en el año 1977, filma *Momento de decisión* y *La chica del adiós*, ambas son nominadas a mejor película del año, sumando 16 nominaciones en total, incluyendo una para Herbert Ross por la dirección de *La chica del adiós*. Si ése fue su momento de mayor reconocimiento, su cúspide artística llegaría cuatro años después con *Pennies from Heaven*, un

musical negrísimo ambientado en la época de la depresión en Norteamérica. El film está protagonizado por Steve Martin, Bernadette Peters y Christopher Walken y es tan superior al resto de la obra de Ross que su autoría es puesta en duda. Autor o no, los comienzos de él como coreógrafo y su amor por el musical lo hacen uno de los responsables de la concreción de *Pennies from Heaven*.

Volviendo al musical, *Pistolas y pañales* tiene un punto en común con muchos otros de sus films: un toque musical (¿el toque Ross?) que parece ser la forma en que él se divierte en el trabajo. No es casualidad que en este caso el beneficiado sea justamente el mejor personaje de la película, Morty ("muerte" como trata de ser llamado), quien por momentos recuerda a los secundarios de las películas de Blake Edwards (en la época en que Edwards hacía reír).

Pero para ser sinceros digamos que vi *Pistolas y pañales* por una razón muy clara:

Kathleen Turner, la mejor actriz norteamericana de la década del ochenta, está ahora en un lugar en el que seguirle la carrera se ha vuelto una tarea dura y peligrosa, pero no importa qué tan mala sea una película, mientras ella hable y, mejor aun, ría. Sin ánimo de caer en exageraciones infantiles que no llevan a ningún lado, sólo digo que cuando escuché su voz por primera vez, supe para qué se había inventado el cine sonoro. Recuerdo a la asesina de *El honor de los Prizzi* y a la esposa de *La guerra de los Roses* y me apena verla ahora tirar sólo un par de patadas voladoras. En Hollywood muchas actrices son encasilladas en papeles de madre al llegar a cierta edad. Para no faltar a la regla, Kathleen filmó ahora con John Waters *Serial Mom*, donde interpreta a una mamá, pero eso sí, asesina en serie. Buena jugada, Kathleen. Tu voz renacerá. ■

Santiago E. García

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

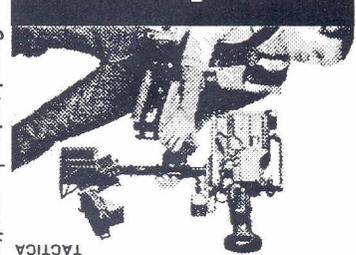
Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

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

Steadycam



Cursos intensivos de operación
por César Lapidus
Grupos reducidos - Equipos
profesionales 16 mm - U-Matic

TALLER LITERARIO

coordina Susana Villalba

© 312-5152 (17 a 21 hs.) - 856-4949

VARIOS



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

AWD Video

No le asegura la mejor imagen...
La crea para Ud. todos los días.

Realización Integral: Filmaciones en S-VHS / Hi 8 / U-Matic - Ediciones - Animación Computada.
Filmación de Eventos: Sociales - Seminarios - Conferencias - Deportivos - Publicidad - Demos - Video Clips
Asesoramiento Técnico en General: Alquileres - Instalaciones

EQUIPOS DE ULTIMA GENERACION

205-5041 (teléfono y contestador)

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

ABRA



8!

**Azúa: el insoportable Dostoievsky
Laclau: crítica a la utopía liberal
Ferrer: Barón Biza, el inmoralista**

**PIDALA
EN SU
KIOSCO**

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

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



VIDEO CLUBS

ESTRENE VIDEOTECA

**Corrientes 1555
Tel: 40-7098**

ALDRICH ALEA ALMOVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUNUEL
CASSAVETES COPPOLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN
FASSBINDER FAYO FELDMAN FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEYSER GODARD
GREENAWAY GRIFFITH HARVEY HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMAN JARMUSCH
KAZAN KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MAILLON MIZOGUCHI
MURNAU OSHIMA PABLO PASOLINI PUDUKIN RENAI ROSELLINI
SANTIAGO Saura SCOTTESI SOFFICCI SOLANAS SURINA TARKOVSKI TAVIANI
TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMELSKI Y MUCHOS MAS.



**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



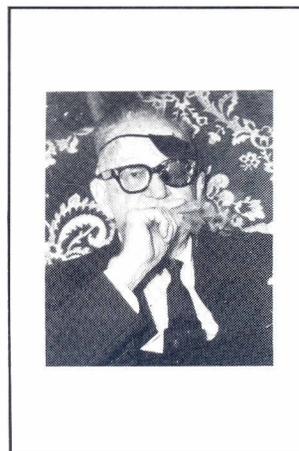
Conducción: Gustavo J. Castagna, Quintín y Flavia de la Fuente

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**

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

CONSIGNAS

MEDIOS & COMUNICACION

■ *Programadores de Radios Lalo Mir (FM Del Plata) ■ Osvaldo Lía (FM Rivadavia) ■ Si el amore va bene: Tinto Brass o la sarna con gusto ■ La función social de los "socialeros" y de cuando la magia se esfuma en favor de sedientas billeteras ■ Eduardo Grossman escribe sobre el fotoperiodismo y la edición gráfica ■ Investigación: La recepción, ese oscuro objeto del deseo ■*

Informe especial:

Nuevas Tecnologías & Comunicación: Modificación de pautas de producción y de pensamiento en los distintos campos laborales.

■ **Dossier Software & Hardware:**

Los más utilizados para la comunicación.

■ **Dossier Libros & Revistas:** *Reseñas, actualidad y novedades.*

■ **Concursos, eventos y congresos internacionales** ■

YA ESTA EN LOS KIOSKOS EL N° 19

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

Agenda

Cine Arte del Museo Provincial de Bellas Artes

La Plata, Av. 51 Nro. 525, viernes a las 19 hs.
Ciclo Wenders con la colaboración del Instituto Goethe de la R.F. Alemana y la Cinemateca de la Embajada de Francia.
1/7 *La abstracción*, 52', color.
La isla. De la familia de los reptiles
Cap. 10 de Wim Wenders.
8/7 *El expresionismo*, 52', color
La mujer zurda, de Peter Handke y W. Wenders, a confirmar.
15/7 *Notas sobre vestimentas y ciudades*, de W. Wenders, a confirmar.
22/7 *El amigo americano*, de W. Wenders.

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530

Homenaje a Jean Renoir

Viernes 24: *Una fiesta campestre* (1936)
Sábado 25: *Toni* (1934)
Domingo 26: *La bestia humana* (1938)
Lunes 27: *La regla del juego* (1939)
Martes 28: *Fuga Allegro Vivace* (1962)

12º Concurso Nacional de Video - Premio "Georges Méliès" (organizado por la Embajada de Francia, la Cinemateca Argentina y UNCIPAR)

Tema a desarrollar: "Homenaje a los 100 años del cine".
Podrá ser tratado en forma argumental, documental y/o experimental.

Duración máxima: 13 minutos.

Recepción de las obras: hasta el 16 de septiembre de 1994.

Lugares para entregar los trabajos: *Cinemateca del Servicio Cultural de la Embajada de Francia* (Basavilbaso 1253 - Capital Federal - C.P. 1006 - T.E.: 312-6767, lunes a viernes de 9 a 13 hs. y de 14 a 17 hs.); *Fundación Cinemateca Argentina* (Corrientes 2092 - 2º Piso - Capital Federal - C.P. 1045 - T.E.: 953-3755/7163, lunes a viernes de 12 a 19 hs.); *Uncipar* (Piedras 625 - 1º Piso - Capital Federal - C. P. 1070 - T.E.: 331-6226/3410, lunes a viernes de 12 a 19 hs.).

Cine Experimental Video Arte

Miércoles 21 hs. Teatro del Sur. Venezuela 1286
Coordinación Narcisa Hirsch

Programa de julio

5/7 Videos americanos
12/7 *La Pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer
19/7 *Solo*, de Mauricio Kagel
Fata Morgana, de Werner Herzog.
26/7 Cine Super 8
Vadi Samvadi, de Claudio Caldini
Legítima defensa, de Marie Louise Alemann
A Dios, Narcisa Hirsch
To Be Continued, de Juan Villosa



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	Ricagno	Bernades	García	Santiago
Apocalipsis	M. Garris	AVH			8					
Carlito's Way	B. De Palma	AVH	9	8	8	5	6	6	4	8
Casados entre sí	A. Hiller	LK-Tel			3					
Cronos	G. Del Toro	Gativideo			6	4	6		2	
El rey de la colina	S. Soderbergh	AVH			7	7		5	6	
En la línea de fuego	W. Petersen	LK-Tel	4	6			6	8		7
La casa de la colina	K. Wiederhorn	Transeuropa			1					
La frontera	R. Larrain	AVH	5			5	6	6		
La mitad siniestra	G. Romero	LK-Tel	7		6		4	6		
Los locos Addams 2	B. Sonnenfeld	AVH	5	7						6
Mi vida como hijo	M. C. Jones	Transeuropa		4			5	5	4	5
Noches de terror	T. Hooper	Transmundo			5	4				
Prohibido amar	M. Coolidge	LK-Tel				3	5			3
Secretos de luna llena	M. Donovan	LK-Tel				6			6	
Sintonía de amor	N. Ephron	LK-Tel	6	8	9	6	7	8	4	9
Skeeter	C. Brandon	Gativideo			5	5				
Sol naciente	P. Kaufman	Gativideo	3	3				1		2
Sueños en Arizona	E. Kusturica	Transeuropa	8	7		8	8	6	8	8

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



¿No pensó en tener una
buena protección médica?



MEDIPLAN
Protección Médica Para Todos

Av. Corrientes 2811 - Capital - Tel: 961-8188

Agencia Centro: Av. Córdoba 1344 Tel.: 49-0772 - Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" Capital - Tel: 781-5882

Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 Capital - Tel.: 902-5996 / 2136 - Agencia Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar - Tel: 661-1477

Agencia Ballester: Córdoba 25 - Tel.: 768-0946 - Rosario: Maipú 926 Rosario - Santa Fe - Tel: 24-6666

El Amante

Nº 1

presenta:

colección

directores



Nº 2



WENDERS **WIM**

el amante
presenta



colección
directores

¿Un cineasta imprescindible o una trampa posmoderna?
Desde sus cortos y películas inéditas, toda la obra de
Wim Wenders analizada con el estilo de *El Amante*

(Y en agosto el Nº 3: Coppola)