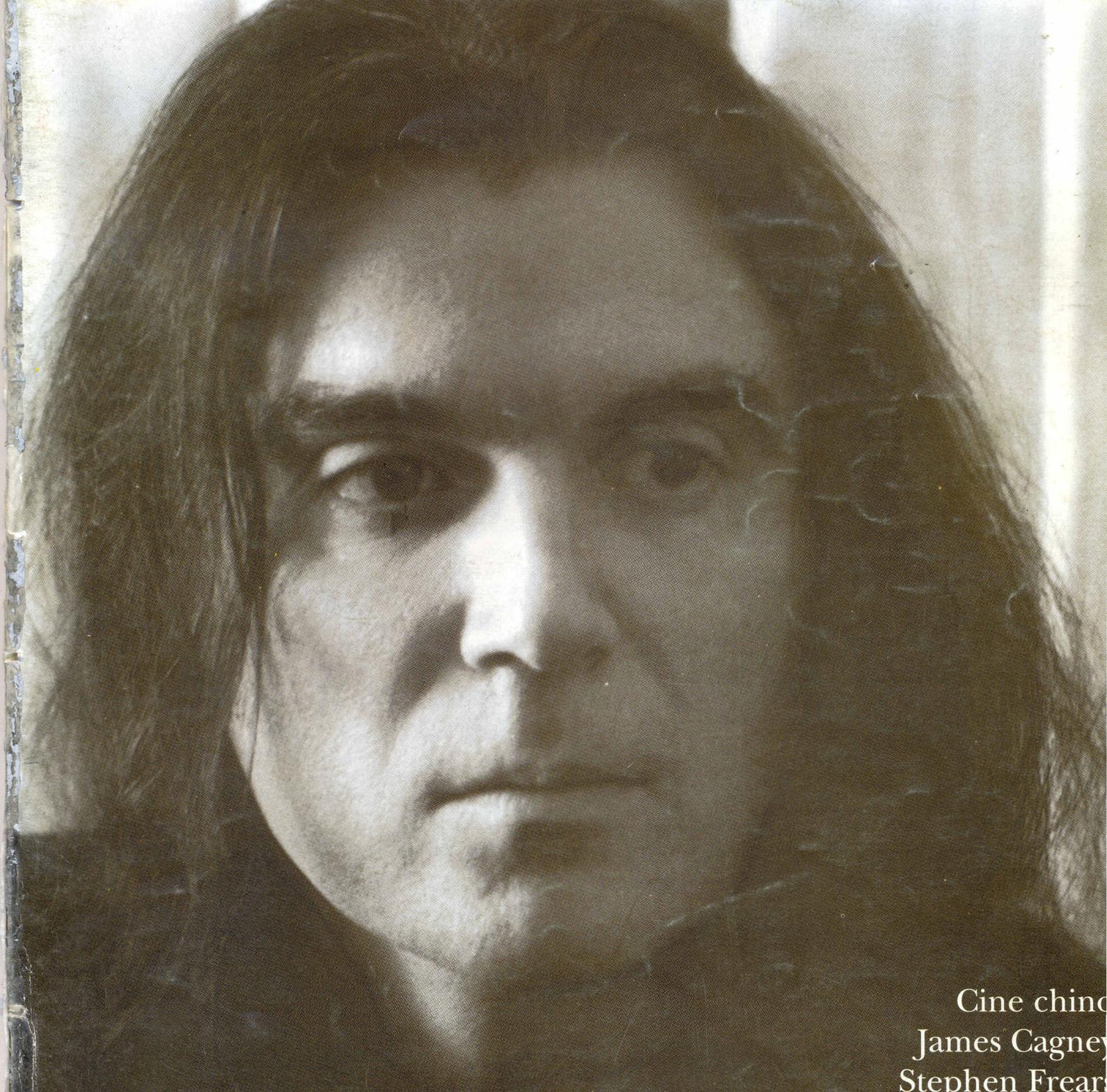


Año 3 N° 30 Agosto de 1994 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E



David Byrne y el cine:
entrevista exclusiva

Cine chino
James Cagney
Stephen Frears
Polémicas: Ferrara y Carax
Lobo / Esperando al bebé / Wyatt Earp



Waiting for the cash

The 20th century has developed a new kind of discontented person: the film director in search of financial backing, the equivalent perhaps of a poet in China a thousand years ago, attending the whims of the Emperor, "awaiting an order to write". Sometimes the director needs just 10 thousand dollars, sometimes it's a hundred thousand, maybe it's a million, and if the reports are true, Oliver Stone was unhappy the other day because he couldn't get the 50 million he required.

Fabián Hofman (33) on the right and Mariano Alejo Pensotti (20) do not belong precisely to this category at the moment. They are filmmakers who've found the money to go ahead with their current projects.

Fabián Hofman is preparing to make a documentary video production, *Los ferro*, about three generations in a family of railway workers down south. All being well, it will be the start of a television series.

Mariano Alejo Pensotti has the basic minimum he needs to make a feature film, *Soñando lobos y jirafas*. But he'd be even happier if a further sum he is expecting comes through.

Esperando la guita

En el siglo veinte se ha desarrollado una nueva especie de persona descontenta: el director de cine en busca de respaldo financiero, acaso el equivalente del poeta en la China de hace mil años, sujeto a los caprichos del emperador, "aguardando la orden de escribir". A veces el director necesita apenas diez mil dólares, otras sería cien mil, o un millón, y si los informes no mienten, Oliver Stone se disgustó hace poco al no conseguir los cincuenta millones que necesitaba.

Pero Fabián Hofman (33) a la derecha y Mariano Alejo Pensotti (20), en la actualidad no pertenecen precisamente a esa categoría. Porque han encontrado la plata necesaria para la concreción de sus proyectos actuales.

Fabián Hofman prepara un documental en video, *Los ferro*, para filmar en el Sur. Si todo anda bien, esa película será un piloto para la televisión.

Mariano Alejo Pensotti goza del mínimo necesario para filmar su largometraje, *Soñando lobos y jirafas*. Pero se pondría más contento aun con el arribo de una suma adicional esperada.

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

Estrenos

Juegos peligrosos (polémica) / 2
La fuga + Más allá del peligro / 5
Lobo + Hombres lobo / 6
Esperando al bebé / 9
Los amantes de Pont-Neuf (polémica) / 10
¿Con quién caso a mi mujer? / 12
Wyatt Earp / 15
Cuando un hombre ama a una mujer, Mi vida, Máxima velocidad y Olivier, Olivier / 16

Cine chino por Quintín, un crítico de la sexta generación / 18

Stephen Frears un nuevo novio de Flavia de la Fuente / 22

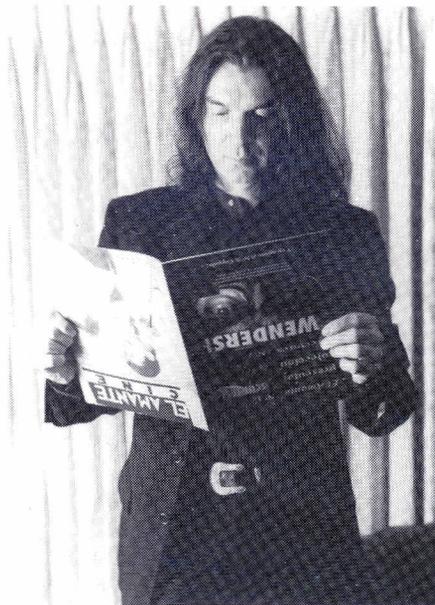
James Cagney, contemporáneo de Eduardo Russo / 27

Discos por Guillermo Fonola Pintos / 30

David Byrne (un viejo novio de Flavia)

Introducción por Quintín (el marido es el último en enterarse) / 32

Entrevista / 34



Los films de David por David Oubiña / 39

Cine en TV por Jorge Pantuflas García (incluye guía diaria) / 42

Listas, Noriega se hace el listo / 46

Christian Gruaz efecto especial de Cecilia Szperling / 48

Ciclo Hauff a pedido del público por Jorge García, la Pantufla que va a la Lugones / 50

Agenda / 51

Valdez y La Ferla, un solo corazón y personalidades múltiples / 52

Correo Phoenix / 54

Estrenos en video / 56

Diccionario cinéfilo para coleccionar y encuadernar por Russo / 58

Tabla video / 64

Foto de tapa: Nico Trovato

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Consejo de redacción

Los arriba citados más
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
Santiago García
Nicolás Trovato
Guillermo Pintos
Silvia Schwarzböck
Cecilia Szperling
Tino y Norma

Infusiones generalizadas

Haydée Thompson

Una amiga de la casa

Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en Woodstock

Castagna (desnudo y embarrado)



Cadete Manzana (no es pera)

Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela Ventureira, una mujer que quita el aliento

Diagramación y composición

Carlos Almar y B. B. King

Tipea un muchacho tímido y cortés

Asesores diseño

Quique Maya y Fernando Santamarina

Imprenta: Impresora Americana, Lavardén 163

Fotomecánica (seres humanos inolvidables): *Proyección*, Rivadavia 2134 5° G

Distribución

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

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

Espejos rotos

por Gustavo J. Castagna

Varios espejos se rompen en cien pedazos debido a la asfixiante puesta de *Juegos peligrosos*, confundiendo los límites de la realidad y la ficción hasta niveles exasperantes. Ferrara nos cuenta en primera persona (sin apelar a la primera persona) una historia dentro de otra historia y cuando creemos que las imágenes autorizan una lectura convencional, otra puerta se abre en medio de una historia que creíamos solucionada. Otro espejo se rompe. Otra historia vuelve a empezar.

Israel (Keitel), Frank (Russo), Claire/Sara (Madonna) y Maddy (Nancy Ferrara) integran el complejo cuadrado de una película en plena etapa de rodaje. Pero Ferrara —desde su mirada de director comprometido hasta el último plano de su film— decide cada uno de los pasos de sus cuatro personajes. No presenciamos una convención del cine dentro del cine (Fellini, Wenders y Truffaut, entre otros y cada uno a su manera, ejemplificaron el caso) sino que estamos ante las preguntas sin respuestas de un realizador (Ferrara) frente a su propia película. El complicado tramado de relaciones envía tres espacios de representación: la película que se está filmando (*Madre de los espejos*), las ambiguas conexiones de esa supuesta ficción con las vivencias de los personajes fuera del set y, de ahí la autoría de Ferrara, el control que Israel tiene sobre el film mediante la visión fragmentada de un monitor de video. Estas tres vías que se conectan y se superponen, por si fuera poco, permiten destrozarse otro espejo, dentro y fuera de la película que se filma. El artificio Madonna queda pulverizado por los insultos de

James Russo y las órdenes de Keitel/director. “Sos una burguesa, neurótica, puta y drogadicta”, le sugieren en una línea de diálogo. Como los otros tres personajes, Madonna/actriz, permeable como pocas a la autoconciencia de una imagen fabricada, zafa como nunca en agobiantes primeros planos siempre necesarios desde la decisión estética de Ferrara.

Los paralelismos entre los tres modos de representación nunca surgen con claridad; en ningún momento, aparecen destinados al descubrimiento inmediato del espectador.

Juegos peligrosos es un rompecabezas sobre la filmación de una película y sobre los problemas de relación entre cuatro personajes. Keitel interrumpe la violación de Russo a Madonna en la etapa de rodaje. Keitel detiene la relación sexual con su mujer en la escena del auto. Russo insulta y amenaza a Madonna en el set. Russo le dispara a Madonna al final (¿en el set?, ¿dónde?, ¿por qué no está Keitel controlando la escena?). Nancy Ferrara y sus hijos interrumpen la relación entre Keitel y Madonna. Madonna ya no está en escena y el tiempo entre su salida de la habitación y la aparición de la mujer de Keitel es mínimo, inexistente. ¿Madonna es un sueño no concretado de Keitel? ¿Por dónde salió Madonna? Keitel nunca discute con Madonna en el set pero en el avión que lo lleva de vuelta a su casa revisa las imágenes y pelea con Sara. ¿O acaso discute con Claire?

En una película *sin fondos*, sin un espacio que determine dónde están ubicados los personajes, la idea de puesta de Ferrara llega a la perfección. Las tres escenas donde el

espacio es mayor, por lo tanto, se equilibran por su atmósfera asfixiante. Deseamos un poco de aire, un par de escenas con calles mojadas y luces de neón, unos momentos de violencia explícita, tal como se veían en otras películas de Ferrara. Un deseo no satisfecho. *Juegos peligrosos* tiene un par de escenas simétricas contadas con una falsa utilización de exteriores. Keitel sale de su casa después de jugar con el hijo. La cámara lo toma desde afuera en un plano cerradísimo a pesar del uso del exterior. Keitel y Madonna abren una puerta y salen después de la filmación, pero el agobio continúa con la cercanía de la cámara de Ferrara. La tercera escena es más sugestiva. Keitel observa la ciudad desde la terraza, mostrada





sin movimientos de cámara inútiles. Keitel y la ciudad, Ferrara y los exteriores, un nuevo planteo sobre sus películas anteriores. Un personaje (Keitel) y un director (Ferrara) encerrados en sus conflictos.

Conflictos, justamente. La película de Ferrara plantea varios con distintos tonos. El primero es visible: un realizador que debe filmar una película y que toca fondo por sus problemas personales (único punto débil de la película: la investigación del pasado de Keitel). El segundo es ambiguo: la moral del personaje de Keitel (tal como ocurría con él mismo en *Un maldito policía*) lo lleva a la degradación para terminar tirado en el baño (¿muerto?, ¿desmayado después de los vómitos?). También lo obliga a un pedido de disculpas con su mujer, en una escena extraída del mejor Cassavetes (*Torrentes de amor*, *Una mujer bajo influencia*), presenciada por el hijo de la pareja. Pero la película sigue y Keitel continúa traicionando a su mujer con una azafata. La moral de Ferrara no decide castigar a Keitel por sus relaciones extramatrimoniales. La mirada de Ferrara, en todo caso, observa a su personaje en una situación límite. Degradado como el mal teniente por las drogas y el alcohol, Keitel padece la presencia de su mujer acusándolo de sus excesos. El parecido con el Cristo que surge en la Iglesia es representativo. Dos apariciones fantasmales similares, dos pedidos de perdón equivalentes, dos degradaciones semejantes. Los dos Keitel sufren por sus excesos y, en el caso de *Juegos peligrosos*, la destrucción del matrimonio jamás condice con un planteo conservador del asunto. Al respecto, Ferrara no es Scorsese, donde la culpa decide las actitudes de los personajes. Ferrara es un católico amoral que resuelve los conflictos por el único camino posible: la autodestrucción. Quiérase o no, los rasgos morales en *Juegos peligrosos* no reflejan una condena al personaje de Keitel. Entre la culpa

y la autodestrucción hay grandes diferencias. ¿Por qué no pensar que Keitel se autodegrada por no terminar la filmación de la película?

El tercer conflicto es el más interesante: la posición de Ferrara frente a su obra anterior. Si tomamos en cuenta que Keitel es Ferrara, metido de cabeza en un mercado de producción que lo obliga a realizar una película por año, *Juegos peligrosos* presenta varios interrogantes. Las fiestas que suceden en la película con varios guiños a Hollywood, los chistes internos de Madonna y la complicación argumental de la historia, confirman la absoluta libertad creativa del director. Ahora bien, ¿cómo encajan estas decisiones en el cine de Ferrara? Si Ferrara no es Altman ya que en *Juegos peligrosos* reitera varios de sus temas, esta película límite del director puede verse como un punto de anclaje hacia el futuro. Dos momentos del film acortarian el conflicto actual que vive el cine de Ferrara. Nancy F. insulta a Keitel definiéndolo como "una mierda insignificante de Hollywood". La escena de la violación de Russo a Madonna es controlada por Keitel hasta que él mismo decide el corte. Pero el término de la escena es acompañado por dos miradas de Keitel a un fuera de campo, a un personaje, a un lugar, a alguien que no vemos. Si en sus próximas películas, Ferrara sigue decidiendo dónde termina cada escena y si se repiten las posibilidades de mantenerse en los márgenes de las convenciones temáticas y estilísticas que nos invaden hoy en día, tendremos otros ejemplos de un director autónomo, propio y con un mundo intransferible. Si las palabras de aquel personaje anuncian una falsa marginalidad de Ferrara, lamentablemente habremos perdido a uno de los pocos realizadores interesantes y problemáticos surgidos en los últimos años. En todo caso, el espejo mayor se rompería en mil pedazos. ■

Juegos mentirosos

por Quintín

En las primeras películas de Abel Ferrara la violencia se combinaba con pequeñas transgresiones. Los toques de marginalidad (en *China Girl*), blasfemia (en *Angel de venganza*) y promiscuidad (en *Ciudad sin ley*) ayudaban a crear una atmósfera algo inquietante. La droga (especialmente en *El rey de Nueva York* y en *Un maldito policía*) era la vedette de este clima libertino: uno tenía la curiosa sensación de que la cocaína se usaba tan profusamente delante como detrás de la cámara. En *Un maldito policía* se duplicaba la apuesta: el teniente Keitel trasponía todos los límites de la prudencia y las buenas costumbres. En su desesperación de adicto y jugador alcanzaba una inesperada ascensión mística que lo colocaba del otro lado de la ley, de la sociedad y de la familia, pero descubría la beatitud y la piedad. Después de esa película, la más audaz y personal de su carrera, Ferrara dio un salto a Hollywood del que resultó la interesante remake por encargo de *Invasion of the Body Snatchers*. También se encontró con Madonna, que actuó y puso plata en *Juegos peligrosos*, uno de los films más pretensiosos y vacíos de los últimos tiempos.

Juegos peligrosos es la historia de la filmación de una película llamada *Madre de los espejos*, protagonizada por Madonna y James Russo. Trata sobre una pareja que se pelea porque ella optó por la religión mientras que él quiere seguir tomando drogas y organizando orgías. Algo similar ocurre entre el director de la película (Keitel) y su mujer (Nancy Ferrara, esposa de Abel).

Ferrara juega de a ratos al Bergman de los conflictos conyugales, de a ratos al Fellini de *8 y 1/2* y de a ratos al director maldito, para lo cual incluye declaraciones de Werner Herzog cuando filmaba *Fitzcarraldo*. Madonna, a su vez, juega de a ratos a ser Madonna la estrella y de a ratos a una especie de virgen (como en el disco homónimo). Russo juega a que es un actor tan malo (en ambos sentidos) que debe violar a Madonna de verdad para actuar la escena en que viola a su esposa. Después, ambos juegan a que se emborrachan juntos y la pasan bien en un descanso de la filmación (no están enojados, fue sólo una violación, nada importante). Keitel da clases de actuación según el Actors Studio y Nancy Ferrara da lecciones de moral puritana. (Ninguno de esos juegos parece muy peligroso.) Para hacer honor al título, el set está tan lleno de espejos que parece una cristalería. Entre los vidrios figuran pantallas de televisores en los que se ven las pruebas de filmación y hasta el video de una orgía que funciona como película dentro de la película dentro de la película. Ferrara ha pasado del policial americano a un pastiche que recuerda a las películas "de arte" europeas.

Es curioso. Si en las películas anteriores de Ferrara había escenas de familia, eran irrelevantes. Su cine se resolvía en acciones y aquí sólo parece importar la intensidad de los

diálogos matrimoniales. Nadie hubiera pensado que sus películas requerían de actos tan extremos por parte de los actores para rodar las escenas. Pero, si *Madre de los espejos* no se parece en nada a una película de Ferrara, ¿por qué aparece una pizarra que dice "*Madre de los espejos*. Director: Abel Ferrara"? Se trata, sin duda, de una coquetería con los niveles de ficción. Pero al identificarse con el personaje de Keitel, Ferrara nos está diciendo que hacer cine es un acto límite (Herzog mediante), que la bebida, la droga y el sexo son obligatorios para que un director pueda ejercer su oficio y que, aunque el resultado no sea satisfactorio, no se puede hacer otra cosa: el cine es un camino sin retorno. No me parece serio pretender que el cine es más serio de lo que es. Eso no se llama compromiso artístico sino narcisismo. Ya era una pavada en tiempos del surrealismo y lo sigue siendo ahora.

Como si esto fuera poco, la divinización del personaje que hace Madonna y la negativa de Keitel a aceptar los términos de su mujer nos introducen en el terreno religioso de una manera peculiar. Nos enteramos de que los vicios individuales son una forma de acceso a Dios, que existe una metafísica de los defectos privados: las drogas y la borrachera nos conducen a El (tal vez, a fuerza de no lavarse los dientes, uno llegue al cielo). Quiero decir, si un tipo se droga, se emborracha o engaña a su mujer, es malo que le vengán con un discurso moralista de cuño religioso. Pero es igualmente mala la versión contraria: que la verdadera religión reside en esas transgresiones de alcoba. ¿Cuál es la parte de la religión que se ocupa de las acciones íntimas? Aunque todo recuerda más bien a un Jean Genet de pacotilla (el título *Madre de los espejos* parece que viene de Genet) cuyo mayor pecado es la infidelidad y sólo sirve para sugerir que el horizonte moral e intelectual de Ferrara (y del cine americano en general) es un puritanismo primitivo. La hipocresía puritana impone, además, el silencio. Entre tanto cine verdad nunca se habla de las condiciones de producción de la película: quién puso la plata, qué condiciones impuso la estrella, qué se negocia con el estudio. Lo mismo ocurría, casualmente, en *A la cama con Madonna*, en la que se mostraba todo sobre Madonna menos sus discusiones de dinero.

En una famosa escena de *Un maldito policía*, Harvey Keitel aprovecha que dos chicas manejan sin registro para obligarlas a mirar cómo practica la masturbación. *Juegos peligrosos* parece hecha por alguien que cree que lo grave de esa escena no es el abuso de poder sino que la gente se masturbe. ■

Dangerous Game (*Juegos peligrosos*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Abel Ferrara. **Producción:** Mary Kane y A. Ferrara. **Guión:** Nicholas St. John. **Fotografía:** Ken Kelsch. **Música:** Joe Delia. **Montaje:** Anthony Redman. **Intérpretes:** Harvey Keitel, Madonna, James Russo, Nancy Ferrara. ■

Y la banda siguió robando

por Santiago García

Asalto y robo al cine. Juntar películas por grupos o de a pares siempre encierra el peligro de caer en simplificaciones arbitrarias. Pero hay que admitir que a veces se aplican solas. Tal es el caso de *Más allá del peligro* de Russell Mulcahy y *La fuga* de Roger Donaldson. Ambos directores australianos trabajan en Hollywood. Ambas películas se estrenaron en la misma época. Las dos giran alrededor de un robo y sus protagonistas son los ladrones. En el primer caso, de guante blanco; en el segundo, mucho más duros y violentos. El protagonista de ambos films tiene el mismo apellido: McCoy. Las similitudes ya se ponen pesadas. Una más, la protagonista de ambos films es nada más y nada menos que Kim Basinger.

La ladrona. A esta altura del partido ya no pueden quedar dudas sobre quién es Kim Basinger, lo que representa y la injusta fama que ha obtenido con los años. Basinger ha sido, en el mejor de los casos, inocua para los films en los que trabajó, yendo desde productos para su entero ¿lucimiento? hasta películas que la han arrastrado muy a su pesar.

En *Más allá del peligro* se la ve más vieja y cansada, con un hijo y cierta ironía, aunque no alcanza para hacerla soportable por más de media hora.

En *La fuga* comparte el cartel con Alec Baldwin, está más arreglada y maquillada y su personaje es mucho más serio, por lo que resulta más insoportable todavía. Nada nuevo se puede esperar de Kim Basinger.

Hay quienes la defienden alegando razones poco cinematográficas. Esas razones pueden ser satisfechas comprando revistas en los kioscos. Pero dejen al cine en paz para que mujeres verdaderas trabajen en él.

El asalto. *Más allá del peligro* es una película ligera con tono familiar y toques de humor acompañados por un pequeño romance. Repite el esquema clásico de ladrón que sale de la cárcel y lo extorsionan para que vuelva a robar. El desafío son 18 millones y un banco a prueba de ladrones. Kim Basinger debe rescatar a su hijo y vengarse del malvado que la extorsiona (Terence Stamp), un ladronzuelo torpe (Val Kilmer) la ayudará en su tarea. No hay mucho más. Un policía corrupto, un tigre con hambre, un cenicero con ruedas y un ex marido estúpido.

Se trata de un film del tipo ladrones sofisticados vestidos de negro, por lo que hay poca violencia pero aun menos ideas. Tan chata es la película que hasta parece no merecer un comentario muy extenso en su contra. En realidad, no vale la pena.

Fuga de cerebros. Si *La fuga* merece un espacio mayor se debe sobre todo a que en 1972 la novela de Jim Thompson fue llevada al cine por Sam Peckinpah. Esta nueva versión parece ser, según declaró el guionista de ambas, Walter Hill, una remake más que una nueva adaptación. Cualquier cosa que pueda resultar interesante en esta nueva película se debe a que está sacada del film anterior y, aunque 22 años permiten trabajar en un contexto distinto, la supuesta mayor

libertad se vuelve en su contra. Para hacer de *La fuga* una película que se supone dura, violenta y cargada de erotismo pero que en realidad es sólo una pose en la que el producto viene envuelto. Tanto Steve McQueen como Ali MacGraw, protagonistas de la versión de Peckinpah, eran mucho más intensos y, si de vender se trata, mucho más seductores también. La espalda desnuda de Ali MacGraw no la olvidaré jamás. Los desnudos del film de Donaldson son de estudio de mercado y se nota.

Sólo Michael Madsen, el perseguidor de la pareja que se fuga con el botín, tiene el tono adecuado y hasta es posible que como protagonista hubiera funcionado. Capítulo aparte merece Jennifer Tilly, su personaje es de una estupidez sin precedentes. Convierte a la Juliette Lewis de *Kalifornia* en Laurie Anderson. Hay que verlo para creerlo. Olvidable la película toda.

Dos pícaros sinvergüenzas. Russell Mulcahy y Roger Donaldson pueden ubicarse hoy en día entre lo peor que ofrece el cine norteamericano de la industria.

Aparte de su origen australiano, ambos directores se dedican actualmente al cine de acción. Mulcahy, más propenso a lo fantástico (recordemos *Destructor*, *Highlander* y, Dios mío, *Highlander II*), da más rienda a lo inverosímil. Donaldson, por su lado, desvarió en varios géneros y actualmente se encuentra en los policiales con polvo naranja y guitarra de fondo en los que *La fuga* se suma a *Arenas blancas*. No se vislumbra un buen futuro para ninguno de los dos pero es seguro que seguirán filmando. Es más, de Mulcahy se estrenaron dos films el año pasado (*Arma letal* y *Sedución peligrosa*) y falta otro estreno suyo para este año: *La sombra*, protagonizada por Alec Baldwin para cerrar un triángulo que hasta el momento mejor perderlo que encontrarlo.

Ladrones sin destino. Ver estas dos películas le saca el buen humor a cualquiera.

La fuga es demasiado desagradable como para estar hecha por un tipo como Donaldson y ser perdonada. Todo lo que parece querer decir proviene del material del cual roba y no de la película en sí. *Más allá del peligro* es tan liviana que se irá volando al primer viento que pase, molesta menos porque casi no existe. Desde dos lugares distintos ambas llegan al desgano y la apatía. Confirmando que lo que no le falta al cine son ladrones aunque no se trate sólo de personajes. Un consejo de salud: si usted cometió el error de tragarse estas dos películas, vea rápidamente *Para atrapar al ladrón* de Alfred Hitchcock y se reconciliará con su estómago, con el cine, con los ladrones y con las actrices rubias. Si usted no vio estas dos películas, hágalo igual. El efecto es el mismo. ■

The Getaway (*La fuga*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Roger Donaldson. **Guión:** W. Hill y A. Gross. **Intérpretes:** Alec Baldwin, Kim Basinger, James Woods y Michael Madsen. ■

The Real McCoy (*Más allá del peligro*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Russell Mulcahy. **Guión:** W. Davis y W. Osborne. **Intérpretes:** Kim Basinger, Val Kilmer. ■

Este lobo no es un bobo

por Flavia de la Fuente

A Nicholson lo muerde un lobizón en una noche de luna llena mientras viaja por Nueva Inglaterra. Para colmo, de vuelta en Nueva York, lo quieren desplazar de su cargo de editor en jefe de la editorial porque posee dos cualidades siniestras para el mercado actual: gusto e individualidad. Nicholson se aplica la vacuna antirrábica, ¡como si eso hiciera algo contra los lobizones!

Ahora empieza lo mejor: los síntomas positivos de convertirse en lobo. Nicholson recupera el ímpetu para el trabajo, vuelve a tener la vista de un adolescente, tiene una energía sexual que asombra a su esposa, oye y huele todo desde distancias increíbles. Todo esto es muy divertido, tanto para el espectador como para el protagonista. Es imposible no acordarse de *La mosca* de David Cronenberg cuando Jeff Goldblum comienza a transformarse y se convierte en un ser hiperquinético (da vueltas sin parar en su barra de hacer gimnasia), come cosas dulces hasta un hartazgo que nunca llega y tiene también una energía ilimitada. Dejemos bien claro que hasta aquí llegan las similitudes con *La mosca*. Mientras que esta última es una obra maestra del cine romántico de terror, *Lobo* no es más que una película simpática, fresca y nada pretenciosa, con algunos detalles que la destacan de la producción media del cine comercial americano. Veamos lo bueno y lo malo.

Lo bueno. 1) Es una película antiyuppies. Nicholson, antes de empezar a convertirse en lobo, acepta pasivamente que se lo desplace del lugar que ocupa desde hace ya años en la editorial. Todos sus compañeros lo apoyan, pero él no hace nada al respecto más que resignarse y sentir odio. Al lobizarse, todo cambia: usa todas las armas que tiene a su disposición y recupera a cara de perro su puesto. Parece que sólo siendo un lobo se puede luchar para conservar el trabajo en la sociedad hipercompetitiva e inescrupulosa de los 90. Un ser normal debe aceptar que lo releguen —llegado a cierta edad y debido a los frenéticos cambios en los usos y costumbres— a las publicaciones para Europa del Este y esperar tranquilo la jubilación. El trabajo calificado y bien remunerado necesita de mucha cocaína (ver notas sobre Ferrara en este número de *El Amante*) o de sangre lobuna para ser soportado. ¿Estaremos en una era en la que se exige que seamos superhombres o, mejor aun, lobizones para simplemente poder vivir dignamente? 2) Innovación en cuanto al género lobos: cada uno es el lobo que se merece. En la historia de los hombres lobos, los hombres que más tarde —más precisamente, cuando anochezca— serán lobos en general son buenos, pero no pueden evitar convertirse en asesinos miserables cuando a la noche sobreviene la inevitable transformación. Digamos que a cualquier hombre, cualquiera fuera su condición humana le correspondía un lobo idénticamente malo. Además, su



otro ser les causa un tormento tremendo. Los lobos son seres torturados (ver pág. 7). Esto es lo que quiebra *Lobo* de Mike Nichols. Acá hay lobos buenos, o sea, los que son buenas personas (Nicholson), y malos (James Spader). Y ninguno es especialmente torturado ni trágico. 3) Otra nota interesante es la ausencia de cruces. Nicholson consulta a un estudioso en licantropía. Le dice el viejo sabio: "La vida es mística. ¿Por qué el catolicismo y no el hombre lobo? Tan sólo estamos más acostumbrados".

4) Que los amantes elijan la condena eterna. A la manera de *Splash*, los dos lobos huyen a amarse perdidos en el bosque. Esta herejía, la decisión de aullar y retozar juntos hasta el fin de los tiempos resulta simpática y romántica.

5) La puesta es muy austera. Nada de excesos con la steadycam, para lo que se prestaba mucho esta película. Escasos y sobrios efectos especiales: el más recordado es el salto del lobo que es decididamente cómico: ¿no se acordaron de Lou Ferrigno en *El increíble Hulk* al ver saltar a Nicholson? ¿O los que saltaban así eran los hombres biónicos? 6) Jack Nicholson está magnífico. Temíamos verlo mostrando reiteradamente sus dientes, haciendo millones de gestos para intentar asustar y demostrar simplemente cuán bobo era. Nada de esto ocurre. Casi sin maquillaje, Nicholson hace una de las grandes actuaciones de su carrera y logra el mejor lobo de la historia del cine. 7) No hay interminables persecuciones, uno de los peores males del cine de aventuras y terror que se hace en la actualidad. 8) La belleza de Michelle Pfeiffer.

9) Maravillosas algunas locaciones, sobre todo el extraño edificio en donde está situada la editorial.

Lo malo. 1) El guión tiene baches que hacen que muchas cosas no se sostengan, en especial la intensa relación entre Pfeiffer y Nicholson. También se desperdicia la historia de la editorial, que es de lo más interesante que pasa en la película. 2) El recurrente castigo a la infidelidad en el cine americano (la mujer de Nicholson, que le es infiel con James Spader es asesinada en el Central Park). 3) La frialdad de Michelle Pfeiffer. 4) La inaguantable sobreactuación de James Spader. (¡Qué vuelva a hacer de buenito o de perverso desabrido!) 5) Que Christopher Plummer haga otra vez de malo.

La maestra ciruela. a) A ver... 9 ítems buenos vs. 5 malos. Además, veo que los 9 puntos que reivindican lo bueno son más interesantes que los de más abajo. Por lo tanto, este lobo es más bueno que malo y se saca un 7. Aprobado. b) Para los amantes de las ciencias exactas: $\pi[(9 + 5) / 2] / \pi = 7$ ■

Wolf (Lobo). EE.UU., 1994. **Dirección:** Mike Nichols. **Producción:** Douglas Wick. **Guión:** J. Harrison y W. Strick. **Fotografía:** Giuseppe Rotunno. **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Sam O'Steen. **Intérpretes:** Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, J. Spader, K. Nelligan, C. Plummer. ■

¿Lobo está?

por Gustavo J. Castagna



Para los hinchas de Gimnasia que, junto a la Academia, festejan el descenso de Estudiantes

Siempre le tuve lástima al hombre lobo por su dolor, soledad, sufrimiento y marginación. Siempre me interesó más su figura que el poder de la ciencia frente a la creación del monstruo (Frankenstein) y la posibilidad de una vida eterna con afanes vengativos (Drácula). Su característica de hombre común que de un

día para el otro —o de una noche sin luna llena a otra fatal, novedosa y sorprendente— se transforma en un ser monstruoso lo define como el único personaje del terror desplazado por la sociedad. Sin lugar fijo de residencia, el hombre lobo se esconde en el bosque, en medio de la niebla y acompañado por los animales de la noche. No tiene ningún castillo como guarida ni un científico que le señale sus movimientos. El hombre lobo siempre está solo y desea morir, detesta la eternidad y cuando actúa —debido a su duplicidad— lo hace de manera inconsciente. Al otro día, sin ayuda de nadie, intenta solucionar el problema.

Más solo que un lobo. Comparada con otras criaturas del género, también padece de penas y olvidos. El hombre lobo es un monstruo tardío del cine (*The Werewolf of London*, 1935) y su presencia no supera la veintena de películas atendibles, como protagonista central o *invitado especial*. Clave para entender su marginación: la Universal de los 40 lo relegó a un rol secundario una vez que Lon Chaney Jr. se transformara en *El lobo humano* (George Wagner) para, poco más tarde, ridiculizarlo con los tropiezos verbales de Abbott & Costello. El pálido rostro de Chaney, sin embargo, requiere más de una reflexión. El viejo lobo tarda más de la mitad de la película en sufrir la transformación, mostrada desde las patas mediante sobreimpresiones de imágenes. Su caminata por el bosque nocturno necesita de la compasión de una gitana (María Ouspenskaia), otro personaje prohibido por la sociedad. Su mirada refleja el dolor de la nueva vida que lleva en las noches de luna llena. Su inteligencia es limitada: se esconde atrás de un árbol, listo para morder a la próxima presa. Su ética —el hombre lobo sabe que es un personaje molesto— le permite atarse a una silla para que su padre lo castigue y lo mate con un bastón que en la punta tiene la figura del animal. Iconos clásicos de la criatura (pentagramas, amuletos, balas de plata, perros que ladran, noche de luna llena) que

reaparecerán en cada versión, pero que en el film de Wagner se destacan por su modestia narrativa, sin excesos ni efectos especiales. *El lobo humano* soluciona el impacto de la transformación con cuatro tomas y un par de pisadas del animal.

Chaney Jr. seguiría tranquilo de día y parecido a Martín Karadagián de noche en *Frankenstein contra el hombre lobo* (Roy William Neill). La nueva historia —siempre contada con la sugerencia de la época— enfrenta la bondad del personaje con la inquietante resurrección de Frankenstein. La monstruosidad del lobo cambia por la socialización del personaje. Chaney vuelve sufrir de licantropía pero cualquiera puede padecer el mal. El acto final del hombre lobo peleando con el siniestro Frankenstein y la escena en que Chaney repudia una canción sobre la vida eterna cierran la tipología del personaje de aquellos años: un ser normal, un *buenazo* sin religión o creencia, afectado por un mal que destroza sus convenciones de aristócrata. Sin embargo, la permanencia del bosque —espacio abierto como posible refugio— define otras de sus características. El hombre lobo es lo más cercano al Cuco y al Hombre de la Bolsa, figuras sin forma de nuestros sueños infantiles. De ahí su relevancia en la literatura, con Caperucita Roja y la abuelita como referentes, tomados por Neil Jordan en *En compañía de lobos*. Pero no nos apresuremos que en el medio hay varios pelos y señales de diversa importancia.

Paréntesis 1. La Casa Hammer. La escuela inglesa del terror tampoco dio demasiadas versiones sobre el tema. El hombre lobo no tuvo ediciones anuales como Drácula ni novias sedientas de sexo y sangre como las de Frankenstein. Sólo aparecería en *The Curse of Werewolf* (1961) de Terence Fisher y *Legend of Werewolf* (1975) de Freddie Francis. La inexistencia de copias en los últimos años, lamentablemente, deja para otra oportunidad un análisis más exhaustivo sobre el díptico de la casa, aunque las referencias aseguran una clara división entre el bien y el mal, corporizado este último en el pobre lobo. Con la sangre tomada como *forma y estética* de la productora, el deseo de quien escribe es conocer la versión de Fisher para descubrir al peludo Oliver Reed.

Tríptico heterogéneo. Watergate, Nazareno, el lobión, y el thriller. El hombre lobo siguió andando con sus dos caras y respetó puntualmente las decisiones temáticas de cada momento. A pesar de que nunca tuvo una parodia representativa como sus compañeros de lucha (*La danza de los vampiros*, *El joven Frankenstein*) y si pasamos por alto la loboludez de *Muchacho lobo* (1984) con Michael J. Fox, el disparate de *El hombre lobo en Washington* refleja la creación del único *lobus politicus* que diera el cine. Un año después de Watergate, Milton Moses Ginsberg lleva la licantropía a la Casa Blanca, con el secretario Dean Stockwell (el lobo) atendiendo los reclamos del presidente

de EE.UU. (el futuro lobo). En medio del *todo vale*, que incluye el desprecio de Stockwell por los japoneses, la versión *nixoniana* del lobo se erige en la manifestación del *zoom* como elemento estético.

El lobo de Favio, en cambio, vuelve a elegir la división entre el bien y el mal, pero en sentido inverso. Las imágenes incontenibles del director pasan de la belleza a la cursilería, sin impedimentos para que Alcón deje su mejor trabajo en cine y desplace a los protagónicos Camero y Marina Magali al reino del éxtasis publicitario. La puesta excedida de *Nazareno Cruz y el lobo*, con movimientos de cámara operísticos que acompañan la textualidad del radioteatro de Chiappe, dejan paso a la nacionalidad de la historia. Con trucos primitivos arrancados de los cortos de Méliès, el lobo de Favio transmite su alegría a los gritos y se compadece con el desenfreno estético del autor.

Wolfen de Michael Wadleigh (*Woodstock*), último viaje de este apartado *coctelero*, señala el anclaje de la criatura en el género policial. Un lobo asesino es el centro de la historia y el motivo de la investigación del detective Albert Finney. En lo particular, la película tiene la mirada del lobo (¿será así?), con *virados* y *quemados* de las imágenes que anuncian los sueños de los personajes de *El príncipe de las tinieblas* de Carpenter. La derivación genérica de *Wolfen*, además, señala otra variante social: la ubicación del personaje en los límites periféricos de las grandes ciudades. Más allá de una historia alargada, el caso de *Wolfen* sitúa al hombre lobo en un mismo punto de equilibrio con los *homeless*. La vuelta de tuerca del film de Wadleigh, al respecto, resulta más que interesante: el hombre lobo sobrevive en la calle y ya es consciente de su separación de la sociedad.

Paréntesis 2. Mal de luna. El segundo capítulo de *Kaos*, de los hermanos Taviani, acaso sea el que mejor resume el padecimiento familiar provocado por la licantropía. Basado en un relato de Pirandello, la perfección del episodio alcanza sus momentos cumbres en los gritos en off del campesino y en la inolvidable escena de la confesión al pueblo. Los Taviani alcanzan la máxima emoción en este fragmento: una mano anónima que alcanza una silla para que el hombre lobo, sentado en medio de la plaza, relate las razones del mal.

Un tríptico homogéneo. Efectos y defectos. Los 80 marcaron la vuelta del lobo, que, por primera vez, se anticipa al *Drácula* de Coppola y al *Frankenstein* de Coppola-Branagh. *Aullidos* (Joe Dante) y *El hombre lobo americano* (John Landis) ofrecen una orgía de efectos especiales. Por ejemplo, en el film de Landis, la transformación dura cinco minutos y se realiza con una síntesis de planos que muestra cada uno de los detalles del cuerpo de David Naughton padeciendo la aparición de pelos, desprendimientos de la cara, brazos y piernas y las mil posibilidades para que una persona normal se convierta en un lobo. En fin, un hombre lobo ante nuestros ojos, eludiendo el *fuera de campo* que eligiera el viejo film con Chaney Jr. Sin embargo, las dos películas entregan nuevas variantes. En *Aullidos*, una periodista llega a un lugar aparentemente pacífico, pero el pueblo se transforma en las noches de luna llena. Viejos lobos y zorros del cine y la televisión son los pobladores (John Carradine, Patrick MacNee, Slim Pickens). Viejas películas de lobos se pasan en la televisión. El final ofrece la transformación de la periodista ante las cámaras mientras un chico sonríe desde su casa. En *El hombre lobo americano*, el personaje secundario (Griffin Dunne), muerto por una mordedura, vuelve para molestar a su amigo (Naughton), también mordido pero con efecto retardado. Inmediatamente surge

otra variante: el lobo ya no asusta a nadie salvo a los personajes que presencian el *cambio*. Una segunda: el bosque como lugar de descanso y acción del hombre lobo no tiene la ambigüedad de las viejas películas. Una tercera: el hombre lobo, en ambas versiones, deja su dolor individual y se materializa en un pueblo (*Aullidos*) y en la llegada a la ciudad, particularmente a una función cinematográfica (*El hombre lobo americano*), en una clara alusión a la cinefilia de ambos directores. El mal del hombre lobo ya es fácilmente transmisible.

En compañía de lobos es *Caperucita Roja* con una puesta artificial. La abuela (Angela Lansbury) cuida al personaje de los lobos que rondan el lugar. La película transcurre en una comarca donde todos los personajes cuentan historias sobre lobos. "Para comerte mejor", dice el lobo líder a la niña, y en un estupendo giro de la tradición del cuento, el final muestra a la niña contándole una historia al animal. En el tema que nos ocupa, el film de Jordan es el mejor exponente de la literatura infantil llevada al cine. Además, el bosque actúa como una forma de pérdida de la inocencia. **El mejor lobo.** Nicholson deja una actuación descomunal en *Lobo* (ver crítica), el film de Nichols que decide hacer una feroz crítica al arribismo de la tipología yuppie. La variante romántica de *Lobo*, sustentada por la aparición del personaje de Michelle Pfeiffer, conforma un típico producto de estos años donde surgen claras referencias a *La mosca*, sin la desesperación que padecía el científico de Cronenberg. El lobo de Nicholson, debido a una feliz resolución del guión más que a sus indecisiones, subsiste andando por el bosque junto a la *loba* Pfeiffer. ¿Habrá nuevos lobos en lo inmediato? Por ahora, no hay huellas, ni pelos, ni señales. ■



Lobos en video

El lobo humano (1941); *Frankenstein contra el hombre lobo* (1943); *El hombre lobo en Washington* (1973); *Nazareno Cruz y el lobo* (1974); *Wolfen* (1981); *Aullidos* (1981); *El hombre lobo americano* (1981); *En compañía de lobos* (1984); *Mal de luna* (episodio de *Kaos*, 1984). ■

Cerveza para todos

por Quintín

Stephen Frears me viene ganando por goleada. Hace algo más de un año, me arrepentí de una primera impresión desfavorable de *Héroe accidental*. Tuve que escribir que la película me parecía muy buena, a pesar de que no me gustaban sus films anteriores. Sin embargo, en un ataque de astigmatismo calificué a Frears de engreído, lo acusé de despreciar a sus personajes y de aplastarlos contra una visión mezquina de la vida. Después de ver *Esperando al bebé* y de espiar un poco sus viejas películas, está claro que nada de eso se sostiene. Me parece que fui víctima de un viejo prejuicio sobre la sordidez constitutiva del cine inglés, cuando lo cierto es que el cine inglés en general ya no es tan sórdido y menos aun lo es el de Frears.

Esperando al bebé es la segunda parte de una trilogía basada en las novelas del guionista Roddy Doyle sobre una familia pobre de Dublín. La primera fue *Camino a la fama* de Alan Parker y el mundo de diferencia que las separa es el que media entre la grosera pretensión de Parker y la fina artesanía de Frears. Sobre el mismo escritor, los mismos personajes y una historia mucho más prometedora (la formación de un grupo de soul irlandés se presta a la imaginación mucho más que el embarazo de una adolescente), la película de Parker se ahoga en la medida en que sus personajes van perdiendo aliento, mientras que en la de Frears ocurre exactamente lo contrario: desde una grisácea cotidianidad asistimos a un aprendizaje afectivo que nos lleva más allá de lo previsible. Más que descubrir el ingenio y la gracia de los protagonistas, vemos cómo son ellos los que lo descubren y lo ponen en juego contra la doble tentación de sentimentalismo y falsa tragedia. Esto no es ni “¡qué hondo problema humano!” ni “pasan cosas lindas en una familia”. Por el contrario, la película responde al desafío de mantenerse en un territorio de ficción en el que las reglas no han sido fijadas de antemano: los protagonistas van controlando la situación, van sorprendiendo al espectador con una sabiduría impredecible y se acostumbran a estar un paso adelante de la lógica del relato (en la película de Parker el relato estaba un paso adelante de los personajes). La concepción y el parto funcionan como partida y meta de una carrera contra el tiempo: es el lapso del que dispone la familia Doyle para ponerse a la altura de las circunstancias. Lo mismo ocurría a su manera en *Héroe accidental*, en *Ropa limpia*, en *La ejecución...*: los guiones que usa Frears no son nunca la demostración de una tesis, aun cuando el final se conozca de antemano como en *Susurros en tus oídos*. En *Esperando al bebé* todo ocurre en un contexto de realismo sucio en lo visual y en el uso del idioma: los primeros planos describen la claustrofóbica falta de espacio en el hogar de los Doyle mientras que las libertades y eufemismos de un lenguaje soez pero riquísimo revelan la confusión de dos generaciones de irlandeses. La película establece la escasa importancia del catolicismo en la Irlanda actual y toma partido por el derecho exclusivo de la mujer para decidir en

cuanto a su maternidad. Todo esto se resuelve con seguridad narrativa, con chistes virtuosos, con actuaciones fantásticas y con muy poca plata.

La obra de Frears como director es útil para preguntarse por el lugar que ocupa la noción de autor en el cine actual, palabra de la que el propio Frears reniega (ver pág. 22). Frears no escribe sus guiones, no busca firmar las películas con rasgos de estilo que lo identifiquen, cambia de tema, de género y no parece preocupado por ser el propietario de un *look* ni por dirimir un conflicto moral o religioso. En Frears no hay recurrencia ni obsesión ni tormento. Se maneja tanto desde la independencia de los bajos presupuestos y los actores ignotos como desde las negociaciones que imponen las películas caras y llenas de estrellas. Lo curioso es que este cine de un artesano que apuesta al oficio, la sensibilidad y la inteligencia resulta más consistente, más vital y más atractivo que el que producen aquellos que hoy reclaman el título de autores (una pequeña lista podría incluir a Lynch, Tarantino, Spike Lee, Carax, los Coen, Ferrara, Campion, von Trier, Hartley). Entre los nombres citados —presos del glamour y el misterio de su propio brillo— y la modestia y honestidad de Frears hay varias diferencias a favor de este último. Frears puede hacer un cine rico, variado y divertido, que observa el mundo con agudeza sin el narcisismo que implica explicitar a cada paso sus constantes. Acaso Frears se parezca más a los viejos francotiradores de Hollywood que filtraron un mundo, una ética, una estética o —para el caso— un *tono* en el cine comercial y que dieron lugar a la famosa palabra *auteur* en manos de los críticos de la nouvelle vague. El no tener que construirse y promocionarse como autor le da libertad, le evita ciertos amaneramientos y lo exime de otra de las maldiciones posmodernas que acechan a los supuestos autores de hoy: la idea de que el material del arte es siempre de segunda mano, que todo depende de la cita y el reciclaje. Entre el espectador y las películas de Frears no se interpone la historia del cine ni la autorreferencia.

Esperando al bebé, una de las mejores películas estrenadas este año en Buenos Aires —además de una de las más felices, accesibles y entretenidas—, fue vista por muy pocos espectadores. Es un buen ejemplo de la alarmante tendencia a que sólo las películas con gran promoción y actores muy famosos puedan evitar el fracaso de taquilla. En un año más, películas como ésta ni siquiera llegarán a los cines. No sé si esto puede evitarse, pero haber traducido así el título original *The Snapper* (“el molesto”, en una de las variantes posibles) no debe haber ayudado. Aunque más no sea porque no es elegante sustituir un sustantivo por un gerundio. ■

The Snapper (*Esperando al bebé*). Gran Bretaña, 1993. **Dirección:** Stephen Frears. **Producción:** L. Myles. **Guión:** R. Doyle. **Fotografía:** O. Stapleton. **Intérpretes:** T. Kellegher, C. Meaney, R. McCabe. ■

¡Despierta, París!

por Horacio Bernades

La realidad es resistente a los sueños: a Léos Carax (nacido Alexandre Dupont en 1960 o 1962, las fuentes difieren) le llevó tres años y un sinnúmero de contrariedades, deserciones y accidentes poder completar su tercera película después de *Boy Meets Girl* (1983) y *Mala sangre* (1986). Iniciada en 1988, *Los amantes de Pont-Neuf* recién pudo estrenarse en 1991, ocasión en que el establishment crítico francés descargó toda su furia contra este jovencito capaz de levantar puentes que no son del municipio, sino del cine. En Argentina, tres años más hasta llegar a las salas, y en ese tiempo llegó a rumorearse que jamás se estrenaría. Finalmente, ahí está, aunque sólo un milagro la retendrá en el circuito más de unas pocas semanas. Película a contracorriente, *Los amantes de Pont-Neuf* desorientará incluso a aquella *beautiful young people* que delirara de éxtasis moderno con *Mala sangre*. Si *Mala sangre* aparecía como un artefacto godardiano en el que cada plano, cada encuadre, cada línea de diálogo y cada transición de un plano a otro parecían querer anunciar al mundo cinematográfico la llegada de un nuevo virus, el virus del geniecito precoz, en *Los amantes de Pont-Neuf* Léos manda todo aquello al Carax. Como quien se saca de encima el peso de una marca, de un nombre, de una firma que amenazaba convertirse en objeto de culto. Se despoja de aquellas deslumbrantes vestiduras con un violento manotazo, sale a la calle huérfano de Godard-padre, se inventa un puente a cielo abierto, y allí busca refugio junto a los *clochards*, los linyeras parisinos, durante dos horas que fueron años.

La herida de París. Ganar la calle en un travelling vertiginoso, zambullirse en un túnel urbano, atravesar el bulevar a toda velocidad, hasta atropellar a quien camina por la acera ausente de todo, la mirada perdida, lleno de magullones y a los tumbos: hundirnos en un mundo paralelo, en una ciudad-sin-luz, una París que jamás



aparecerá en los folletos turísticos. Mundo de huérfanos por elección, de amores perdidos, de corazones rotos: los marginales de Carax son desharrapados *de l'amour*. "Primer amor... ¿qué será eso?", se pregunta Alex (Alex Vaughan: el mismo nombre que el protagonista de *Mala sangre*, como si la historia volviera a comenzar, siempre la misma, siempre otra). ¿Qué otra cosa es *Los amantes*... si no una historia de amor preñada de muerte, una mutua educación sentimental, la de Alex y Michèle? El amor como fatalidad, como conspiración del azar: como en *Mala sangre*, dos extraños dejarán de serlo en un encuentro fortuito, de melodrama. La fatalidad del melodrama desbaratando la fatalidad social: dos planetas en colisión. Una puesta "en crudo", *cinéma-vérité* de imágenes "sucias", con una cámara que, como los protagonistas, parece no poder tenerse en pie, y un montaje discontinuo, balbuceante como un borracho, durante las secuencias iniciales en el hospicio. Planos largos más tarde, mayor fluidez narrativa y una composición que parece recuperar la vertical a medida que progresa la relación entre los amantes y el puente se solidifica. Economía de medios: la concisión de un encuadre en el que la horizontalidad del puente, hábitat del linyerío, contrasta con los rascacielos recortándose al fondo, lejos. Al tope de los edificios, un par de carteles de neón: *Samaritain*, dice uno; *Conforama*, el otro. La Historia, el bicentenario, *la France*: Alex y Michèle se ven más solos en medio de los fastos oficiales, a contramano de los desfiles militares. Al margen de lo social, fuera de una Historia que se celebra a sí misma, sólo queda lo íntimo, y hacia allí viajan Alex, Michèle y Léos. Los cuerpos de los amantes, las fugas, los pequeños rituales privados, un vals sobre el puente, descorchar un champagne en una noche blanca. Lo alucinatorio, lo soñado, el arrebató: una borrachera fuera de toda proporción, llamaradas que escupe Alex, Rembrandt a la luz de una vela, fuegos artificiales en la noche, la nieve cubriendo el puente. Ramalazos líricos, ráfagas como jets que cortan el cielo de París. Viajar al fin de la noche, atravesar la ceguera, para finalmente *ver*. Hundirse en el Sena, abrazados, hasta morir juntos o salir a flote. Amar, filmar, asuntos de vida o muerte. El azar que vuelve a conspirar, los amantes rescatados por un buque que podría llamarse *L'Atalante*. "Despierta, París", aúllan exultantes, trepados sobre cubierta, viajeros hasta el final del recorrido. Deseo imposible, y por eso tanto más bello. Tanto fuego, tantas imágenes arrancadas a la noche, tanta fiebre de vivir y de filmar no lograrán el milagro, Léos, Alex, Michèle: la ciudad duerme el sueño de Conforama. ■

Les amants du Pont-Neuf (*Los amantes de Pont-Neuf*). Francia, 1991. **Dirección:** Léos Carax. **Producción:** Christian Fechner. **Guión:** L. Carax. **Fotografía:** Jean-Yves Escoffier. **Música:** William Flageollet. **Sonido:** Henri Morelle. **Intérpretes:** Juliette Binoche, Denis Lavant, Klaus Michael Gruber. ■

La hija del coronel

por Guillermo Ravaschino

Léos Carax es un realizador en franca decadencia. En 1986 todo el mundo le celebró *Mala sangre* y muchos, no sin razón, hablaron del gran modelo de posmodernismo cinematográfico. Un folletín simple y romántico como base argumental, impuesto mediante un ejército de guiños falsos, psicologismos vacuos y gestos convulsionados que eran las verdaderas *stars* de un show huérfano de emociones. Pero coherente, había que reconocerlo. Carax, que entroncaba sus quince minutos célebres con el signo de aquellos tiempos, armó el paquete sin desmayos, pintó con el mismo pincel desde el primer minuto hasta el último. La decadencia, en cambio, siempre acusa una fuerte discontinuidad. Joven o no, genial o tarado, el hacedor en desgracia no puede sostener sus viejas credenciales indemnes. Carax fue puntal de la reacción ochentista. Una andanada de morisquetas frívolas, fundadas en el rebote de un humanismo que se arrastraba lánguido tras las dos décadas anteriores. Pero los tiempos cambiaron una vez más, amortizaron los adelantos técnicos (buena parte del *optimismo histérico* se apoyaba en los chiches nuevos) y al geniecito se le acabó el repertorio. La extensa primera parte de *Los amantes de Pont-Neuf* es una caricatura rebajada del antiguo Carax. Michèle (Juliette Binoche) y Alex (Denis Lavant), los cirujas parisinos que nutren el título y transitan por la pantalla casi todo el tiempo, se aman con una parquedad insoportable. El es un *clochard* hecho y derecho; un origen misterioso la sobrevuela a ella, que tiene un ojo emparchado y una carpeta con retratos a mano alzada que sugieren un pasado cultivado, acaso bacán. La Binoche, convocada para los prolegómenos de esta película —que se llevaron tres años— cuando estaba fresquita su consagración mundial (*La insoportable levedad del ser*), fue afeada deliberadamente. Ella y Lavant, hay que decirlo, también fatigan una gestualidad espástica, que sobrepasa toda fidelidad realista para con los *clochards*. Se trata de una estilización consciente, posmodernista. Lavant, que vino bastante fiero de fábrica y preprogramado para las gesticulaciones a lo Carax, se la pasa cariabsorto, oteando a su alrededor con deslumbramiento desencajado. Pero a su alrededor no sucede nada, y cada noche —borrachera,



caminata, pastilla para dormir— es idéntica a la anterior. El efectismo ocioso, que en *Mala sangre* era bandera de batalla, reaparece velado, avergonzadamente, pero subyace a toda la narración. Y opera bajo una modalidad novedosa: es el barniz pretensioso que demora la certeza-de-embole-profundo en el espectador.

La armadura de gestos/ángulos/cortes, que daba a *Mala sangre* una apariencia entrecortada y veloz, ha cedido a un trámite inmoviblemente lerdo. Pocas palabras, pocos sucesos —generalmente desperdigados—, nulos conflictos de peso. Después de una media hora, uno es llevado a añorar cualquier clase de conflictividad, aun la norteamericana (¡que se hagan millonarios los cirujas, que ingresen a Harvard, que mueran abajo de un tren, que se bañen!). Y nada. Cuesta abajo, Carax aúna el “efecto emoción” de los viejos tiempos con una morosidad que aburre sin vuelta de hoja. Si en *Mala sangre* llegaba a citar dignamente al Truffaut de *Los 400 golpes* (un gran *moderno*), ahora remeda muy tristemente al Buñuel de *Viridiana* (la danza de los linyeras sobre el fondo de los festejos por el bicentenario de la Revolución).

Danzantes o no, los alienados del Maestro eran un quiste para la hipocresía vigente, mientras que éstos apenas dan cuenta de su existencia ante el mundo exterior (ni los minúsculos hurtos a que se entregan son advertidos por sus víctimas). La costosa escenografía —se invirtió una millonada para reproducir el verdadero Pont-Neuf y sus alrededores— sirve para potenciar esa cerrazón, aislando aun más a los personajes.

Hay otro Carax, sin embargo, y es el del descalabro definitivo. Muy tardíamente, llega al Pont-Neuf el punto de inflexión, el *conflicto yanqui*. Miles de afiches de gran tamaño muestran el rostro de Binoche en las calles parisinas. La exhortan a presentarse ante su padre, un coronel, que la hará curar de la vista con el flamante método de cierto doctor. Sin decir agua va, Michèle se aleja de Alex y el film estalla estentóreamente: todas las iniquidades del romanticismo convencional que estaban en la sala de espera saltan a la pantalla. Empezando por la Juliette de siempre (desemparchada y maquilladísima), desfilan apretujadamente el despecho, los celos, el amor loco (Alex intenta quemar uno por uno esos afiches), la traición incomprensible y hasta una cucharadita de thriller. Los *clochards*, ahora, son las piezas de un mecanismo que podría —y debería— servirse de señoritas y señorones de mayor casta. El último efecto, el más insospechado y global (montar un romance ascético entre zaparrastrosos), cae miserablemente, y con él la virtud negativa —pero virtud al fin— del desarrollo previo, que carecía del lastre romántico tradicional. Después, sobre el más inaudito *happy ending*, Carax se permite un último exabrupto: “¡Despierta, París!”, le hace gritar a Binoche de cara al Sena y la oscuridad, lo que demuestra que el decadente es además un inconsciente cabal. ■

¿Con quién caso a mi mujer?

Mr. Wonderful: las buenas y las malas

por Julian Cooper

Buenas noticias 1. Por pura casualidad, en la simple busca del placer, me tropiezo con una película interesante. El director, Anthony Minghella, me había despertado confianza luego de ver *Truly, Madly, Deeply*, una comedia romántica, sentida pero no sentimental, sobre una mujer que no soporta la ausencia de su desaparecida pareja. El, atento, vuelve a visitarla del más allá. Pero amar a un fantasma tiene sus desventajas. El finado irrita al invitar compinches de ultratumba a disfrutar de los clásicos del cine en la videocasetera de su mujer. A la larga, ella llega a la muy razonable conclusión de que (por más que se los ame) a los muertos hay que dejarlos en su lugar y que debe buscar su felicidad en el aquí y ahora. Conclusión: cuando se lo explica al fantasma, él comprende; la pareja se despide con ternura, y lo que resulta es una pequeña victoria del sentido común, que en las relaciones humanas es lo que menos se usa.

Malas noticias 1. Dada la oportunidad de escribir una nota sobre *Mr. Wonderful* (pues así se llama la película de Minghella), es prudente verla de nuevo. Agarro mi ejemplar de *La Nación* y me fijo en la sección de "Estrenos recientes" donde figura *Cuando un hombre ama a una mujer* (dos *). Al entrar en la sala del Normandie me doy cuenta de mi error, porque la película que busco es otra; la biestelar la había visto la semana anterior, es con Meg Ryan y Andy García, quienes normalmente son buena noticia, pero no en esta oportunidad. Claro, el boleto ya está cortado, devolución no hay, y me apresuro hacia el Ocean 2, donde *Mr. Wonderful* aparece bajo su título local: *¿Con quién caso a mi mujer?* La torpeza fue mía, obvio, pero no puedo resistir el impulso de compartir responsabilidades. Distribuir películas con títulos muy similares ¿no sería algo así como hacer

pantalones con bolsillos muy chicos, una invitación al error? Además, ¿qué hacía la biestelar destacada en "Estrenos recientes" en *La Nación* del martes 9 de agosto, cuando *¿Con quién caso a mi mujer?* era más reciente y había recibido de ese diario el jueves anterior nada menos que tres *?

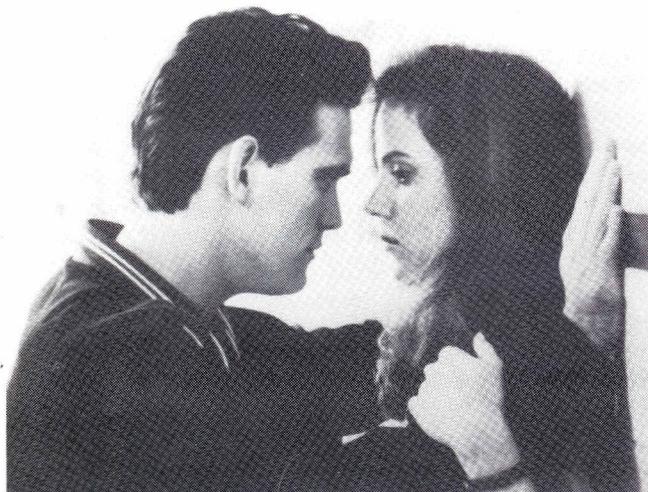
Y ¿por qué se menciona a la biestelar y no a la tri?, ésa es la pregunta. La respuesta puede que se halle en la columna "Concurrencias a los cines" de dicho diario en el mencionado día. Porque entre los 10 más cotizados de la semana, *Cuando un hombre ama a una mujer* ocupa el puesto número 6 y también el 9 (Atlas Santa Fe y Atlas Belgrano respectivamente). ¿Será que *La Nación* se atiene más a las opiniones que supone son las de la mayoría de sus lectores antes que a las convicciones propias (si las hay)? ¿Será ésa la razón por la cual a un bodriazo como *La fuga* se le otorgan cuatro *, mientras *Esperando al bebé* o *¿Con quién caso a mi mujer?* reciben sólo tres *?

En *Entrelineas*, en diálogo con Mona Moncalvillo, Tomás Eloy Martínez dice acerca de sus años en *La Nación*: "hicimos un muy buen equipo de críticas de cine con Ernesto Schóo, trabajamos durante tres años y levantamos tanto revuelo que un día nos trasladaron de la sección... En verdad el diario padeció, por culpa de mis críticas y las de Ernesto Schóo, un grave daño económico porque todas las empresas de cine le retiraron los avisos al diario, y dijeron que mientras nosotros estuviéramos ahí no ponían un aviso más en *La Nación*".

Buenas noticias 2. La buena noticia es que *Mr. Wonderful* es una muy buena pequeña película, siendo las pequeñas las que suelen tener más individualidad. En estrellas (de * a *****) le daría *****, en puntaje de 1 a 10 le daría 9, y en puntaje de 1 a 1000 le daría 905,2.

¿Por qué tantos puntos y estrellas? *Mr. W* es divertida aunque no frívola, seria pero no pesada, aguda pero no cruel, tierna pero no edulcorada, y es romántica sin dejar de ser realista. Además, siempre busca evitar lo rutinario, tiene buen ritmo, buenos diálogos, buenas actuaciones. Y se ve que el director no sólo se ocupó de las estrellas, porque a cada personaje, por más corta que sea su duración en pantalla, se le permite manifestar su individualidad. Pero en esa segunda visión en el Ocean 2, hubo un inconveniente.

Malas noticias 2. Resulta que la copia proyectada en el Ocean en la segunda visita tenía un grave defecto: desde la mitad de la película en adelante, la mayoría de las escenas donde aparecen dos o tres personas (pero no las de primer plano) estaban fuera de foco en el lado izquierdo de la pantalla. Esto sólo puede ser un problema de laboratorio. Si fuese de filmación lo hubieran filmado de vuelta, seguro. Si fuese de proyección, *todo* estaría fuera de foco. El defecto empaña un poco el placer del reencuentro.



Pero ¿por qué no vi el defecto el jueves anterior, el día del estreno? Hay dos posibilidades. Una, que estuve tan intrigado y concentrado en disfrutar de la película (en fin, la concreción global pesa más que un detalle técnico, por vital que sea). La otra, que cambiaron la copia proyectada entre el jueves y el martes. Informado por el gerente del Ocean que ese defecto venía del laboratorio de los Estados Unidos y que estaba en todas las copias de *Mr. Wonderful*, se me planteó el interrogante: ¿cómo puede un distribuidor cobrarle al público entradas a precio normal por una mercadería tan defectuosa? Le di un último vistazo a *Mr. Wonderful* el sábado en el Santa Fe (gratamente semilleno a las 21, aunque la gente se precipitaba al Santa Fe 1 para ver a un matrimonio legalmente casado y en cueros haciendo el amor, porque del bodriazo de *La fuga* con Kim Basinger y Alec Baldwin se trata).

Y la copia no era tan defectuosa, la proyección y el sonido del Santa Fe eran inmensamente superiores a los del Ocean, y volvemos ahora definitivamente a las buenas noticias.

Buenas noticias 3. *Mr. Wonderful* logra ser una intrigante historia de amor sobre un matrimonio y lo hace de la siguiente manera. Los personajes centrales, Gus (Matt Dillon) y Lee (Annabella Sciorra), se aman pero no lo saben. Hace poco que Gus (experto en todo lo que concierne a la electricidad) y Lee (muy dedicada ahora a los estudios y a las plantas) se divorciaron. Ella mantiene ahora una relación con su profesor de literatura en la facultad, Tom (William Hurt), mientras él sale ahora con una linda enfermera, Rita (Mary-Louise Parker). El problema de Gus (como él mismo lo ve al comienzo de la película) es conseguir que, cuanto antes, Lee se case de nuevo para liberarse de la obligación de los mil mensuales de asistencias de divorcio que le debe a su mujer. Al revelarse que Tom ya es casado y tiene un hijito, Gus, en procura de candidatos para Lee, comienza a buscar en serio. Los placeres de una película no son transferibles al papel y, en este caso, ni siquiera habría espacio para enumerarlos. La excelente compaginación de *Mr. W* brinda mil pequeños placeres. Ejemplo: la tortuguita que se cae al agua en un jardín botánico justo en el momento oportuno ("tortugas divorciadas", le dice Gus a Lee con ingeniosa amargura).

El momento clave de la estructura, que el director no subraya, dejando que el espectador lo asimile, es cuando Lee le ayuda a Gus a desmontar y luego a remontar la cubierta de su clásico y reacondicionado Corvette. En ese momento, aunque ahí mismo no se resuelve todo, ambos se dan cuenta de que todavía se quieren.

Lo que más me gusta de esta película es la comprensión con la que se trata a los personajes. Las actrices principales, Sciorra como Lee y Parker como Rita, logran espléndidas actuaciones. Hurt está muy bien como ese profesor un poco desdeñoso. Y Matt Dillon, un magnífico Gus, da la impresión de trabajar verdaderamente de electricista y su credibilidad en la actuación permite surgir el humor y la emoción inherentes al relato.

El buen balance de una película en donde la mirada es certera tanto en los papeles masculinos como en los femeninos, se debe en gran parte al guión de Amy Schor y Vicki Polon. Aplausos también para John Tintori por el montaje. Habría más nombres para destacar, coordinados todos por la mano armonizante de Minghella... Imaginémoslos destellando, cada uno un punto de luz, sobre el perfil de la inmensa ciudad donde se desarrolla esta hermosa historia. ■

Mr. Wonderful (¿Con quién caso a mi mujer?). EE.UU., 1993.
Dirección: Anthony Minghella. **Intérpretes:** Matt Dillon, Annabella Sciorra, Mary-Louise Parker y William Hurt. ■

**FILMS
COMICS
MAGAZINES**

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

Abierto las 24 horas



Revistas y libros del mundo

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

Libros de todos los actores y directores y seriales televisivos.

Partituras de las comedias musicales de Broadway

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

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

Los amantes del cine de parabiens. 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**

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

Impriman la leyenda

por Gustavo Noriega

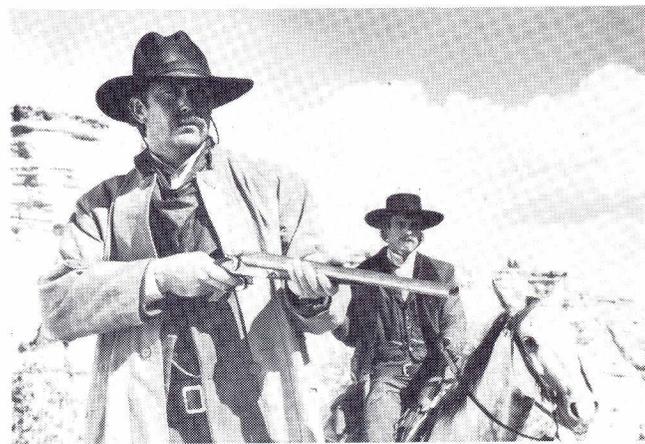
Se habló mucho de la muerte y resurrección del western. Encontré una cita preciosa de la revista *Variety* que dice así: "Parece que los westerns recuperan otra vez el favor del público". Nada impresionante salvo el hecho de que es del año 1915. Pero no nos engañemos. Lo que le pasó al western en los ochenta años siguientes no da para pensar que su eclipse es temporario y que la nueva oleada de películas ambientadas en el Viejo Oeste significa una recuperación como la del año 15 o como la que significó *La diligencia* en 1939. Como pocos géneros —o ningún otro—, las películas de vaqueros han cumplido un ciclo perfecto, que narra a su vez una historia sin epílogo posible. La historia del western es la siguiente: Ford + el posfordismo, es decir, Peckinpah, Leone, etc. Con esto no quiero decir que sólo los films de Ford valieron la pena (no me olvido de Anthony Mann ni de Hawks y reconozco no conocer a Boetticher) sino que la obra fordiana basta por sí sola para contar una historia de esperanza, desilusión y muerte: la historia del western, la historia de los EE.UU. No es que haya que prohibir filmar westerns. Es que si no se hace una película de perfil bajo, que simplemente narre una historia, si se piensa en una película *importante* (en cualquiera de los sentidos de esa abusada palabra) se tiene que hacer una apuesta fuerte. Guste o no, la hizo Costner con *Danza con lobos*: una épica de la ultrafrontera, con más cielo azul y pradera que pueblo con sheriff y malhechores, elementos que desecha rápidamente. Y la hizo Eastwood con *Los imperdonables*: una película de una densidad poco común para el cine de cualquier época y género.

Wyatt Earp, por el contrario, oscila entre el revisionismo, pero no tanto, el clasicismo pero no demasiado, el apego a la verdad pero no mucho, la construcción de una épica pero hasta ahí. La historia que cuenta es mucho más cercana a la realidad de Wyatt Earp, el personaje histórico, que la que Ford pintó en *Pasión de los fuertes*. Pero el mensaje final resulta ser que, puestos a contar la realidad, ésta es poco interesante. Entonces hay que tirar a la basura el cine, la literatura y toda aquella expresión que, deformando ligeramente la verdad, trata de transmitir algo de Verdad. *Pasión de los fuertes*, con la construcción de la iglesia, con el baile de Henry Fonda, con su caminar elegante y cansino —casi como jugaba el Beto Alonso—, seguramente gambeteaba al Earp real. Pero agradezcamos que haya hecho eso y no este personaje sin misterio, carisma ni interés que trajina —no inocente, lamentablemente— Kevin Costner.

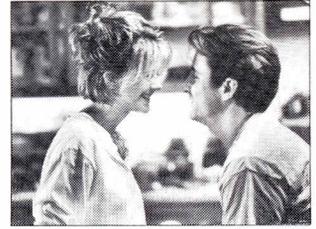
El western no ha sido sólo una época y un lugar. Ha sido, también, una forma de contar. Cuando en *Más corazón que odio* (Ford, 1956) Ethan Edwards (el mejor personaje de Wayne) llega caminando por el desierto, no sabemos nada de él. Dos miradas y ningún discurso después,

comprendemos que estuvo —y quizás está— enamorado de la mujer de su hermano y que la tensión de ese amor prohibido marcaría al personaje. En *Wyatt Earp* —que dura tres horas y cuarto, repito, tres horas y cuarto— la primera hora se va mostrando el noviazgo y casamiento de Earp con su primera mujer, la enfermedad y muerte de ella y la desesperación del pistolero. Es decir, sabemos por qué Earp actúa como actúa las dos horas y pico siguientes. Por las dudas, al cabo de un rato, el hombre se acuesta con su amante y le relata escena a escena la primera hora de película (lo que me recuerda un chiste de una de las *Camino a...*: Bob Hope comete la misma torpeza cinematográfica y Bing Crosby le dice: "¿Y para qué contás todo lo que nos pasó?", y Hope contesta: "Es que hay gente que recién está entrando al cine"). Un personaje sin misterio y sin matices.

Los últimos minutos de la película, cuando Earp está en su edad madura, remiten continuamente a Ford. Un niño de apellido irlandés —que podría haber sido el mismo Ford, que en su juventud conoció al verdadero Wyatt Earp— le cuenta una historia que le aconteció a su tío, escena que es tomada textualmente de *Resplandece el sol* (Ford, 1953) y que deja a Earp en una actitud heroica. La verdad, según el pistolero le confiesa luego a su esposa, no era muy parecida. La mujer, en una variante de la famosa frase "Entre la verdad y la leyenda, impriman la leyenda", le dice "Sucedió de esa manera". La interesante diferencia es que en Ford las historias verdaderas y las falsas que alumbraban mitos tenían la misma intensidad, como las públicas y las privadas, las personales y las que fundaban una nación. *Wyatt Earp*, en cambio, no imprime la leyenda, sólo una verdad muy menor y poco interesante. ■



Wyatt Earp. EE.UU., 1994. **Dirección:** Lawrence Kasdan. **Guión:** Lawrence Kasdan y Dan Gordon. **Intérpretes:** Kevin Costner, Dennis Quaid, Gene Hackman, Jeff Fahey, David Andrews. ■



Cuando un hombre ama a una mujer
(*When a Man Loves a Woman*), EE.UU.,
1993, dirigida por Luis Mandoki, con
Meg Ryan y Andy García.

Una pareja feliz. El pilotea aviones y ella trabaja en un colegio. Tienen dos hijas, la más grande del primer matrimonio de ella. La felicidad se va desdibujando, el síntoma de ese derrumbe es el alcoholismo de la protagonista. Pero la enfermedad no es el tema de la película, por suerte. Lo principal en *Cuando un hombre ama a una mujer* es la historia de amor, la lucha de estos dos personajes por resolver sus problemas individuales y de pareja. El (Andy García) es bueno y comprensivo pero a la vez resulta posesivo y sobreprotector con ella (Meg Ryan), que esconde sus problemas y se autodestruye. La película muestra con gran inteligencia que hay situaciones que deben resolverse fuera de la pareja y que las buenas intenciones no bastan para seguir junto a alguien. La película es triste pero muy optimista a la vez y todos los conflictos se exponen con claridad sin llegar nunca por eso al didactismo o a la interpretación moralista, directa y dolorosa, pero romántica de punta a punta. Se trata, pues, de un film mucho más profundo e inteligente de lo que parece de afuera. Eso no quiere decir que no tenga errores, que las niñas sean simpáticas pero demasiado lúcidas para su edad, que la crueldad asome con dudosa eficacia, que el alcoholismo de la protagonista se entienda como problema pero a la vez dé ganas de tomar, o finalmente algunas escenas colectivas bien resueltas pero con lo justo. Pero sobre todo esto resulta más destacable el acierto de Luis Mandoki al confiar en sus personajes protagónicos para mantener toda la fuerza y la coherencia dramática del relato. Y lo bien que sale: Andy García está simplemente perfecto y Meg Ryan, bueno, qué se puede decir de ella que tiene "600 formas de sonreír" y no sólo eso, asume su papel dramático y lo lleva a buen puerto, un primer plano de ella podría durar toda una película. Su personaje no pasa por los lugares comunes y su actuación es contenida. A través de los actores Luis Mandoki tiene la película en sus manos. Su

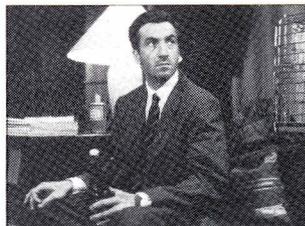
trabajo como director mejora película tras película y, a pesar de los condicionamientos de la industria, realiza un cine cargado de sentimiento. Pero si de méritos se trata, lo mejor que tiene la película es que mantiene el punto de vista de los dos personajes. Así, cuando están separados, la historia de amor no se vuelve hacia ninguno de los dos sino que muestra los problemas de cada uno reforzando la idea de que existen problemas personales a parte de los de ambos como pareja. Esta idea tiene su mejor momento cuando Meg Ryan llama a Andy García desde el teléfono del hospital. Ambos se aman pero en esa situación no pueden ayudarse. Dos personas que a pesar de su amor se lastiman y que deberán alejarse para volver a estar realmente juntos. Y en este sentido es interesante mencionar que además de la melancólica música de Zbigniew Preisner suenan canciones que acompañan las escenas, una en especial: "Todo el mundo lastima" (cuyo video original es el más dramático que he visto) logra en sí misma dar toda la intensidad que el relato exigía. Fácil de vender y con un título que llamaba a la desconfianza, *Cuando un hombre ama a una mujer* no es el mamotreto que algunos pueden creer. Una historia de amor simple y directa, dos actuaciones excelentes y un director muy hábil dan como resultado uno de esos films que con toda modestia hablan de los seres humanos. Una rareza. Quizás una de las mejores películas de este año. ■

Santiago E. García

Mi vida (*My Life*), EE.UU., 1993,
dirigida por Bruce Joel Rubin, con
Michael Keaton, Nicole Kidman,
Bradley Whitford y Queen Latifah.

A falta de grandes inventos, infinitud de inventitos truchos. A Bruce Joel Rubin, oscarizado guionista de *Ghost*, se le ocurrió debutar como director con un bodriazo particular. A nivel argumental, como un todo, es un grandísimo golpe bajo. Pero para su desarrollo, ahí está la creación, decidió prescindir de cualquier golpe bajo

puntual. Ahí está la creación. Bob Jones (Michael Keaton) es un rumboso ejecutivo que embolsa 250 mil dólares al año. Cuarentón, con esposa bella (Nicole Kidman) y una hija que está por venir, es el perfecto boludo yanqui al que todos deberíamos envidiar. El asunto es que tiene los días contados por un tremendo cáncer en los pulmones. La voz de la ciencia —un *doc* canoso y gordo— lo desahucia sin demasiadas vueltas. La paraciencia (un oriental misticón encarnado por Haing S. Ngor, el funesto correveidile —¿pol qué colno sobrevivió?— de *Los gritos del silencio*) lo trata mejor. Que tiene muchas tensiones, le dice. Veámoslas: este cretino nació de una familia proletaria que sigue viviendo ahí, a un par de horas aéreas de la gran urbe. Hace tiempo que Bob se rajó, harto de aquellos desharrapados que no soñaban con escalar la pirámide de la sociedad. En adelante se vieron poco, y el ascendente Bob selló su desprecio cambiándose el apellido, que originariamente era Ivanovich. Pues bien, a ese resentimiento aludía el ponja. Ahora, Bob tiene una oportunidad de oro para clausurar su resentimiento, reencontrarse con su familia (como quien dice, firmar el pacto social) y morir con la casa en orden. Créase que Bruce Joel Rubin conserva cara para animarse con el suspenso, cosa que viene a expresarse con el siguiente quid: ¿le quedará tiempo a Bobby para ver el alumbramiento de su criatura? Mmm... Pero el propio film se encarga de adelantarlo, y esto sí se lo narraré. Una noche estrellada, sale Bobby al balcón de un hotel pituco y eleva la vista al cielo: "Una sola cosa te pido, Dios: déjame vivir para conocerlo". Ahora bien, Ud. y yo ya sabemos que Ivanovich vivirá hasta el nacimiento, pero Ivanovich no está seguro. Entonces decide dejarle al crío un testimonio visual de su persona y seres circundantes. Habrá que verlo, en adelante, con la *palmcorder* presta en todo sitio que pisa. Por cierto que pisará la vieja casa de la familia y otros lugares relacionados con su infancia y ese pretérito que aún no termina de asimilar. Por desgracia, el plomazo vive lo suficiente



para amortizar el aparatito con un montón de imágenes desagradables. Por lo demás, se entrega a este trámite con el mejor humor terminal (de los chistes y sonrisitas del tarambana se desprenden todos los *antigolpes* bajos que se apuntó). Nicole Kidman es un capítulo aparte, pero tan nimio que no merece el esfuerzo de recordar. ■

Guillermo Ravaschino

Máxima velocidad (*Speed*), EE.UU., 1994, dirigida por Jan De Bont, con Keanu Reeves, Sandra Bullock, Jeff Daniels y Dennis Hopper.

Máxima velocidad es una inyección de adrenalina de una hora y cincuenta y cinco minutos. Acción en estado puro, no tiene una sola escena que no esté cargada de suspenso e interés aunque la repetición innecesaria del esquema por tercera vez la desluzca un poco. Aun así es una de las sorpresas del año, el debut de Jan De Bont, iluminador de *Bajos instintos*, *Arma mortal III* y *Lluvia negra*.

Aparentemente sigue el molde de los mejores thrillers de la última época, es decir, *Duro de matar*: superhéroe vulnerable vs. terroristas despiadados en espacio acotado. Donde se sale del molde *Máxima velocidad* es en mezclar esta fórmula con la del cine catástrofe que asolara las pantallas hace unos veinte años. Fraccionada en tres partes —que parecen elegidas de la clase de primer grado “Medios de transporte”—, la película plantea el enfrentamiento en un ascensor, lo desarrolla en un micro y lo resuelve en un subterráneo. Pero como en cada caso la situación de riesgo que sufre un grupo de pasajeros (reducido a los dos héroes en el final) es lo determinante, la película evita bastante los duelos a trompadas, armas cortas y largas y objetos contundentes varios que ocupan los thrillers de la última época. Prescinde también, felizmente, de las persecuciones de autos, un flagelo que, por saturación del mercado, afortunadamente tiende a desaparecer. Manejando con pericia el ritmo más frenético que se haya visto —el título

responde a la parte del micro pero también describe la película— De Bont se permite insertar brevemente escenas de belleza calma que chocan en forma efectiva con el tono de la película. El rostro de Jeff Daniels mirando a cámara cuando comprende que ha activado involuntariamente una bomba y la mano que le tiende Sandra Bullock —Miss Labios 1994— a Keanu Reeves cuando éste entra en una crisis de nervios por la muerte de su compañero son dos momentos breves pero que puntúan muy bien el vértigo que los rodea. Pero el momento mágico es la toma aérea en el momento en que deciden que el micro intentará saltar una rampa de 15 metros. Lanzado en línea recta, el micro se ve estilizado y decidido, mientras que las motos y autos de la policía que lo escoltan se apartan simétricamente como en una coreografía. Dura sólo un instante pero es la primera vez en mi vida que una imagen me transmite la sensación de que un micro puede ser heroico. ■

***Olivier, Olivier*, Francia, 1993, dirigida por Agnieszka Holland, con Grégoire Colin, Marina Golovine y Frédéric Quiring.**

El último film de Agnieszka Holland estrenado aquí —realizado antes que *El jardín secreto*, que reseñaremos en su lanzamiento en video— plantea, al menos, dos preguntas. Una referida exclusivamente al film y a la Holland; la otra a la situación de los cineastas polacos que filman en Francia, desde Wajda hasta Kieslowski, pasando por Zulawski (a quien Holland rinde un breve homenaje operístico en este film) y por supuesto, la mismísima Agnieszka. Qué consecuencias tuvo esta reterritorialización de gran parte de la cinematografía polaca sería un buen punto de partida para una exhaustiva investigación posterior. Por lo pronto *Olivier, Olivier*, así como *Bleu de Kieslowski* —en la que Holland fue colaboradora (¿será por eso que Binoche en un momento grita: Olivier, Olivier? Chiste privado)—, pasan por films franceses.

Agnieszka Holland ostenta, hasta el momento, una fama de cineasta política, preocupada por contar la historia desgarrada de su país, con el corolario del fantasma de la guerra, tornándose en ocasiones sumamente alegórica. (Recuérdense *Actores provinciales*, algunas secuencias de *Europa, Europa*.) Sus protagonistas, sin embargo, son dudosamente heroicos, víctimas de una ambivalencia culposa que en no pocos casos se trasladaba a la misma narración. Esa ambigüedad que alcanzaba al protagonista de *Cosecha amarga*, y que desconcertaba en no pocos tramos de *Europa, Europa*, es en *Olivier, Olivier*, uno de sus puntos a favor. Todo es ambiguo en este film, de lejos el más interesante de su producción. Adoptando la forma siniestra de los cuentos infantiles, la Holland se vale de una historia tortuosa que centra su mirada en lo más terrible de las relaciones familiares, sin moralizar, ni pontificar. *Olivier, Olivier* es una suerte de *Caperucita negra*, que no deja de fascinar al mismo tiempo que nos produce más de una inquietud. La trágica historia de esa familia ya resquebrajada, que estalla en mil pedazos ante la desaparición del hijo pequeño y vuelve a tratar de componerse frente a la misteriosa aparición, años después, del que tal vez sea (o no) el mismo hijo perdido, ahora un adolescente marginal, es una excusa para internarse en el centro mismo de las oscuras pasiones familiares. Dura, por momentos angustiante y hasta perversa, sin que por ello deje de fluir cierta poesía misteriosa, *Olivier, Olivier* tiene además la virtud de no pretender apoyarse en un realismo que se hubiera interesado por el camino de la psicología más salvaje. Esa saludable ambigüedad que parece dejar más de un cabo suelto a nivel argumental —nadie le hace un análisis genético al sinuoso Olivier adolescente para confirmar su identidad— forma parte de la elección formal de la Holland, que no hace otra cosa que contar una historia de aparecidos. Esos que conjugan los fantasmas más terribles de la vida en familia. Y sin anestesia, y hasta la raíz. ■

Alejandro Ricagno

Detrás de la censura

Desde la masacre de Tienanmen, China se ha volcado a la libre empresa en lo económico y a la represión en lo político. La muestra organizada por la Cinemateca Argentina en la Sala Lugones funcionó como una ventana tapada por un cuadro. La propaganda oficial y la censura dejan apenas entrever la sociedad china, pero son ellas mismas las que se ofrecen como evidencia al observador.

por Quintín

Según nos cuenta Godfrey Cheshire (ninguna relación con el gato) en *Film Comment* de julio-agosto, no soplan buenos vientos para el cine chino. Tian Zhuangzhuang, que parece ser el cineasta más interesante de la famosa quinta generación que incluye a Zhang Yimou y Chen Kaige, ha caído en desgracia y se le prohíbe filmar hasta nuevo aviso. La misma suerte han corrido los cineastas más importantes de lo que sería ya la sexta generación (de egresados de las escuelas de cine): Zhang Yuan, He Jianjun, Wu Wenguang y Ning Dai. Hasta ahora, el gobierno chino permitía que estos directores filmaran en China con capitales extranjeros (preferentemente de Hong Kong o Taiwan) pero prohibía la exhibición de sus films en el país. Pero las cosas se han endurecido y los mejores representantes del nuevo cine chino no pueden ya ejercer su profesión. Es más, los chinos se retiraron del último festival de Hong Kong cuando los organizadores no aceptaron la imposición de retirar *El barrilete azul* de Zhuangzhuang (historia sobre una familia durante 30 años de maoísmo) y *Bastardos de Pekín* de Yuan (película sobre la juventud china contemporánea). Estos hechos coinciden con un endurecimiento general de la política exterior china y el fracaso de la administración Clinton en su intento de obligar al gobierno chino a respetar ciertos derechos políticos de sus ciudadanos.

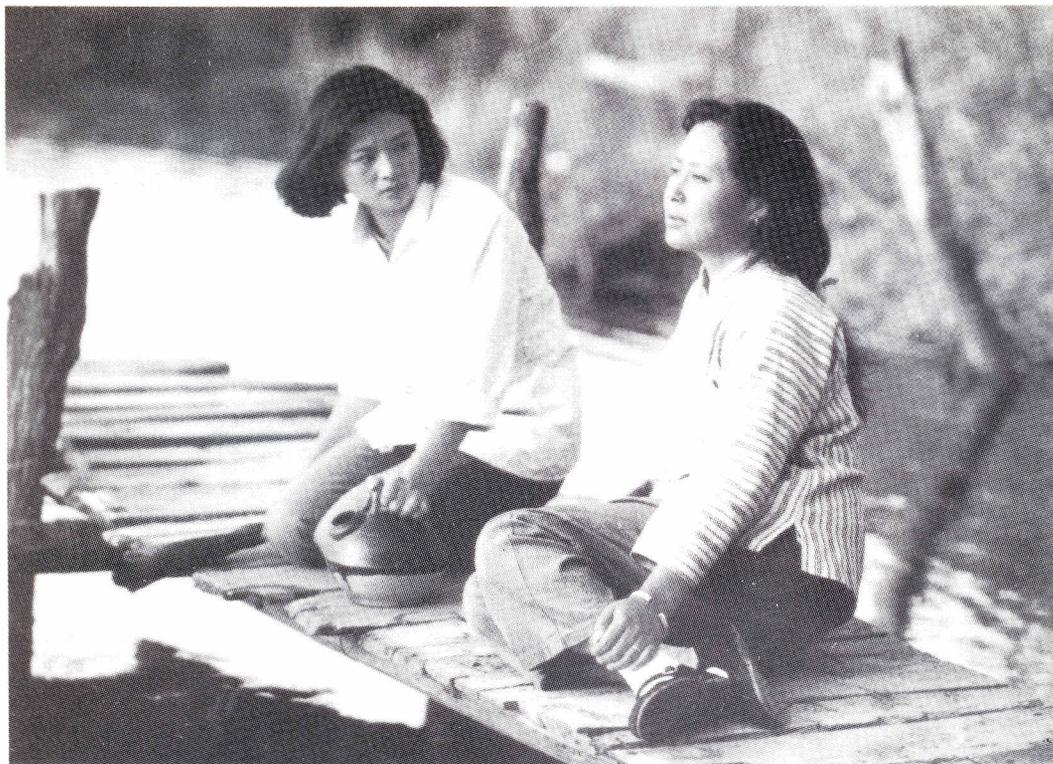
Mientras estas cosas ocurrían en los bosques de la China, la Cinemateca organizaba su enésimo ciclo del año en la Sala Lugones con material cedido por la embajada de la República Popular en el que se incluyen, junto con dos películas premiadas en el extranjero, otras absolutamente desconocidas, aun para los especialistas en cine chino. Justamente una de ellas, Bérénice Reynaud, que estuvo en Buenos Aires en la época de la muestra, afirmaba no haber oído hablar jamás de la mayoría de esos films.

El primero de los films exhibidos, *El meridiano de la guerra*, de Feng Xiaoning (1991), justifica plenamente que el mundo lo haya ignorado. Se trata de una mucho más que torpe producción del "Estudio de la Juventud de la Academia de Cine de Pekín". Exhibido en 16 mm cinemascopio (un formato realmente insólito) como las cuatro primeras películas de la muestra, cuenta la historia de una enfermera y un grupo de chicos que pelean contra los japoneses durante la Segunda Guerra cerca de la Gran Muralla China. Cuesta encontrar los términos exactos para describir una película tan siniestra. Porque lo peor no es la

puerilidad del argumento, ni la torpeza narrativa, ni el uso del zoom más brutal del que se tenga memoria, ni los horrores del montaje ni aun las ramas que quedan pegadas en el lente de la cámara. Lo peor no es, ni siquiera, que la película exalte el nacionalismo chino y el sacrificio por la patria de los niños hasta empalidecer a las juventudes hitleristas (los niños se sacrifican en una misión inútil para que ¡la Gran Muralla siga existiendo y los cosmonautas la puedan ver desde la luna!). Ni que a chicos menores de diez años se les implanten visiones de la China gloriosa del futuro, emparentada con una historia que se hace remontar a la dinastía Ming. Lo peor es que los chicos mueren con una variedad de truculencias prestadas de los peores telefilms de Hong Kong: esta especie de epopeya delirante que no es otra cosa que una Cruzada de los Niños intenta atraer la atención mediante la explotación de la violencia más barata. *El meridiano de la guerra* está hecha por gente que nunca fue al cine, que no tiene idea de sus recursos ni de su ética y que usa el celuloide con medios y fines tan bastardos que sólo una infinita obsecuencia pueden explicar.

Sacrificio de amor de Deng Yuan (1991) no se queda atrás ni en primitivismo ni en alcahuetería. Es una interminable sucesión de primeros planos filmados con teleobjetivo, cortados con planos detalle de tal modo que es imposible reconstruir lo que pasa en cada escena ni darse cuenta del espacio en el que esas escenas están filmadas. Intenta imitar el cine de acción de Hong Kong y no logra siquiera parodiarlo. En cambio, propone una exaltación de la policía, de la nobleza de los chinos continentales frente a la escoria de Hong Kong y, por las dudas, hace morir a la heroína culpable de haber vivido en concubinato. Por comparación, el kitsch medio de Hong Kong resulta de una nobleza resplandeciente.

Mao Zedong y su hijo, de Zhang Jinbiao (1991) está mucho mejor contada pero su efecto es más deprimente. Al empezar la película, una cara provoca un murmullo en la platea. Es un actor parecidísimo a Mao, que protagoniza el film. La historia es un drama familiar en la vida del Gran Timonel. Su hijo muere en la guerra de Corea y el líder le oculta la noticia a su nuera para no apenarla. Sobriamente narrado, es un film intimista que exalta todas las virtudes posibles de la figura de Mao: es modesto, sensible, bondadoso, incansable, atento a los problemas de su



pueblo. Rodeado por Chou En Lai (¿cómo se escribirá ahora?) y sus colaboradores más inmediatos, Mao se pasea como una estampita viviente y conmovedora. Resulta fascinante que Mao vuelva a aparecer en la escena tras Tienanmen. Pero lo increíble es que se lo describa en los términos en los que la propaganda comunista lo hacía en los años cincuenta. Mao no deja de pronunciar discursos contra el imperialismo yanqui, sin omitir elogios ni citas al camarada Stalin. Hay, sin embargo, una sutil insistencia: no hay ninguna referencia al socialismo, ningún elogio del sistema como tal. Todo se resume en términos nacionales: no estamos frente a un líder comunista sino frente al padre de la patria. Una insistencia que, unida a las dos películas anteriores, lleva a pensar que la propaganda oficial china se plantea hoy en términos mucho más parecidos a los de la España de Franco o el Chile de Pinochet que a ciertas constantes históricas. Hay una escena tan forzada como significativa: durante un paseo, Mao se encuentra con una viuda campesina. Le entrega dinero para que su nieta pueda ir a la escuela. La presencia de ese dinero resulta un poderoso símbolo de la nueva estructura económica china. Pero mucho más alarmante es la exaltación permanente, en esta película y en la primera, del sacrificio militar. Tal vez no sea exagerado pensar que en la batería de nuevos conceptos que el Estado chino intenta promover entre los ciudadanos ocupa un lugar la preparación para una futura guerra.

Con *La justiciera* de Yang Qitian y Toru Murakawa (1990) se inicia un descanso del aluvión oficialista. Es una película de artes marciales en el género de capa y espada. La corrección de las escenas de kung-fu revelan una tradición industrial en la materia desconocida para nosotros. En ese sentido, es todo lo contrario de *Sacrificio de amor*, que intenta copiar el cine de género de Hong Kong sin lograrlo. Hay una extraña (por el anacronismo) pero evidente (y obligatoria) crítica a la Revolución Cultural: el malvado se presenta como un general que persigue inocentes y quema libros. Hay dos curiosidades más: efectos destinados, al parecer, a una visión

tridimensional y que el lugar protagonista sea el de una mujer que actúa según los parámetros del héroe épico masculino. Su novio es, recíprocamente, tan débil e inocente como las doncellas de este tipo de historia.

En *La mujer, el demonio y el amor* de la directora Huang Shuqin (1989), la protagonista es otra vez una mujer que hace papeles de hombre. Esto ocurre en el marco de la ópera china. La historia de la actriz Qiu Yun es paralela a la del protagonista de *Adiós mi concubina* que interpretaba

papeles femeninos y se extiende a lo largo de un período de tiempo algo más breve. Pero la contradicción entre ambas películas (resulta difícil creer que se trate de una casualidad) es mucho más profunda. Mientras la película de Kaige se ocupa de la homosexualidad del protagonista, aquí se deja bien claro que Qiu no tiene conflictos de ese tipo. Además, el eje de *Adiós mi concubina* es el enfrentamiento entre la pureza del arte y los avatares políticos mientras que en esta película no hay contacto entre ambas esferas, salvo la tangencial (¡una vez más!) referencia a los males de la Revolución Cultural. La ópera está mirada como una cuestión de destreza y no de arte y Qiu está interesada, en el fondo, en conseguir un buen marido y no entiende que algunos intelectuales de Occidente la consideren una artista. Se nos advierte que no existe una esfera espiritual propia de los artistas, uno de los temas de *Adiós mi concubina*. [Un corto exhibido unos días después sobre la elaboración de unas monstruosas baratijas llamadas "paisajes artificiales", alienta a los artesanos a fabricarlas diciendo que "no se trata de elaborar obras de arte excelso sino objetos que tengan valor como mercancía". (¿Mensajes para directores de cine?)] Pero las dos películas son igualmente festivaleras, aunque una es un producto *qualité* que ganó en Cannes y la otra es de un precario naturalismo que alcanzó apenas para Río de Janeiro, a favor del exotismo lujoso en un caso y del exotismo miserable en el otro. Se me ocurre que las dos películas se emparentan por otra razón: la única emoción a la que apuntan es a la piedad boba típica del academicismo.

Mujer del lago de aguas perfumadas de Xie Fei (1993) ganó en Berlín en 1993. En este contexto es una sorpresa maravillosa. La protagonista es nuevamente una mujer interpretada por la famosa actriz de origen mongol Siqin Gaowa. Vive en una aldea cerca de lo que podría ser el delta de un río, que es la primera locación interesante de la muestra. Tiene un marido rengo y borracho, un hijo tonto, un amante cobarde que es su cuñado y una pequeña fábrica de aceite de sésamo. Lo único bueno que le pasa a esta

mujer es que se empieza a hacer rica ante el interés de una gerente japonesa por su producto. Así como en su niñez fue vendida al marido, la mujer compra una novia para su hijo, que resulta ser, además, impotente. Su amante decide abandonarla y su marido la golpea sospechando que su otra hija no es de él. Entre la suegra y la nuera esclava nace una extraña solidaridad que recuerda vagamente a Ozu y que culmina cuando Siqin se apiada de la chica. Siqin es una mujer emprendedora, inteligente, que intenta ser dueña de su vida y de su sexualidad. Pero debe luchar nada menos que contra el patriarcado chino. La película muestra que las mujeres se siguen vendiendo en China, que sus maridos las azotan sin que nadie intervenga, que la gente vive aterrorizada de la ley y las autoridades y que el dinero regula la vida íntima de la gente. La empresaria japonesa es soltera y tiene un amante, un privilegio que las chinas no conocen. No puedo encontrar nada oficialista o complaciente en esta película, salvo que sea una política oficial que las mujeres ganen dinero para poder independizarse sexualmente, lo que justificaría el capitalismo y la irrupción definitiva de la modernidad. La figura de la protagonista es de algún modo paralela a la que Gong-Li interpreta en *Qiu Ju*. Pero mientras la película de Yimou hablaba de una reivindicación abstracta de justicia, aquí se trata de cuestiones por las que el feminismo ha luchado toda la vida en otras partes del mundo. Pero a esta altura de la muestra surge una sorprendente certidumbre: lo interesante del cine de China popular son las mujeres y las películas que sugieren que la sabiduría y la integridad están de su lado, mientras que el resto es propaganda oficial o imitación del cine de Hong Kong (en el que las mujeres están de adorno y los conflictos son abrumadoramente masculinos). Un plano de *Mujer del lago de aguas perfumadas* radicaliza esta conclusión: en un bar flotante atiborrado de hombres, los parroquianos miran embelesados una película de gangsters de la colonia vecina. La película describe a esos hombres como débiles, borrachos, haraganes y estúpidos. La película, en cambio, es memorable y potente.

Superado el interludio feminista, con *Metrópolis 1990* de Sun Sha (1990) volvemos a las manipulaciones oficialistas y a presentar a las mujeres como un premio para los hombres que se portan bien. Aquí no hay eufemismos y nos encontramos con el viejo realismo socialista, aunque esta vez se trata de realismo capitalista bajo fuerte supervisión del Partido. Yan Honghuan es el alcalde de una ciudad que tiene problemas de tránsito, de vivienda, de corrupción, etc. Pero Yan es un joven funcionario modelo que los enfrentará con solvencia y decisión siguiendo las directivas del Partido. La película es fascinante en dos aspectos: uno es el atractivo de las escenas semidocumentales de un barrio pobre de la ciudad; el otro es la meridiana claridad con la que el film adoctrina. Más de una vez se dice que ya no interesan las cuestiones políticas sino resolver los problemas prácticos y que a la gente le interesan las soluciones y no las viejas formalidades burocráticas. No basta ya con que los funcionarios estén con las masas, sino que deben resolver sus problemas promoviendo cuadros jóvenes e incentivando el entusiasmo de todas las maneras posibles, especialmente con un buen uso de la televisión. Las cámaras siguen al alcalde a todas partes y producen un curioso efecto de realidad en directo que recuerda la visión de un noticiero. El efecto se refuerza con el entusiasmo con el que se cuenta todo. La intención de esta película de adoctrinamiento parece doble. Por un lado, elevar la moral de los ciudadanos. Por el otro, actualizar a los cuadros del Partido en las nuevas reglas: eficiencia,



eficiencia y más eficiencia para construir una China poderosa ante el mundo. El alcalde es un verdadero héroe al estilo del cine soviético más didáctico: inteligente, firme pero humano, al que le duele tomar decisiones drásticas pero sabe que no le queda otro remedio. *Metrópolis 1990* es una invitación al totalitarismo como el cine ya no filmaba. Los ciudadanos son alentados a divertirse en las discotecas o coleccionando pósters de estrellas de cine (aunque se condena explícitamente el cine porno) y a hablar libremente de sus carencias materiales. Pero la política queda reservada a los funcionarios: a éstos les corresponde mejorar su propia clase, ser solidarios, creativos y pujantes. Es tentador convencerse de que estamos frente a una sociedad admirable. Algunos rabiosos aplausos en la platea así lo confirmaron. Es la vieja figura de la dictadura con rostro humano. Con funcionarios así, ¿quién necesita elecciones o libertad de expresión?, ¿quién puede ser pesimista? En este marco no hay lugar para disidentes: todos pueden quejarse pero llega la hora en la que hay que mandar y obedecer. No en balde se encuentra una bomba de la segunda guerra, como ocurría en *El meridiano de la guerra*: es el símbolo de la unidad ante la sagrada epopeya que acaso se repita. Casualmente, antes de la película dieron un documental sobre el templo de Confucio, el filósofo que marcó la conducta a seguir de los funcionarios chinos durante 25 siglos. En una época, los guardias rojos hicieron una campaña justamente contra Confucio. No hay duda de que perdieron la batalla. Tal vez porque reprimieron en nombre de la ideología y no del pragmatismo que es lo que se usa ahora.

Sentimientos de Wu Zhennian (1991) no fue la peor película de la muestra pero sí la más adocenada. Es una telenovela que cuenta la historia de Wan Yujuan, que simula ser la hija de un anciano que ha vuelto de Taiwan hasta que, cuando han decidido adoptarse mutuamente, aparece la hija verdadera, sin que pase nada importante. La película tiene todas las características del melodrama familiar cargado de sentimentalismo y moralina, con escenas de humor rústico y una gran chatura en la realización. Estamos ante un tipo de película que hace pensar en Ozu, no porque esta mediocridad esté influida por él, sino porque estamos frente al género barato para consumo femenino que Ozu convirtió en arte. De todos modos, como en toda la muestra, los actores (y más aun las actrices) resultan por lo menos agradables. Además hay rasgos documentales interesantes. La variedad de comidas, la belleza de algunas canciones populares y la pared del cuarto del hijo de Yujuan tapizada con fotos de Diego Maradona. ■

KINEMA KINEMA KINEMA

*En un esfuerzo extraordinario
presentamos esta obra*

INTEGRARTE 827-2550

Otelo
de: Orson Welles



Hamlet
de: Grigori Kozintsev

Otelo
de: Serguei Yutkevic



El Maestro de Música
de: Andrzej Wajda

La Zona
de: Andrei Tarkovsky



Solaris
de: Andrei Tarkovsky

El Espejo
de: Andrei Tarkovsky



Andrei Rubliev
de: Andrei Tarkovsky

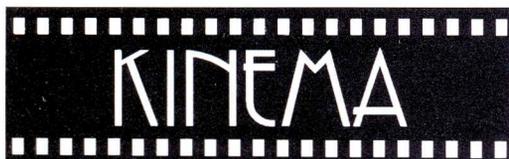
Milagro en Milán
de: Vittorio de Sica



Sorgo Rojo
de: Zhang Yimou

que enriquece nuestro catálogo

Conózcalo



OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL
San Juan 1386 - 2º Piso Dto. 5 - Tel.: 304-6783

Susurros de Stephen

Este mes estuvimos con David Byrne mas no así con Stephen Frears. Sin embargo, a partir de lecturas febriles y una revisión exhaustiva de sus películas, Flavia alucinó un encuentro con el director inglés. A continuación, reproducimos parte de las declaraciones de Frears.

por Flavia de la Fuente

Más que un extremista, yo soy un barrabrava. SF

Stephen Frears nació en Leicester, Inglaterra, en 1941. Hijo de padres profesionales de clase media, le pareció natural seguir una carrera como se debe, así que estudió derecho en Cambridge, en donde se graduó con muy buenas notas. Entre sus compañeros de estudios estaban Dudley Moore, John Cleese, Eric Idle y David Frost. Frears comenta al respecto: "Estaban pasando tantas cosas en el mundo en esa época, que el estudio de las leyes parecía tedioso y poco importante. Mi generación se convirtió en una generación de diletantes. No sólo le dimos la espalda a la vida pública, sino que nos reíamos de ella".

Luego de abandonar el derecho, trabajó con Albert Finney en el Royal Court Theater. También fue asistente de dirección de Karel Reisz en *Morgan: un caso clínico* (1966) y de Lindsay Anderson en *If...* (1968). Reisz y Anderson eran fervientes partidarios del absoluto compromiso tanto personal como político en el cine. Dice Frears: "Karel y Lindsay fueron realmente mis padres. Y, como se sabe, los padres son algo terrible. Como los admiraba tanto, me volví cauto e inhibido. No es que a alguien como Lindsay le guste ese tipo de actitud. Pienso que él habría preferido que me fuera e hiciera *El loco de la motosierra*".

Otra influencia de Stephen Frears fue Ken Loach. También Loach tuvo que ver con la politización del cine de Frears, aunque el cine de este último siempre fue mucho más libre. Frears se preocupa por los problemas sociales, raciales, políticos y sexuales de Gran Bretaña de una forma mucho más liberal. "Pienso que mi radicalismo es más afectivo que político", dice Frears. Pero la influencia de Loach no fue sólo política, también fue estética, por lo menos en los comienzos de Frears en la BBC.

Pese a tener una obra con un estilo personal, Frears no se considera un autor: "No me considero un creador o un *auteur*... me incomoda que se me trate de más artista de lo que soy". "Los directores", asevera, "son tratados con un absurdo grado de respeto... Yo no pienso en mí más que en los términos de un plomero o de un carpintero". No cree merecer ser el "dueño" de sus películas, se rebela contra el logro de Capra de poner el nombre del director antes del

título: "El trabajo del director es esencialmente hacer que todo funcione. Los guionistas y los actores hacen enormes aportes. Yo no pongo mi nombre en los pósters como Alan Parker: 'Un film de Alan Parker'. Eso está bien para él, pero no es mi estilo".

Frears, como Wilder y Trueba entre otros tantos, es un director que le atribuye una importancia clave al guión. A diferencia de estos últimos, hasta el momento Frears no ha participado en ninguno de los guiones que filmó. Se rodeó de grandes guionistas y con ellos trabaja en forma absolutamente estrecha. Cuando filma, los escritores siempre están en el set, por si surge algún inconveniente con una escena. "No cruzaría la calle sin un guionista", bromea Frears. Sí reconoce, en cambio, su talento para detectar buenos textos. Y en esa elección ya hay una marca de estilo. Se podría decir que el tipo de guiones que elige Frears es, en parte, lo que lo define. ¿Qué temas tocan? ¿Qué le interesa? ¿Qué características comparten?

Así como afirma que los guiones son cosa de escritores, dice que con la cámara posee las ideas absolutamente claras, siempre sabe cuál es el lugar adecuado para colocarla. Frears declara no tener una idea previa del "look" que debe tener la película, afirma que va viendo sobre la marcha. Jamás trabaja con storyboard. "La forma de mis películas se va determinando durante el rodaje. En comparación con otros directores, dejo poquíssimas decisiones para la sala de edición." Esto, que en sí mismo no es ni bueno ni malo, tan sólo una característica más, hace bastante al cine de Frears y evita que caiga en uno de los grandes males del cine actual que es la afectación. Si algo no son sus películas es afectadas. La única que puede tener algo de amaneramiento es *Ambiciones prohibidas*, que fue producida por Martin Scorsese, uno de los maestros de la afectación.

Otra característica de Frears es que es un hombre que ha filmado muchísimo. Su primer largo, *El sabueso verde*, data de 1971. Entre esa fecha y 1984 hizo más de 26 films para la televisión inglesa. Allí trabajó con Neville Smith, Peter Prince y Alan Bennett, que algunos consideran como los mejores guionistas ingleses. A comienzos de los 80 hizo tres largometrajes para TV: *Chicos sangrientos* (1980), *Loving*



Walter (1982) y *Saigon, Year of the Cat* (1983). La primera fue tan exitosa que se estrenó en los cines tres años más tarde. Frears prefirió la televisión a tener que salir a la calle a buscar un guión y luego, con el libro bajo el brazo, alguien que se decidiera a financiarlo: "No puedo operar sin una gran organización detrás mío. Me gusta la idea de estar contratado, de no ser independiente. Sé que es una idea que va en contra de la moda. Creo que siempre fui bastante escéptico acerca de la noción de independencia. Si alguien me ofreciera libertad, no sabría qué hacer con ella. Aterrorizarme, seguro", declaró en 1982 a *The Times*. Además, "la televisión me permitió contar con material de primera calidad para filmar continuamente sin tener que lidiar con los productores de cine, con absoluta libertad y sin tener tanta presión por el tema económico. La industria de cine inglesa está casi muerta. Las únicas películas que salvan sus costos son las que resultan éxitos internacionales. No se puede hacer cine británico para británicos, ya que no basta con los ingresos de las salas de cine y del video nacional. Ese tipo de cine sólo puede existir en la televisión. En la BBC estábamos entrenados para hacer películas que dijeran: 'Así es Gran Bretaña'". Y ahí, entonces, es donde se refugió durante 10 años de duro trabajo. Frears está acostumbrado a filmar en la tradición de las películas de bajo presupuesto de la televisión inglesa. Para

él, la clave está en la velocidad del rodaje, o sea, en la claridad de ideas y en la toma de decisiones rápidas y precisas. Con este criterio, incluso *Relaciones peligrosas* fue un film relativamente barato.

Se podría dividir la carrera de Frears en dos etapas distintas aunque sea desde el punto de vista geográfico: la británica y la americana. La británica llega hasta *Sammy* y *Rosie van a la cama* y la americana comenzaría con *Relaciones peligrosas*. La única diferencia sustancial entre ambas etapas es que en Estados Unidos sólo hizo películas de género y con un casting muy importante: *Ambiciones prohibidas*, *Héroe accidental* y *Relaciones peligrosas*. El problema es que ahora Frears volvió a filmar en Irlanda y con características muy parecidas a las de su primera etapa británica: fuerte color local, bajo presupuesto, actores prácticamente desconocidos y textura casi documental. La incógnita es qué será de Frears luego de esta vuelta a casa (de los vecinos). ■

Fuentes: *Take 10. Contemporary British Film Directors*, Jonathan Hacker y David Price, Oxford University Press, Oxford, 1992. *Reel Conversations. Candid Interviews with Film's Foremost Directors and Critics*, George Hickenlooper, Citadel Press, Nueva York, 1991. *El Amante* N° 7, pág. 56, *El Amante* N° 14, págs. 4-5. *Sight and Sound*, volume 3, issue 4, págs 4-8, abril 1993. *Cahiers du cinéma* N° 464, pág. 62. *Cahiers du cinéma* N° 469, pág. 35. *Cahiers du cinéma* N° 473, pág. 58. ■

Filmografía charlada

Gumshoe (*El sabueso verde*). G. B., 85', 1971. **Guión:** Neville Smith. **Producción:** Michael Medwin. **Fotografía:** Chris Menges. **Diseño de producción:** Michael Seymour. **Montaje:** Charles Rees y Furgus McDonnell. **Música:** Andrew Lloyd Webber. **Intérpretes:** Albert Finney, Billie Whitelaw, Frank Finlay.

Liverpool. Un comediante de cabaret (Albert Finney) desea ser un detective privado como Sam Spade y se ve envuelto en una intriga de drogas y asesinatos.

"En esos tiempos tenía muy poca experiencia pero me senté con un amigo mío [Neville Smith] y él escribió el guión que se convertiría en *El sabueso verde*. Yo llamé a Albert [Finney], con el que había trabajado en el teatro, porque el guión era muy bueno. Cuando dijo que lo haría, la gente empezó a hacer cola para financiar el film. Me hallaba completamente protegido por la posición de Albert. Debo haber enloquecido a medio mundo. Apenas podía manejar el material —yo no tenía la menor idea de cómo rodar un film— y me debo haber comportado en forma lamentable. Andaba a los tropezones como un ciego, con apenas el sentimiento instintivo de lo que estaba bien." SF

Bloody Kids (*Chicos sangrientos*). G. B., 91', 1980 (TV). **Guión:** Stephen Poliakoff. **Producción:** Barry Hanson. **Fotografía:** Chris Menges. **Diseño de producción:** Martin Johnson. **Montaje:** Peter Coulson. **Música:** George Fenton. **Intérpretes:** Derrick O'Connor, Gary Holton, Richard Thomas.

Pesadilla protagonizada por dos chicos en la Inglaterra de Thatcher. Película hecha para TV, pero que debido al éxito obtenido se estrenó en cine tres años más tarde.

The Hit (*La ejecución*). G. B., 98', 1984. **Guión:** Peter Prince. **Producción:** Jeremy Thomas. **Fotografía:** Mike Molloy. **Diseño de producción:** Andrew Sanders. **Montaje:** Mick Audsley. **Música:** Paco de Lucía. **Música de títulos:** Eric Clapton. **Intérpretes:** John Hurt, Terence Stamp, Tim Roth, Laura del Sol, Fernando Rey.

Dos asesinos (John Hurt y Tim Roth) conducen a un ex socio traidor (Terence Stamp) a través de España hacia la muerte. Es una película sobre las reacciones ante la inminencia de la muerte. También es una road movie muy negra con excelente música de Paco de Lucía.

"Pienso que *La ejecución* es bárbara. Todavía no logré entender por qué ese film no tuvo éxito. Supongo que a mí me gustó por los aspectos peculiares de los personajes. Creo que el público no la aceptó porque no se hizo en términos convencionales, sino que es una combinación de una película de gangsters con una road movie. Es realmente azaroso si al público le va a gustar o no una película." SF

My Beautiful Laundrette (*Ropa limpia, negocios sucios*). G. B., 97', 1985 (TV). **Guión:** Hanif Kureishi. **Producción:** Sarah Radclyffe, Tim Bevan. **Fotografía:** Oliver Stapleton.

Diseño de producción: Hugo Luczyc Wyhowski. **Montaje:** Mick Audsley. **Música:** Ludus Tonalis. **Intérpretes:** Daniel Day-Lewis, Gordon Warnecke, Saeed Jaffrey, Roshan Seth.

Historia de un joven paquistaní gay que junto con su compañero atienden un lavadero en el Londres de Thatcher. Es una película de bajo presupuesto hecha para el Canal 4. Primer éxito de Frears y nominación para el Oscar a mejor guión original.

[No fue fácil conseguir el dinero para el film]: "No se podía ir seriamente a ver a un financista y decirle 'Voy a hacer una película sobre un paquistaní gay dueño de un lavadero.'" SF "Es un film muy radical... Ayudó a hacer la homosexualidad más aceptable. Mostraba que la homosexualidad no era necesariamente atormentada, penosa, que no llevaba inevitablemente a la locura o a la muerte. La hacía casi encantadora como *Butch Cassidy y el Sundance Kid*." SF

"Stephen fue muy astuto. Antes de la escena de amor, en lugar de llevarnos aparte y decirnos en voz baja algunas palabras, gritó con el máximo de su voz: '¿Quién va arriba?'. Podría haber sido una pesadilla si uno no se llevaba bien con la gente involucrada. Lo más chocante era que la relación homosexual en *Ropa limpia* no era distinta de cualquier historia amorosa, y así es cómo debe ser." Daniel Day-Lewis

Prick Up Your Ears (*Susurros en tus oídos*). G. B., 111', 1987. **Guión:** Alan Bennett. **Producción:** Andrew Brown. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Diseño de producción:** Hugo Luczyc Wyhowski. **Montaje:** Mick Audsley. **Música:** Stanley Myers. **Intérpretes:** Gary Oldman, Alfred Molina, Vanessa Redgrave, Julie Walters.

Es la historia de la vida y asesinato del escritor Joe Orton.

Más que un film sobre la obra de Orton es un film sobre la vida matrimonial de Orton y Kenneth Halliwell, quien había moldeado a la manera de Pygmalion a Joe Orton. Se podría decir que esta película es una de las posibles continuaciones de Pygmalion: Higgins y Liza Doolittle se casan y resulta que Liza es mejor profesora e investigadora de la lingüística que él y, sobre todo, obtiene mucho más reconocimiento del mundo externo.

Hay una cita muy linda de Una Eva y dos Adanes: cuando llegan a Marruecos comienza a sonar "By the Sea, by the Sea, by the Beautiful Sea", la música que se oye cuando llega a Florida el micro con la orquesta de señoritas. Más tarde, con la misma música, Alfred Molina, a la manera de Jack Lemmon, se baña y juguetea en el mar con decenas de jovencitos marroquíes.

"Es muy confuso hacer un film sobre gente real. La mayoría de las veces los actores no se parecen a la gente que uno retrata. Gary [Oldman] se parecía en cierta manera a Joe. Además, yo soy del mismo pueblo [Leicester] que Joe y por eso me sentía atraído por su trabajo." SF

"Pienso que muchas secuencias son ortonescas. Trabajamos directamente a partir de sus diarios y obras de teatro." SF

Sammy and Rosie Get Laid (*Sammy y Rosie van a la cama*). G. B., 100', 1988. **Guión:** Hanif Kureishi. **Producción:** Sarah Radclyffe, Tim Bevan. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Diseño de producción:** Hugo Luczyc Wyhowski. **Montaje:** Mick Audsley. **Música:** Ludus Tonalis. **Intérpretes:** Shashi Kapoor, Claire Bloom, Ayub Khan Din, Francis Barber.

Londres es un caos. Hay barrios prácticamente en estado de guerra. Retrato de los problemas





interraciales y de las costumbres sociales y sexuales en la Inglaterra de Thatcher. Más paquistaníes involucrados.
 “No se puede dejar de lado el hecho de que es la vida de Hanif [el guionista, el mismo de *Ropa limpia*] la que se está filmando... Es una vista desde la ventana de Hanif, y sólo traté de realizar el guión de la manera más vívida posible. Es un film muy muy provocativo escrito en un tiempo de desesperanza política, que intentaba despertar algunos signos de vida en el público.” SF

Dangerous Liaisons (Relaciones peligrosas). EE.UU., 120', 1988. **Guión:** Christopher Hampton (basado en la novela de Laclós). **Producción:** Norma Hayman y Hank Moonjean. **Coproducción:** Christopher Hampton. **Fotografía:** Philip Rousselot. **Diseño de producción:** Stuart Craig. **Montaje:** Mick Audsley. **Música:** George Fenton. **Intérpretes:** Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swoosie Kurtz, Keanu Reeves, Mildred Natwick, Uma Thurman.

Adaptación de la novela del siglo XVIII de Laclós. Interesantísimo drama en el que las pasiones son tan fuertes que dejan en segundo plano el despliegue fastuoso de vestidos y pelucas. Existen otras dos versiones de la novela Relaciones peligrosas: Les liaisons dangereuses 60 de Roger Vadim de 1959 y Valmont de Milos Forman de 1989. Obtuvo varias nominaciones para el Oscar: mejor película, Glenn Close, Michelle Pfeiffer, George Fenton. Ganó el Oscar a mejor adaptación y mejor producción.

“Elegí actores americanos para evitar hacer una pieza de museo, un film serio. Me parecía que era un material popular —amor, pasión, muerte y una intriga tremenda— que encaja totalmente en la tradición americana. Los americanos, como Brando o el que sea, están mejor equipados para hacerlo.”

“Elegí a Michelle Pfeiffer en *Relaciones peligrosas* porque es muy conmovedora. Además, es la mujer más hermosa del mundo, con lo cual se me empieza a mezclar todo. ¿Es conmovedora porque es tan hermosa?...” SF
 “Milos Forman comenzó a filmar casi al mismo tiempo que nosotros. Yo tenía que terminarlo antes. Me dije: ‘Miren, yo no habré hecho tantos films como Milos, pero soy más rápido que él’. Lo sabía por mi experiencia en televisión. Entonces me dijeron: ‘Pero, ¿y si Forman se consigue cinco editores?’. Yo contesté: ‘Aun así seré más rápido’.” SF

“En un principio pensaba filmar en un estilo más distante. Pero mientras rodábamos, el camarógrafo no paraba de decirme: ‘¿No podemos acercarnos más?’. Y gradualmente fuimos acercándonos cada vez más y en las pruebas vimos qué tomas eran las más vitales. Cada vez que John [Malkovich] hablaba decía una mentira. Las líneas siempre tenían sentidos muy complejos. Y esa complejidad se ve en los primeros planos. Fue así que nos dimos cuenta de que debíamos continuar filmando así toda la película.” SF



The Grifters (Ambiciones prohibidas). EE.UU., 110', 1990. **Guión:** Donald Westlake. **Producción:** Martin Scorsese. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Diseño de producción:** Dennis Casner. **Montaje:** Mick Audsley. **Música:** Elmer Bernstein. **Intérpretes:** John Cusack, Anjelica Huston, Annette Bening.

Es un thriller/tragedia situada en Los Angeles. Estuvieron nominados para el Oscar: Stephen Frears, Anjelica Huston, Annette Bening y por el guión Donald Westlake.
 “Es una mezcla de película clase B y Shakespeare.” SF



“Martin Scorsese me mandó el libro y me gustó mucho. Es un melodrama duro sobre un grupo de delincentes juveniles extravagantes.”
 “En *Ambiciones prohibidas* sucedió lo contrario que en *Relaciones peligrosas*. Anjelica [Huston] tiene esas piernas tan increíbles. Y yo me cuestioné, entonces, por qué sólo filmar su rostro, cuando la cosa entera era tan extraordinaria. Entonces, pensé la forma de incluir otras partes de su cuerpo en lugar de sólo hacer planos medios.” SF

Hero (Héroe accidental). EE.UU., 112', 1991. **Guión:** David Webb Peoples. **Producción:** Laura Ziskin. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Diseño de producción:** Dennis Gassner. **Montaje:** Mick Audsley. **Música:** George Fenton. **Intérpretes:** Dustin Hoffman, Geena Davis, Andy García, Joan Cusack, Chevy Chase (no acreditado).

Héroe accidental está contada a la manera de una comedia clásica. Es la historia de Bernie La Plante, el hombre que, como todos, un día tuvo su momento heroico. Bernie es esencialmente un padre. Es un loser, cobarde, cínico, mal marido, mal ex marido, que lo único que no tolera es ver sufrir a su hijo. Es un ladronzuelo que vive como puede en una pocilga asquerosa. Es malhumorado, desarreglado y desilusionado. Es tan desagradable que finalmente resulta simpático. Así, en cierta forma, funciona la película de Frears. Gayle [Geena Davis] es tan tan cínica, oportunista, perversamente calculadora, arribista, fría, egoísta, falluta y sensiblera que es imposible no quererla y verla extremadamente graciosa. Héroe accidental es también una sátira feroz a los medios. La película es muchas cosas, pero se destaca la manera como están contruidos los personajes: Bubber [Andy García], el ángel del vuelo 104, el hombre que nació para los medios; la mirada alucinada del hijito de Bernie; la histeria de la ex mujer de Bernie; la abogada niña que nunca logra defender a Bernie La Plante; los muchachos del bar. A la manera de las películas clásicas, los papeles secundarios tienen una presencia decisiva y deliciosa. Héroe accidental nos brinda la no frecuente oportunidad de disfrutar del cine de la misma manera que nos hacían y nos hacen gozar las películas de Preston Sturges o Capra.

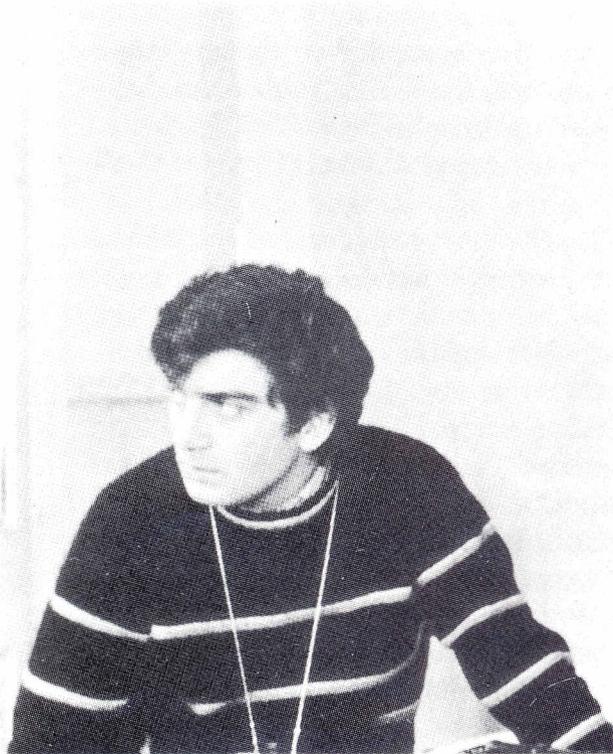
The Snapper (Esperando al bebé). G. B., 1993. **Guión:** Roddy Doyle. **Producción:** Linda Myles. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Montaje:** Mick Audsley. **Intérpretes:** Tina Kellegher, Colm Meaney, Ryth McCabe, Colm O'Byrne.

Rodada en cinco semanas en Dublín. Es la segunda película de la trilogía irlandesa de Roddy Doyle, Barrytown, cuya primera parte filmó Alan Parker, Camino a la fama. Los irlandeses de Frears rivalizan con los de Ford: parecen el pueblo más simpático y querible del mundo. Dan ganas de partir hacia Dublín a tomarse unas pintas de Guinness en alguno de los pubs con Mr. Curley. La película es una especie de milagro. Trata sobre una familia católica de Dublín de 6 hijos cuya primogénita queda embarazada siendo todavía soltera. Es realmente un prodigio lo que logró hacer Frears con una historia tan chiquita. Alegría, inteligencia, felicidad, libertad, son algunas de las palabras que se asocian inmediatamente con esta película.

Nota: Todas estas películas están disponibles en video. ■

Selección de textos y apostillas: Flavia de la Fuente

¿Autor o artesano?



La revista *Sight and Sound* tituló su nota sobre Frears "Accidental Auteur". Frears no se considera un autor y se suele decir que sus películas no tienen nada en común. Sin embargo, aquí van seis constantes de su cine.

1) Le interesan los retratos de grupos sociales en una

circunstancia determinada: las relaciones, pasiones, conflictos que se establecen en un determinado ambiente. Desde *El sabueso verde*, en Liverpool, hasta *Esperando al bebé* en la deliciosa Irlanda.

2) Le interesa el color local: si filma en Inglaterra, el ladrillo rojo y los diversos acentos inundan el ambiente; si filma en Los Angeles se percibe la existencia de un espacio más vasto donde hay autos enormes, mucho lugar para estacionar, moteles y un sol calcinante.

3) Le interesa contar historias. Si bien nunca falta el contexto sociopolítico (lo cual, a su entender, lo hace todo aun más divertido), todas sus películas son narrativas: "Siempre me gustaron los films narrativos, especialmente el trabajo de John Ford, Orson Welles, Robert Rossen, Howard Hawks".

4) Le interesa el humor en el guión. Por eso hizo varias comedias y hasta en sus tragedias no faltan rasgos humorísticos.

5) Le interesa la idea de cierta ligereza. Aun contando la historia más sórdida imaginable, ninguna de sus películas es solemne: hasta las más trágicas, como *Susurros en tus oídos*, tienen momentos de humor y nada parece ser demasiado grave, ni nadie demasiado malo. Las cosas son como son y punto: no es necesario exagerar aunque, paradójicamente, para lograr este efecto use reiteradamente la exageración hasta el límite. Hasta el personaje de Kenneth, interpretado por Alfred Molina, es digno y querible. Orton, Valmont, Bernie La Plante, Lilly, Sharon, y todos los otros, tienen sus razones, sean simpáticas o no. Pero no se llega a odiar a ningún personaje de Frears, ni siquiera al asesino de *La ejecución*. ¡El pobre John Hurt tiene que cumplir su misión! Parece como si el slogan de Stephen Frears fuera "perfil bajo", como repite hasta el cansancio el Bernie La Plante de *Héroe accidental*.

6) Le interesa desentrañar los móviles psicológicos que llevan a los seres humanos a comportarse de una manera y no de otra.

Por último: ¿cómo se llama a alguien que hace sólo buenas películas? ■

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

Canto al cuerpo eléctrico

La presencia cinematográfica de James Cagney —en cualquiera de los 63 largometrajes en que actuó— coloca al espectador ante una evidencia indiscutida: el hombre hacía mover las películas. Pocas veces en el cine se ha visto tamaña concentración de energía en un espacio más bien exiguo, que alcanzaba apenas el metro con sesenta. ¿Cómo pudo ser que Cagney fuera posible? Aquí van algunos datos, algunas ideas.

por Eduardo A. Russo

Un pibe de barrio

Varias películas de Cagney en los 30 hablan de un pibe desde su mismo título. *The St. Louis Kid*, *Frisco Kid*, *The Oklahoma Kid*. Es que Jimmy era un pibe de Nueva York, criado en el Upper East Side de Manhattan, barrio bravo en los comienzos del siglo. Y fue el primer exponente típicamente neoyorquino que arribó a estrella de Hollywood. Con un padre bohemio y bebedor (“un auténtico hombre de negocios irlandés”, ironizaría luego su hijo), y una madre que recordaba como “el personaje más duro del barrio”, Cagney podía haber sido como uno de los protagonistas de sus films. Pero el pibe era disciplinado. Terminó el colegio y aquí las versiones difieren. Algunas indican que quiso inscribirse en una escuela de granjería justo cuando cerraban las vacantes. Otras, que ingresó directamente en Columbia. Aplicado en los estudios (aunque cuesta imaginárselo largo tiempo sentado entre libros), el joven Cagney no ocultaba sin embargo una pasión que poco después convertiría en carrera: el escenario. Especialmente aquel del *vaudeville*, que incorporaba números musicales. Broadway fue su primer y exitoso campo de batalla; en pocos años lo consideró tan propio que fue a Hollywood tomándolo como un trabajo más.

El gangster eléctrico

Cagney saltó a la fama internacional interpretando en 1931 a Tommy Powers, el gangster rabioso de *El enemigo público*. Durante más de una década no volvió a interpretar a un tipo esencialmente malo. No era una semilla de maldad lo que daba sus frutos en *Angeles con cara sucia* o la insuperable *Héroes olvidados*. Cagney llegaba al crimen a partir de la presión de su entorno (en ese sentido se oponía a Bogart, que en esos films era intrínsecamente maligno). Cagney era un *good-bad boy*, producto de una injusticia. El crimen era para él una forma de reclamar justicia; lo que lo hacía más interesante —y peligroso— era que tendía a hacer escuela. Su marginalidad no era individual. Lejos de ser un caso excepcional, se convertía en *ejemplar*, un modelo de (mala) conducta. Así es que film tras film lo vemos al frente de las más variadas —y del más dificultoso liderazgo— pandillas, para mayor desdicha del buenazo de Pat O'Brien. Resulta emocionante verlo entre los *Dead End Kids* aconsejándolos,

haciendo fintas o pateándolos cariñosamente, cuando algunos del *gang* le llevan casi una cabeza.

Según pasaron los años, la dimensión heroica del Cagney joven-gangster dio lugar a figuras más tortuosas, como ese prodigio de maldad edípica y apocalíptica que es el Cody Jarrett de *Alma negra*. Hay que resaltar, además, por lo menos al vicioso y corrupto villano de *Corazón de hielo*. Junto al temor del espectador surgía una inevitable, espontánea corriente de admiración. Cagney vivió toda su carrera acorralado por esta imagen gangsteril, aunque hay que reconocer que la usó en su beneficio. Cualquiera fuera el personaje que interpretara, uno sabía que no iba a mandar a terceros para que le solucionaran un problema, ni andaría con vueltas en caso de tener que enfrentarse con alguien.

Cagney, la máquina

Dotado de una energía y precisión asombrosas, el cuerpo de Cagney tenía mucho de maquinaria en estado de permanente aceleración. Combinaba bien con aparatos donde la potencia y la velocidad eran el rasgo común. Así lo intuyó el fanático de las maquinarias Howard Hawks, y lo subió a un auto de carreras en *Ruge la multitud*, tres años más tarde lo metió en la cabina de un avión con *Alas heroicas*. En todos los casos los vehículos, a puro riesgo, funcionaban como endemoniados con el combustible Cagney. En esta última, Pat O'Brien —como siempre— intentaba frenar al piloto intrépido hasta el estallido final, sabedor de que todo esfuerzo será inútil. Con *Angeles con cara sucia*, es la cúspide del tándem Cagney-O'Brien. Aunque no desechaba los autos —fue chofer de uno en *Taxi!*—, los aviones eran las máquinas preferidas de Cagney: fue también piloto naval en *Devil Dogs of the Air* y de la aviación canadiense en *Captains of the Clouds*. En *The Bride Came C.O.D.*, pilotear un avión le permitió sacarse chispas con algo así como su alter ego femenino: Bette Davis.

Algo en el aire

1. Cagney se para. Hay razones físicas para provocar esa tensión en cada plano, donde un leve balanceo indica que el hombre puede saltar en cualquier momento (cf. “El método Cagney”) pero también la pausa indica otra inevitable actividad. Cuando Cagney parece dudar, es que su cabeza



trabaja a máxima velocidad. Algo está por explotar, y casi seguro es él. Desde *El enemigo público* hasta *Amame o déjame*, donde una cojera en su personaje da otro sentido a esta inestabilidad en toda detención —que nunca se confunde con reposo—, la adrenalina de Cagney se imprime en la pantalla. Hasta sus dos largometrajes finales, las únicas sillas que conoce son las de algún vehículo, la eléctrica de *Angeles con cara sucia* y el sillón de dentista de *¡Ay, qué rubia!*

2. Cagney baila. En esos momentos no hace falta viajar hasta algún monasterio recóndito en el Tibet para ver a alguien levitar. Hablando del cine, señaló en reiteradas ocasiones: “Lo que más me interesaba era el baile”. Sus números musicales son prodigiosos y raros, de una técnica que había desarrollado por su cuenta. Haciendo de George C. Cohan en *Yankee Doodle Dandy* dio algunos de los momentos más sublimes de su carrera. E interpretando nuevamente a Cohan baila por última vez en *The Seven Little Foys*. Al armar sus personajes —inclusive él mismo como figura de Hollywood— en abierta provocación a toda ley que consideraba injusta, no podía dejar de desafiar a aquella de la gravitación universal. Sus pasos de baile eran más saltos que pasos, más celebración de la energía de un cuerpo que instrumento de seducción o galantería. “Cagney no es Fred Astaire ni Gene Kelly, sino algo más amplio: una encarnación del movimiento mismo” (Frank McConnell: *El cine y la imaginación romántica*).

Cagney pega mejor

Hay quienes lo consideraron excesivamente violento. El problema era que no se metía con tipos de su tamaño. Desde los primeros años en la Warner todos se daban cuenta de que si enfrentaba a otro de su propio peso era

inevitable que el público percibiera que se estaba aprovechando. Entonces pasó a voltear grandotes, y la gente notaba que la cosa era más pareja. En varios films hace de boxeador (por ejemplo en *Winner Take All*, *The Irish in Us*, *City for Conquest*, hasta el postrero *Joe Moran*) y en otras decenas las piñas llegan por necesidad vital, no profesional. También supo como pocos agarrársela con las mujeres, aunque sin lastimarlas: la cuestión era sacárselas de una vez del camino. Desde el célebre pomelazo que estrella sobre la cara de Mae Clarke durante un desayuno en *El enemigo público*, hasta la pateadura que recibe Virginia Mayo en *Alma negra*, derrumbándose sobre una silla, los villanos de Cagney no se andan con vueltas. Y si ante los hombres la furia se desata por provocación, por abuso o rivalidad, ante las damas irrumpe cuando cree estar frente a una estupidez. El secreto de esas escenas lo aporta su víctima Mae Clarke: “Todo lo que hacía Cagney era coreografía”. Otra forma de sus números; lo que podemos comprobar en la inolvidable carrera de Cody Jarrett sobre la mesa carcelaria en *Alma negra*, cuando se entera de la muerte de su madre. En cuanto a la cuestión femenina, la venganza del género es ejecutada por Doris Day en *Amame o déjame*, donde demuele en forma implacable al temible gangster que comete el error de enamorarse.

El método Cagney

Figuras de recalcitrante exigencia como Max Reinhardt u Orson Welles supieron considerar a Cagney como el mejor actor de Hollywood. El alemán —que lo dirigiera en *Sueño de una noche de verano*— elogiaba en su presencia esa “misteriosa, peligrosa, terrorífica inquietud que no permite relajarse al espectador”. A su vez, Orson dijo que “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”. Recuerda el español Manolo Marinero que alguna vez le hicieron a Cagney en una entrevista ciertas preguntas sobre actuación. El hombre tenía un método resumible en tres líneas:

- Nunca te apoyes en los talones.
- Nunca te relajes. Si te relajas, el público también lo hace.
- Y siempre que tengas algún diálogo que decir, que se note que va en serio lo que dices.

El protestón profesional

Son legendarias sus discusiones con Jack Warner, quien le puso el mote que encabeza estos párrafos. Lo cierto es que su carrera avanzó por saltos, con marchas y contramarchas que obedecían a sus *movimientos* por lo que consideraba justo. Repasando su filmografía, es fácil detectar esos períodos donde filmó alguna que otra película en una productora casi inexistente, o apenas trabajó, seguidos de otros donde se suceden los títulos. Más de uno lo decretó acabado en el primer entuerto con Warner, justo después del éxito de *El enemigo público*. Pero volvió con un contrato mucho más beneficioso. Años más tarde, cofundaría el Sindicato de Actores. Sus arreglos los iba a negociar, durante buena parte de su carrera, su hermano William. Jimmy era un tipo temperamental, cuyos buenos o malos humores lo impelían a actuar en forma decidida, sin cálculos de beneficio posterior. Su actitud combativa le valió hacia 1940 la acusación de “rojo” por parte del entonces naciente Comité de Actividades Antiamericanas. Hubo cierta entrevista privada que recuerda el guionista Julius Epstein, donde “iban a meter a Cagney en problemas, pero salieron con un autógrafo”.

Los conflictos recurrentes con Warner lo llevaron a fundar en 1942 la *Cagney Productions*. Hasta fines de la década, Cagney intentó desembarazarse de aquel Jimmy del East Side que lo perseguía. Buscó por varias puntas: *Johnny Come Lately* o *Blood on the Sun* son el testimonio de desencuentros en los que *13 Rue Madeleine* fue una grata excepción. Con la adaptación de *The Time of your Life* de Saroyan, la productora de Cagney se fue a la bancarrota. El retorno triunfal a la Warner Bros. —aunque no para la visión de J. C.— lo iba a marcar *Alma negra*. En la década siguiente el protestón profesional —más calmo, más prudente— aumentaría su capacidad de negociación, a tal punto que en 1957 llegó a dirigir *A Short Cut to Hell*, una *remake* del mítico policial negro *This Gun for Hire* (1942) dirigido por Frank Tuttle y protagonizado por otro petiso duro: Alan Ladd. En ésta Cagney no actuó; venía de un *tour de force* irrepetible al encarnar a Lon Chaney padre en *El hombre de las mil caras*; puede que quisiera tomarse un pequeño recreo.

Corazón de granjero

Fiel a un ideal temprano, Cagney se había comprado una granja en pleno primer período de éxitos (1934-35). Esta sería a él lo que el velerito *Santana* a su no demasiado amigo Bogart. Si apreciaba las salidas con la pandilla a la que muchos denominaban la “mafia irlandesa” (Spencer Tracy, Frak McHugh, Ralph Bellamy, entre otros), también gustaba de la vida pacífica en el campo, viendo llover sobre los sembrados o dando de comer a los pollos. El actor que atravesaría decenas de films como arquetipo del espécimen urbano hizo realidad ese anhelo de ir a plantar calabazas al medio del campo que tiene todo aquel que alguna vez se vio bajo el riesgo de pudrirse en la gran urbe. Cada vez que surgía un nuevo conflicto —que luego se vería como un punto y seguido en su carrera— Cagney se veía tentado al retiro rural. Una lesión muscular en pleno baile de *The Seven Little Foys* y cierta sensación de hastío en *One, Two, Three* al emitir una vez más sus vertiginosas parrafadas lo hicieron tomar la decisión: la granja era su futuro.

Toro sentado

Cuando todos pensaban que la carrera en el cine de Cagney había culminado por propia decisión al comienzo de los sesenta, luego de interpretar al desenfrenado empresario de *One, Two, Three*, y que Cagney interrumpiría sus pruebas de nuevos fertilizantes sólo para asistir —no sin protestas— a algún que otro homenaje, volvió a la pantalla en *Ragtime*. Enfermo, sin poder ya caminar, es el centro de las secuencias más memorables de una película inconsistente. Cagney estaba de vuelta, pero ya no era el mismo. Los años habían traído la invalidez a aquel que fuera movimiento puro. Sin embargo, en el viejo Cagney se adivinaba que la energía interior estaba intacta. Todos a su alrededor lo percibían; también el espectador. La última vez que este Cagney definitivamente sentado apareció en pantalla fue con un telefilm: *El terrible Joe Moran* (no muy difícil de ver por cable). Allí interpreta a un ex boxeador en silla de ruedas que, armado de su dignidad y coraje —con todo lo demás en contra—, deshace un entuerto familiar en el que no está ajena la mafia. Final nada desdeñable para el hombre que volvería a la granja, esta vez para no abandonarla. Cagney murió el 30 de marzo de 1986; no hubo ráfagas de ametralladora, explosiones en refinerías petroleras ni accidentes aéreos. Se fue octogenario, posiblemente protestando; tal vez sólo quería volver a bailar en una situación más propicia. ■

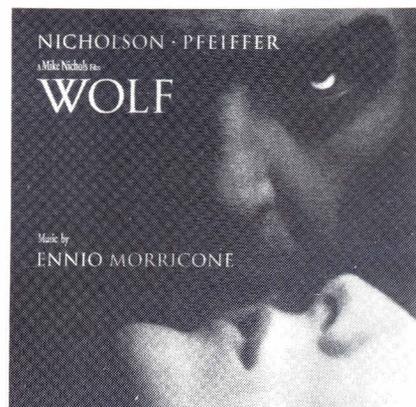
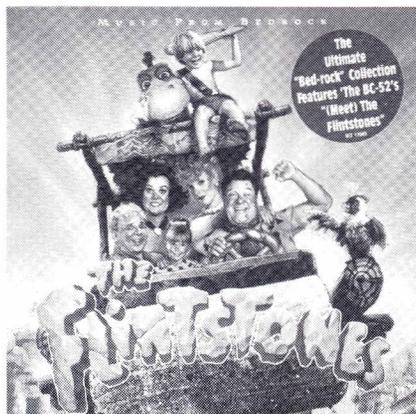


Filmografía

Sinner's Holiday (1930), John G. Adolfi; *Doorway to Hell* (1930), Archie Mayo; *Other Men's Women* (1931), William Wellman; *The Millionaire* (1931), John G. Adolfi; *The Public Enemy (El enemigo público)* (1931), William Wellman*; *Smart Money* (1931), Alfred E. Green; *Blonde Crazy* (1931), Roy del Ruth; *Taxi!* (1932), Roy del Ruth; *The Crowd Roars (Ruge la multitud)* (1932), Howard Hawks; *Winner Take All* (1932), Roy del Ruth; *Hard to Handle* (1933), Mervyn LeRoy; *Picture Snatcher (Ladrón de honras)* (1933), Lloyd Bacon; *The Mayor of Hell* (1933), Archie Mayo; *Footlight Parade (Desfile de bellezas)* (1933), Lloyd Bacon; *Ladykiller (El caballero audaz)* (1933), Roy del Ruth; *Jimmy the Gent* (1934), Michael Curtiz; *He Was her Man* (1934), Lloyd Bacon; *Here Comes the Navy* (1934), Lloyd Bacon; *The St. Louis Kid* (1934), Ray Enright; *Devil Dogs of the Air* (1935), Lloyd Bacon; *G-Men* (1935), William Keighley; *The Irish in Us* (1935), Lloyd Bacon; *A Midsummer Night's Dream* (1935), Max Reinhardt-William Dieterle; *Frisco Kid (La ciudad siniestra)* (1935), Lloyd Bacon; *Ceiling Zero (Alas heroicas)* (1935), Howard Hawks*; *Great Guy* (1936), John Blystone; *Some to Sing About (Hollywood)* (1937), Victor Schertzinger; *Boy Meets Girl* (1938), Lloyd Bacon; *Angels with Dirty Faces (Ángeles con cara sucia)* (1938), Michael Curtiz*; *The Oklahoma Kid (Hermanos contra hermanos)* (1939), Lloyd Bacon; *Each Dawn I Die (Cada ocaso yo muero)* (1939), William Keighley*; *The Roaring Twenties (Héroes olvidados)* (1939), Raoul Walsh*; *The Fighting 69th. (El regimiento heroico)* (1940), William Keighley; *Torrid Zone* (1940), William Keighley; *City for Conquest* (1941), Anatole Litvak; *The Strawberry Blonde (Ay, qué rubia)* (1940), Raoul Walsh*; *The Bride Came C.O.D. (La novia cayó del cielo)* (1941), William Keighley; *Captains of the Clouds* (1942), Michael Curtiz; *Yankee Doodle Dandy* (1942), Michael Curtiz*; *Johnny Come Lately (Siempre un caballero)* (1943), William K. Howard; *Blood on the Sun* (1945), Frank Lloyd; *13 Rue Madeleine* (1946), Henry Hathaway*; *The Time of Your Life (Viva la vida)* (1948), H. C. Potter; *White Heat (Alma negra)* (1949), Raoul Walsh*; *The West Point Story (Invasión de West Point)* (1950), Roy del Ruth; *Kiss Tomorrow Goodbye (Corazón de hielo)* (1950), Gordon Douglas*; *Come Fill the Cup (Veneno implacable)* (1951), Gordon Douglas; *Starlift* (1951), Roy del Ruth; *What Price Glory (El precio de la gloria)* (1952), John Ford*; *A Lion is in the Streets (Un león en la calle)* (1953), Raoul Walsh; *Run for Cover (Sendas amargas)* (1955), Nicholas Ray; *Love or Leave Me (Amame o déjame)* (1955), Charles Vidor*; *Mister Roberts* (1955), John Ford, Mervyn LeRoy; *The Seven Little Foys* (1955), Melville Schavelzon; *Tribute to a Bad Man (Ser malo fue su destino)* (1956), Robert Wise; *These Wilder Years* (1956), Roy Rowland; *Man of a Thousand Faces (El hombre de las mil caras)* (1957), Joseph Pevney; *Short Cut To Hell* (1957), James Cagney; *Never Steal Anything Small* (1958), Charles Lederer; *Shake Hands With the Devil* (1959), Michael Anderson; *The Gallant Hours (Los tigres del mar)* (1960), Robert Montgomery; *One, Two, Three (Uno, dos, tres)* (1961), Billy Wilder*; *Ragtime* (1981), Milos Forman; *The Terrible Joe Moran (El terrible Joe Moran)* (1984), Joseph Sargent.

Los films seguidos de asterisco son, a nuestro juicio, los Cagney esenciales (E. A. R.) ■

por Guillermo Pintos



ROCK'N FREUD

COMPACT DISC

Películas para oír

CALLAO 1290 - 811-7057
(LOS GALGOS) - CAPITAL

ARENALES 3337 - 821-0574
(PASEO DEL SOL) - CAPITAL

STA. FE 2720 - 821-4611
CAPITAL

Los Picapiedras B-52's y otros MCA 11045-2

Tal vez desde las inconcebibles pero concebidas Tortugas Ninjas que un absurdo tan risible no ganaba las pantallas. Que el gordo John Goodman (por naturaleza ya demasiado caricaturesco para ser humano) se aplique sobre el cuerpo esa túnica anaranjada con manchas azules y grite ¡Yabadabadoo!, como era normal en un dibujo animado hace treinta años, no es poco. Que semejante despropósito se complete con un poco de rock and roll clásico es más de lo que puede pedirse. Rock and roll como el que en la banda sonora de *Los Picapiedras* interpreta Big Audio Dynamite, ya hoy anacrónico y casi caricaturesco de por sí, cuanto más en esa prehistoria que si podía ser considerada convencional en una historieta, desborda delirio cuando lleva carne y hueso de actores frente al celuloide.

En otros tonos, el resto de la banda sonora participa del mismo chiste, extemporáneo y descolocado, empezando por la aparición de los B-52's en la disco rocosa, donde lucen menos extravagantes que en la vida real. Su ingenuidad falsamente infantil o el aire irónicamente festivo hacen el resto. Otros de los temas incluidos en el CD recurren, obviamente, a esa rítmica primitivista de reminiscencias afro que impregnó buena parte de la música norteamericana de los ochenta, tal el caso de las bandas que interpretan Stereo MC's, My Life with the Thrill Kill Kult o Was Not Was. Es decir, un dinamismo obsesivo, deliberado o retórico y entonces paradójicamente estático, presentado por la intrincada percusión puesta al frente, detrás de la que se imprimen coros del tipo llamada y respuesta además de algunos recursos más occidentales, una letanía de efecto prehistórico, hipnótico y muchas veces ameno, a menos que se ponga aburrido. Otro experimento de sincretismo es el de los Us3, que van del jazz al rap, en una filiación de negritud que se deleita en servirse de todos sus parientes, viejos y nuevos, siempre un poquito cool, como casi toda esta parte de la selección.

El reggae, música de antiguos aires tribales y a la vez muy sesentista si las hay, le sienta de maravillas al entrañable grupo que encabeza el bueno de Pedro, y aquí suena con la musicalidad intensa y liviana de Shakespears

Sister & The Holy Ghost. El resto son una balada poco interesante por Crash Test Dummies, "I Wanna Be a Flintstone" por The Screaming Blue Messiahs, una incidental "Mesozoic Music" y el popular "Anarchy in the U.K.", por Green Jelly.

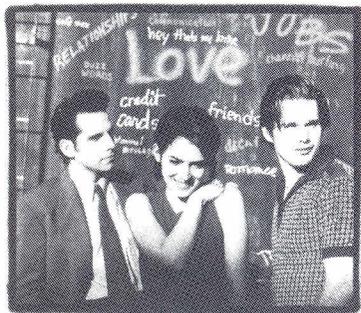
Algunos de los temas van condimentados con los gritos de Pedro, pero aun sin ello o sin los clichés primitivistas, la propia fuerza del absurdo en la pantalla consigue ironizar sobre cualquiera de las canciones. Sobre sus trazos más sinceros o sus vicios más evidentes, y es capaz de capitalizar, en ese mismo tren de la comicidad, hasta la simpleza jurásica de los pasajes menos atractivos. A la inversa, ¿tales músicas podrían ironizar sobre las imágenes? Típico dilema insoluble de la profesión crítica.

Wolf Ennio Morricone Sony 6431

La partitura que Ennio Morricone escribió para *Wolf* —de Nichols, con Nicholson y Pfeiffer— puede probar o corroborar varias cosas. Hasta qué punto la música es la materia artística más maleable de todas, hasta cuál el cine es todo lo contrario, hasta dónde es más seguro manejar esa pura abstracción que es el sonido, hasta dónde más difícil vérselas con personas y objetos reales frente a una lente delatora. O simplemente, ya que de esa comparación se trata, cuánto acertó en esta sociedad el músico y cuántos esfuerzos de digestión indulgente hay que hacer para disfrutar de la película hasta el final. Que pueden no ser tantos, depende de la capacidad individual —el film tiene lo suyo—, pero que se hacen más evidentes al escuchar el CD aislado, incuestionable (!). Antes que nada, por si alguien descubre cierta afinidad entre el motivo principal de la banda y una de las famosas melodías que Nino Rota escribió para *El padrino*: el parecido no es tanto; tal vez corresponda sólo al parentesco itálico de los compositores y la correspondiente escala mediterránea; en este contexto —orquestación, clima— no podría apelar a la evocación; y finalmente, como decía un sabio maestro de música, en todo caso Morricone sabe elegir compañías. El punto es que se trata de una música no sólo eficaz sino excelente. Cuando se carga de una tensión profunda, severa e innominada

BANDAS DE SONIDO

Original Motion Picture Soundtrack REALITY BITES



EMMY BEANITZ • THE JULIANA HATFIELD 3 • U2 • CROWDED HOUSE • WORLD PARTY • DINOSAUR JR. • THE PISCELS • FIGUREE • THE MONKS • THE BRIDGES • LISA LOEB • NINE SWORDS • EDUARDO PAZ • ME PHI ME • THE MOUNTAIN

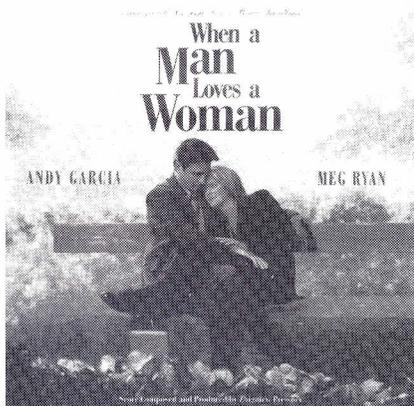
como las fuerzas de la naturaleza, o cuando la desata en movimiento, y al teclado apenas le basta correr por debajo de las cuerdas, junto con la ansiedad del espectador. Y con cierta nobleza de los materiales, que no es otra cosa de lo que la película pretende hablar. Porque si de lobos se trata, Morricone encuentra el tono justo, donde se reúnen lo primitivo y su poética, el naturalismo y la inflexión romántica. En un conjunto envolvente, sólido y depurado.

La partitura tiene una coloración, textura y por momentos esa cualidad casi física que distingue a la música que, de veras, mueve al aire en torno suyo.

Reality Bites
Intérpretes varios
BMG 66364-2

Reality Bites, que Marcelo Panozzo comenta en el número 27 de *El Amante*, es una película llena de gente demasiado joven. Su banda sonora también. Opera primera de Ben Stiller, con las caras de Winona Ryder, Ethan Hawke y el propio Stiller, la película se propone como una comedia sobre el amor en los 90. Y sus catorce canciones también. Claro que lo nuevo bajo el sol parece siempre poco, ya se trate de películas, amores o canciones. Pero no es sólo por eso que el muestrario musical resulta, en buena medida, no muy original. Por ejemplo, los temas interpretados por The Knack, The Indians o The Posies, no son mucho más que ese típico refrito sesentista que afloró en los últimos años, aquí en forma de balada rocker, con abundantes guitarras, voces agudas y tono plañidero, producto que aburre un poco en el CD e inspira ternura y sonrisas cuando en la pantalla va como fondo de los devaneos adolescentes. La canción del sobrevaluado Lenny Kravitz es apenas más imaginativa que el resto, las que vienen cantadas por Juliana Hatfield y Lisa Loeb ganan por la frescura de las voces, desnudas y muy jóvenes, y a Big Mountain no se le ocurrió cantar sino "Baby, I Love Your Way", de Peter Dinklage.

Con ese entorno, la de Bono —de U2— parece la voz del abuelo, en una romántica de las suyas; lo de Crowded House tiene cierto dinamismo y las versiones de Dinosaur Jr. y Me Phi Me mejoran notablemente al conjunto. La primera es un



enjambre sonoro bastante sombrío y un poco caótico, denso y de certero dramatismo, raspado con la voz de J. Mascis, verdaderamente interesante. Y finalmente, lo de Me Phi Me ronda los nuevos experimentos rapper, con humor, frescura, economía y un sentido rítmico nada desdeñable. Bueno, que no todo está perdido.

Quando un hombre ama a una mujer
Zbigniew Preisner
WEA 61606-2

Como el pasado que vuelve, "When a Man Loves a Woman" ya está sonando en todas las radios; y si es seguro que llevará mucha gente al cine, tal vez hasta consiga vender algunas copias de la banda sonora. Y vaya si la canción era buena, además de ostentar una eficacia de la que tanto hablan sus infinitas versiones como los derechos que se seguirán embolsando Wright y Lewis, los autores. En el melodrama de Mandoki, la versión es de Percy Sledge, a la altura de las mejores; y el otro comentario romántico va por cuenta de "Crazy Love", de Van Morrison, por Brian Kennedy. Para ambientar un pasaje mejicano, Los Lobos interpretan "El gusto", una canción tradicional ya difundida en la versión de Linda Ronstadt, y el resto son las partituras escritas por Zbigniew Preisner. Con la habitual sobriedad del compositor, que suele buscar el camino emotivo más sencillo y huye de las orquestaciones hollywoodenses, los ocho temas, escritos mayormente para vientos solistas, con apoyos de piano o de cuerdas, son virtualmente transparentes y, con algunas excepciones, se sostienen en esa morosidad expectante, tan propia de ciertas imágenes o anécdotas que apuestan a anudarse suavemente pero sin disimulo en la garganta del espectador más propenso a los melodramas de rehabilitación. Y Preisner lo hace bien, a la polaca y con The Sinfonia Varsovia. El flautista travesero, que tiene a su cargo tensar algunas lágrimas sin piedad y con delicada premeditación, lo hace con verdadera solvencia.

Es difícil ponerse a escuchar con dedicación esta música fuera del cine, pero nunca resultaría desagradable. Sin el dramatismo o el sentido narrativo de la acción, tiene esa fluidez muy común en algunos compilados para relajación o meditación que pululan por ahí. Bueno, ¿y qué? ■

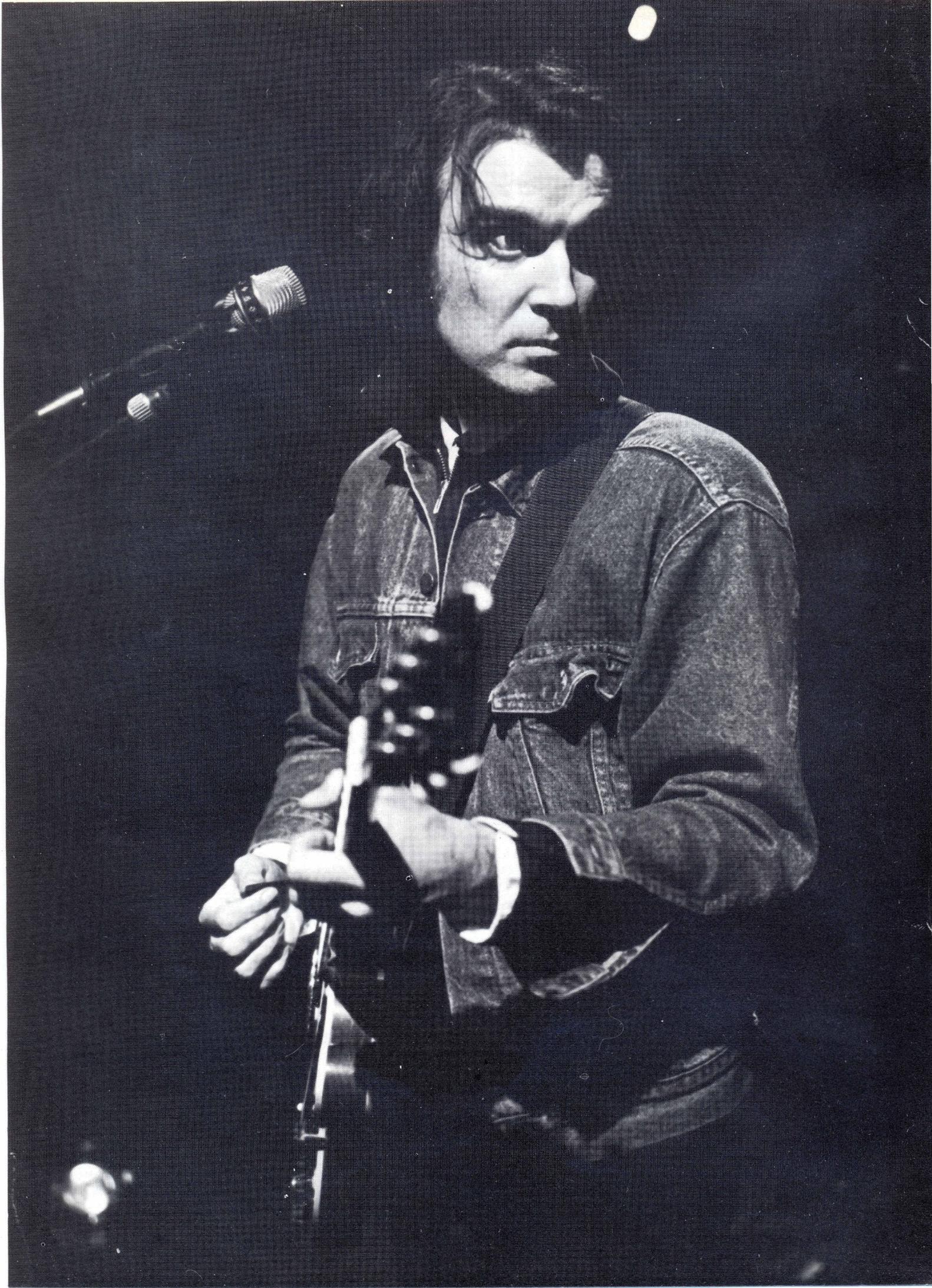
Basil Poledouris compuso la música de Conan, el Bárbaro

Escribí a
El Amante / Cine,
Esmeralda 779,
6º A, diciéndonos otros
títulos que lleven la
música de
Basil Poledouris

**Las 10 primeras
cartas correctas
recibirán
GRATIS el CD de
Conan, el Bárbaro**

CUANDO
LAS PELICULAS
TRASCIENDEN
MILAN SUR
TOMA LA BATUTA

Milan Sur



El último de los modernos

Hacia 1986 Flavia había descubierto —algo tardíamente— a cierto grupo raro de rock y escuchaba los cassettes todo el día. A mí, lo único que me llamaba la atención era una frase en anglofrancés, “Psycho killer, qu’est-ce que c’est?”. Eran los Talking Heads, los lideraba un tal David Byrne y se decía de ellos que eran algo muy moderno. En 1987 vimos *Stop Making Sense*, una película de Jonathan Demme que reproducía un recital del conjunto. Era, junto a *The Last Waltz* de Scorsese, la única versión digna de un concierto de rock que había llegado al cine. La puesta en escena del show era extraordinaria y el diseño visual no apuntaba a lo espectacular sino a enriquecer las canciones con humor e imaginación. Permitía sospechar, además, que Byrne no sólo era el líder del grupo sino una fuerza intelectual que trascendía el medio. Ese mismo año vimos *True Stories* y se confirmó que Flavia no sólo es una mujer maravillosa, sino que cuando insiste con alguna intuición es mejor hacerle caso (también es cierto que insiste tanto que es imposible no hacerle caso, pero ésa es otra historia). Me llevó diez segundos de proyección disfrutar de *True Stories*. Me llevó siete años entenderla. Más precisamente, situarla en alguna parte del panorama del cine contemporáneo. Lo importante de una película importante es que sirve para pensar todas las películas. *True Stories* es una película importante. Es una película que *propone una mirada*.

Curiosamente, esa mirada no ha sido bien interpretada. Hoy mismo leo en la guía Maltin que se trata de una “sátira a los tejanos” y en la revista *Dirigido* que “documenta la locura y la estridencia del mundo contemporáneo”. En el primer caso se trata de una crítica desde la derecha, en el segundo de una aprobación desde la izquierda. Ambas están igualmente despistadas. Tanto como lo estarían un elogio conservador o una diatriba desde lo políticamente correcto ante una canción como “Nothing but Flowers”, que pone en evidencia ciertos delirios ecologistas. Pero el mayor malentendido relacionado con Byrne tiene que ver con la imagen de artista multidisciplinario (se lo ha llegado a llamar “hombre del Renacimiento”) que hizo mucho por su prestigio. Efectivamente, Byrne hizo canciones, videos, películas, fotografías, pinturas y participó en la creación de espectáculos de danza y de teatro. Fue uno de los primeros músicos de rock en hacer creativa la parte visual de los conciertos y en jerarquizar los estándares del videoclip. Esta diversidad y la gran popularidad de los discos de los Talking Heads contribuyen a que Byrne parezca un gran bonete del arte y los medios, un gurú pop. Su carrera como músico desmiente ese lugar. Aunque todo había empezado antes, desde que huyó de los Heads, los intereses de Byrne se han alejado progresivamente del tumulto pop para orientarse primero hacia experiencias musicales distantes como la afrolatina y luego rumbo a una progresiva austeridad que incluye una escena mucho más despojada y

letras más personales. La palabra clave en el Byrne de los últimos tiempos es “desnudo”, que aparece una y otra vez en sus canciones. En concierto sus movimientos son ahora más fluidos y naturales, se parece mucho más a un trovador que al chico aplicado que cuidaba la escenografía mientras hacía esa música tan bailable. La obra de Byrne ha seguido un impulso de soledad, intimidad y sinceridad, aun perdiendo audiencia. Desde allí conviene mirar *True Stories*. Aunque la reciente gira de Byrne por la Argentina haya incluido una muestra multiarte en el Centro Recoleta en la que se exhibió la película junto con videos, fotos y collages, es oportuno insistir en que el film es la obra de un director. Así como Byrne empezó en la música como un improvisado audaz y hoy es un músico por derecho propio, su actividad como cineasta pretendió siempre la misma seriedad. Ni *True Stories* ni *Between the Teeth* ni *Ilé Aiyé* son el capricho de una estrella sino un intento de hacer cine; más aun, de hacerlo desde una enorme independencia.

True Stories retoma un gesto vanguardista, en particular de la tradición pop americana emparentada con Warhol: hace antropología de lo inmediato, trata con extrañeza lo que está cerca. Pero, por primera vez, el gesto resulta divertido y rechaza la monotonía de su propia fórmula. Byrne no pretende declarar lo obvio como arte sino poner en juego una sensibilidad que permita apreciarlo sin condescendencia. A la ternura y la simpatía de la mirada camp se le agrega una ausencia que implica una operación intelectual y sensible bastante complicada. Si bien *True Stories* propone una estética de la diferencia, una alternativa a la costumbre, le falta la soberbia y aun la pose del artista que suele congelar esa apertura en un concepto. La presencia de Byrne como narrador irradia modestia y permite un intercambio con el medio y una participación a varios niveles: de los personajes en la formulación del relato (como ocurre en la compilación de videos *Storytelling Giant*), del autor transmitiendo su propia perplejidad y del espectador que accede a la degustación de una variante en la emoción estética. Para instalarse en ese nuevo territorio, liberar la ternura sobre la gente, los objetos y las costumbres, para aceptar la alegría de la celebración de la excentricidad o la belleza de las construcciones en serie es necesaria la supresión de todo cinismo por parte del director y del espectador. Byrne hizo su parte, pero no así muchos críticos que no aceptaron la invitación a la contemplación amable (de eso se trata) y de ahí los malentendidos. *True Stories* exige la aceptación de las reglas de un género, como sucede con el western o el musical, un paso que sólo puede darse si media el placer. Como en el musical clásico (y también en el western, casualmente), las canciones ayudan. Una vez franqueado ese umbral, aparece una sensación muy fina de libertad y de alegría, una utopía sutilmente ingenua, democrática y encantadora. Byrne no nos invita a adorar lo vulgar sino a engrandecer nuestra percepción de lo cotidiano.

En su reciente paso por Buenos Aires, David Byrne dio tres conciertos, anduvo en bicicleta, fue a la Sala Lugones a ver *El proceso* de Welles y concedió una entrevista a *El Amante*. No conozco muchas estrellas de rock, pero Byrne no se parece a una. Con el aspecto de un chico crecido, se mostró tímido y reflexivo, cordial y distante. Pensó cuidadosamente cada respuesta y llegó a pedirnos nuestra opinión. Tuvimos el placer de conocerlo y la satisfacción de

verificar algunas ideas sobre su cine. Creo que nos tratamos de usted a pesar de que Noriega le volcó café encima y de un cierto cholulismo de todos nosotros incluido el fotógrafo. Mientras esperamos sus próximos discos y películas, Flavia sigue soñando con acompañarlo en el escenario ahora que ha desaparecido su odiada Tina Weymouth. ■

Quintín

La entrevista: Byrne y *El Amante*

¿Cuál fue su historia con el cine?

Cuando era chico, en Baltimore, vi las películas usuales, muchas por televisión. Películas de Laurel y Hardy, de Tarzán. No iba demasiado al cine. A algunos de mis amigos les gustaban las películas de terror pero a mí me daban mucho miedo. Cuando fui a estudiar arte a la universidad, tomé clases de estética del cine. Allí nos exhibían una serie de películas extranjeras. Fue mi primer contacto con el cine como arte. Para alguien que sólo había visto las películas estándar americanas esto era una gran revelación, como escuchar rock and roll por primera vez. Me abrí a esta experiencia y, aunque no necesariamente me gustaran todas las películas, descubrí que con el cine se podía hacer cualquier cosa, que cualquier cosa podía funcionar en el lugar adecuado, que las grandes reglas estaban hechas para ser rotas. Esto ocurría alrededor de 1970.

¿Iba regularmente al cine, le interesaba el cine comercial?

No. Nunca fui uno de esos tipos que va al cine todos los días. Cuando me mudé a Nueva York empecé a ir mucho más seguido. Allí iba a ver las películas de directores americanos independientes o de los que tenían una visión como Scorsese o de directores extranjeros. Nunca fui un cinéfilo, de esos que ven todas las películas de Howard Hawks, aunque gracias al video pude ver muchas después. El video permite aprender selectivamente la historia del cine. En esa época, las películas clásicas de Hollywood no significaban nada especial para mí. Los críticos de la nouvelle vague francesa decían que Hitchcock era arte, pero nosotros nunca habíamos pensado el cine de esa manera. Con los años, he aprendido a apreciar algunas de esas películas como las del propio Hitchcock o las de Preston Sturges.

Leyendo la larga entrevista de este libro [David Byrne de John Howell, Balliett & Fitzgerald, 1992] descubrimos que Ud. no acostumbra nombrar demasiado a otros músicos ni tampoco a otros cineastas.

No sé, tal vez lo hice entonces. No quisiera hacerlo ahora.

Le queríamos preguntar por los directores que influyeron en su trabajo.

Antes de hacer *True Stories* estuve viendo películas de Jacques Tati. También hay una película de Chris Marker:

Sans soleil (1982). También había visto *Nashville* de Robert Altman y hablé con Joan Tewkesbury, coguionista del film, porque quería saber cómo se hacía para escribir un guión que conectara historias diferentes. Lo que me dijo fue que lo importante era que la emoción que producía una escena debía perdurar en la escena siguiente que transcurría en un lugar diferente y con personajes diferentes. La idea es que la emoción fluya de una escena a la otra como si no cambiaran los sets ni los personajes. Me dijo que no era difícil lograr ese efecto y que no había por qué sujetarse a una manera tradicional de narrar. Esto es lo que traté de hacer en *True Stories*.

Pero sus personajes son más agradables que los de *Nashville* o *Short Cuts*...

[Risas] Sí... Algunos son bastante repulsivos... De todos modos, recuerdo que en una época trabajé en un cine cortando las entradas. Una de las películas que daban era *California Split* de Altman, con George Segal y Elliott Gould. Es una de esas películas en las que no pasa demasiado, pero la vi muchas veces. Esas películas de Altman eran más amables, menos cínicas. Y el sonido era muy bueno, el overlapping de los diálogos, las palabras venían de todos lados. Era divertido escucharla desde afuera.

¿Cuán cínico es Ud. en *True Stories*?

No fui para nada cínico. La pasamos muy bien con esa gente en Texas. Ellos eran perfectamente conscientes de que muchas de las cosas que hacían eran ridículas y se divertían riéndose de ellas. Los hombres manejando autitos en miniatura... Obviamente no se lo toman en serio. Vuelvo muy seguido a visitarlos.

¿Dónde ocurre la película? ¿Cuál es la ubicación real del pueblo de Virgil, Texas?

Es cerca de Dallas.

¿Por qué se fue a filmar a Texas y no se quedó en Nueva York?

Una razón fue económica. Nueva York es muy caro. Yo necesitaba un pueblo chico y busqué en distintos lugares de Estados Unidos que fueran más baratos. Cuando llegué a las afueras de Dallas me encontré con esta gente y me gustó que alentarán la excentricidad. También me gustaba el aspecto del lugar, que fuera tan llano. Algunos lugares parecían sets.

¿Recuerda algún antecedente de esta celebración de la excentricidad [specialness]?

[Pausa] No... Supongo que viene de aquí y de allá. El nombre fue una idea de los guionistas.

¿Por qué eligió a John Goodman como protagonista?

El había hecho algunos papeles chicos. Le hicimos una prueba. En esa época trabajaba en un musical de Broadway. Estuvo muy bien.

¿Cómo fue concibiendo *True Stories*?

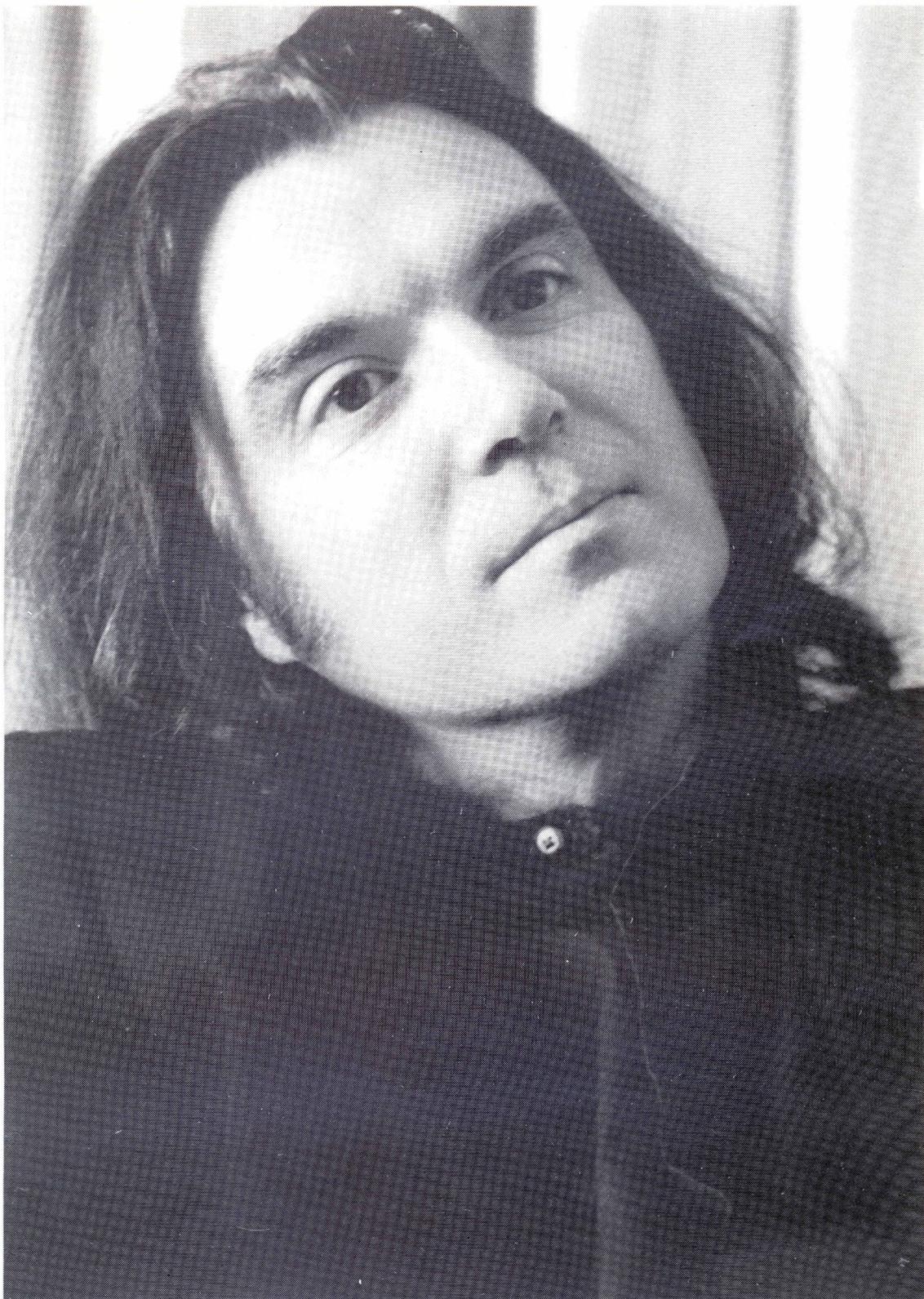
Partí de recortes de diarios, especialmente del *Weekly World News*, que recopila historias muchas veces inventadas. También tenía dibujos e imágenes, muchas de las cuales no llegaron a aparecer en la película. Las imágenes visuales fueron como semillas para la película.

¿Cuál fue la recepción de la película?

Fue buena. En Nueva York la gente tendía a suponer que yo había intentado ser cínico. No podían creer que yo simpatizara con esa gente. Tal vez me haya ayudado esa idea: hubo reseñas que elogiaron la película por lo cínica que era y yo no me ocupé en desmentirlas [risas]. Pero anduvo bien y comercialmente también, aunque no fue un gran éxito.

¿Ud. era más famoso en esa época que ahora?

Sí. Los Talking Heads habíamos sacado *Little Creatures*, que fue un gran éxito. Esto me ayudó a hacer la película.



No volvió a hacer otro largometraje...

No. Traté. Después de *True Stories* estuve dos años trabajando en un guión que iba a producir Wim Wenders. También estuve trabajando con el director teatral Robert Wilson en un proyecto que se llamó *The Forest*. La idea era que ambos íbamos a tomar el mismo mito como punto de partida y que él iba a hacer una obra y yo una película, ambas con música mía. La obra se estrenó y salió el disco pero el film nunca se hizo. El presupuesto era demasiado alto. Era una película de época, ubicada en Alemania y había que viajar demasiado para filmarla.

El año pasado traté de nuevo de producir una película con algunas pequeñas compañías. Los resultados no fueron buenos.

¿En qué clase de guión está pensando para el futuro?

Siempre tuve ganas de hacer un cuento de hadas. Hay un guión en marcha que es una versión de *Blancanieves* con adultos. Es una historia muy *dark*, con una madre tratando de matar a su hija y todo eso.

A Ud. no le preocupa demasiado lo políticamente correcto. Algunas de sus canciones como “Nothing but Flowers” o “People Like Us”...

A mí me gusta jugar con esas ideas. Una vez que algo se acepta como la verdadera manera de pensar, se deja de pensar en ello. Se convierte en algo repetitivo. Para poder volver a pensarlo hay que darlo vuelta, formular lo contrario.

A veces no sólo niega lo establecido sino que aparece afirmando nuevas ideas, como el amor por las autopistas o los shopping malls.

Sí. Soy sincero cuando lo hago. Digo lo opuesto a lo que se supone que corresponde. Pero nada que no fuera absolutamente sincero serviría para cuestionar lo establecido.

¿Lo criticaron mucho por cantar “La gente como nosotros no quiere libertad ni justicia sino alguien a quien amar”?

Sí. Algunos dijeron que era cínico y crítico. Se lo puede mirar de esa manera. Pero yo pienso que era la verdad. Era la verdad de los personajes, y también de gran parte de los Estados Unidos.

Ud. no intentaba criticar a esos personajes...

No. Mi idea era entender lo que está dentro del corazón de las personas. Cuáles pueden ser sus sentimientos y sus pasiones.

Un personaje de sus canciones, Mr. Jones, es exactamente lo contrario del Mr. Jones de Bob Dylan; también Ud. escribió una canción que se llama “Twisting in the Wind” que recuerda a “Blowing in the Wind”... Por otra parte, Dylan también ha hecho películas. Parece como si Ud. viniera discutiendo con Dylan desde hace mucho tiempo.

Es posible... Es posible... Lo considero un gran compositor y cantante. La discusión es más bien otra vez contra lo que se considera una sabiduría demasiado aceptada, contra algo que se transforma en lo que es correcto. Su Mr. Jones se convirtió en la actitud de toda una generación. Se me ocurrió que se podía proponer una diferente.

¿Cómo sería Mr. Jones ahora?

[Risas] Buena pregunta... No conozco la respuesta.

Los clips de *Storytelling Giant* narran historias cortas. ¿Esa es también su manera de escribir canciones?

Sí, probablemente es cierto. Yo trato de elaborar pequeñas partes que están tal vez temática o filosóficamente relacionadas.

¿De dónde sacó los relatos de *Storytelling Giant*?

Hicimos entrevistas proponiéndole a la gente que contara

una historia propia. Seleccionamos a algunos que tenían buenas historias y las contaban bien, que podían relajarse frente a la cámara.

***Stop Making Sense* y *Between the Teeth*, dos conciertos, están filmados de maneras diferentes. ¿Cómo cambiaron sus ideas sobre la filmación de conciertos en este tiempo?**

Mis ideas no cambiaron tanto. Hay muchas similitudes entre ambos. Lo más importante es lograr que el espectador sienta lo que está pasando en el escenario. La idea es eliminar —artificialmente, me temo— la distancia entre los músicos y la audiencia. No me interesa que haya muchos trucos ni efectos especiales. Tanto con Jonathan Demme (director de *Stop Making Sense*) como con David Wild (codirector de *Between the Teeth*) decidimos filmar cada canción de una manera diferente según el tema. En *Between the Teeth* cambiamos la manera de filmar cada canción: una con primerísimos primeros planos, otra en un solo plano, otra con cámara en mano y movimientos violentos de cámara, etc. En cambio, en *Stop Making Sense* habíamos cambiado la decoración, la utilería y el vestuario pero no la manera de filmar.

O sea que tiene una concepción visual de sus canciones...

Sí. Sabíamos que algunas de esas ideas visuales resultarían muy obvias para la audiencia y otras serían más sutiles. No queríamos que resultara una mera colección de canciones.

¿Sigue interesado por el diseño?

Como probablemente sepan, saco fotos y tengo muchos amigos artistas. Me sigue interesando el diseño pero creo que es menos evidente. Tal vez se note en algunos videos. Pero es menos obvio. No sé por qué. Probablemente porque esté interesado en otra cosa. Me cuentan que en Estados Unidos mis videos ya no se pasan tanto por MTV y es posible que se deba a que son mucho más austeros. Los últimos videos son menos recargados, tratan de concentrarse en una idea, no tratan de llenar la pantalla.

¿Qué va a hacer al respecto?

Pienso que no puedo cambiar demasiado las cosas. Voy a tratar de encontrar otra forma que sea más aceptada. Tal vez haga otro tipo de trabajos para la televisión, como trabajos más largos, por ejemplo. No tiene sentido seguir haciendo un tipo de video si no lo pasan.

Pensamos que sus nuevas ideas son más potentes...

Sí. Tienen más emoción. No se trata tanto de un concepto o del diseño, sino de transmitir emoción además de la idea conceptual. Creo que es más honesto.

Ud. también parece menos un objeto de diseño en sus presentaciones.

Yo solía considerarme a mí mismo y a los otros músicos como elementos de diseño. Ya no ocurre tanto. Los viejos videos estaban hechos a partir de storyboards. Eran una sucesión de lo que podríamos llamar cuadros vivientes. Mostrábamos un cuadro y luego pasábamos al siguiente. Era como una serie de fotos fijas.

Ahora —por ejemplo, en *Between the Teeth*— parece más un trovador, su imagen es menos rígida, más fluida.

Tiene razón. Pero es algo de lo que no siempre me doy

cuenta. Me lo dicen los demás. Es algo que está cambiando sin que yo lo perciba totalmente.

En un video reciente, su cuerpo aparece totalmente distorsionado.

Sí, es un video que corresponde al disco *Uh-Oh* y que tardamos un día en filmar y un mes en posproducir.

¿Le interesan los efectos especiales?

A veces. Me interesaron los del *Drácula* de Coppola que son efectos como los de antes. Son hermosos, son visualmente ricos. Tienen otra textura que los efectos modernos.

¿Cómo fue trabajar con Bertolucci en la banda de sonido de *El último emperador*?

Muy bueno. Es un director que tiene un gran oído musical. Hay otros que lo tienen.

¿Cuáles?

[Larga pausa] Uh. Trato de recordar las bandas de sonido que me compré últimamente...

¿Wim Wenders, por ejemplo?

No. No me refiero a las películas que tienen muchas canciones pop. Me acuerdo de *Tiempo de gitanos* de Emir Kusturica. Me compré también un disco de Ennio Morricone, pero es con temas de diferentes directores...

¿Le gustó *Filadelfia* de su amigo Demme?

Está bien. Es algo que Jonathan puede hacer: una película comercial sobre un tema como éste y hacerlo muy bien. Es raro para mí, es algo que yo nunca podría hacer.

¿Cómo haría una película sobre el sida?

Me saldría una película más furiosa. O si no más metafórica. O hacer una alegoría.

Pero Ud. nunca hizo alegorías en sus películas.

No...

Es una suerte...

[Risas] ¿Vieron el documental que hice en Bahía, *Ilé Aiyé*?

Sí. No nos gustó mucho.

Por favor, ¿podrían decirme por qué?

Ud. declaró que no quería aparecer presentando lo que se veía en el film para que no pareciera el video de un turista que va de vacaciones. Pero es exactamente lo que hizo en *True Stories*, donde fue a un lugar extraño para Ud. y lo miró con humor y libertad. Creemos que esta libertad le falta a *Ilé Aiyé*, que fue demasiado respetuosa, solemne...

Entiendo lo que dice... Es cierto. Sentía que tenía que ser más respetuoso, más cuidadoso porque se trataba de una cultura que no era la mía.

Nos parece que perdió libertad. Algo que no le ocurrió con la música cuando hizo *Rei Momo*. Pero le recordamos que el entrevistado es Ud. [risas].

¿Qué directores independientes americanos le gustan ahora?

Les puedo decir lo que vi últimamente. Probablemente conozcan a Hal Hartley. [Pausa] También vi *Daze and Confused* de Richard Linklater, el director de *Slacker*.



También me gustan las películas chinas. Pero no sólo las películas prestigiosas de los directores de la quinta generación, sino también las películas de acción de Hong Kong o Taiwan. Me gusta mucho John Woo.

¿Qué le gusta de esas películas de acción?

Creo que hay una gran alegría, un gran placer en filmarlas. En cualquier género, sea policial, de Jackie Chan, fantástico, esas películas transmiten alegría y proponen una cabalgata de dos horas de intensa diversión.

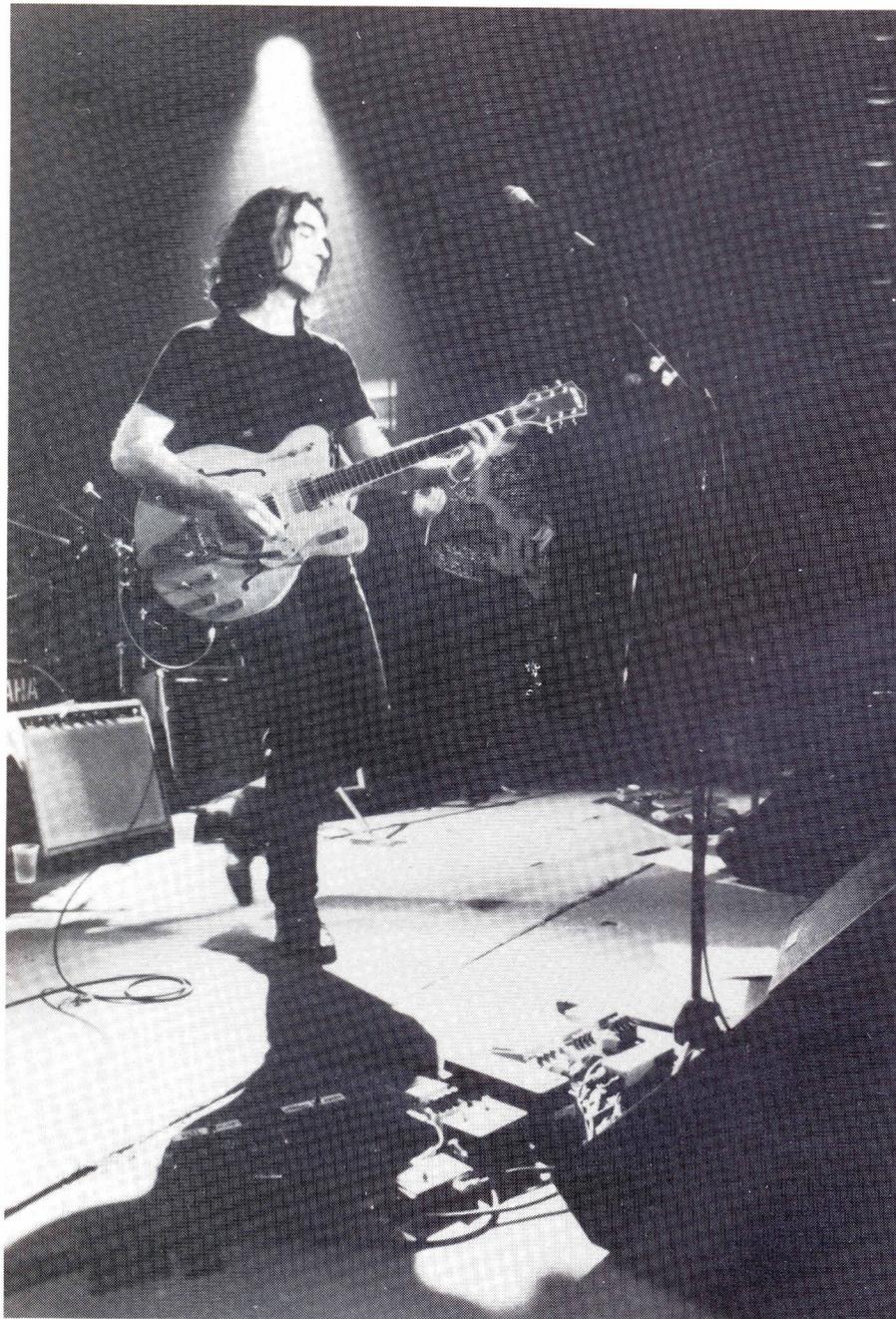
Es lo opuesto de Hartley...

Sí, pero justamente es interesante por eso. [Pausa] Ah, el otro día vi una película del director inglés Ken Loach, creo que era *Raining Stones*. ¡Qué deprimente! Las actuaciones eran increíbles. Pero, ¡qué deprimente!

Había unos directores jóvenes en Japón. No sé que se hizo de ellos. Uno hizo una película que se llamaba *Family Game* [dirigida por Yoshimitsu Morita]. Una cosa que me llamó la atención de estos directores japoneses es que saltaban continuamente de un género a otro. Hacían una película muy seria con crítica social y luego una película porno y después una de ciencia ficción.

¿Le gustaría hacer eso?

No creo que pueda. A ellos les salía muy bien.



¿Y con la música?

Trato.

¿Por qué eligió una banda totalmente masculina a partir de *Between the Teeth*?

En esa época, no tanto ahora, la música que tocábamos tenía que ver con una actitud masculina, con una especie de pandilla. Esa banda masculina representa visualmente el sonido.

Tal vez sea por ver demasiadas películas de John Woo [risas].

¿Qué cine odia?

¿Qué cine odio? [Pausa] No lo odio, pero no me interesa para nada el cine de Eric Rohmer. [Larga pausa.]

Sin hacer nombres, ¿qué cosas no le gustan del cine?

Por ejemplo, no me gustan esas películas de Hollywood en las que a los cinco minutos ya se sabe lo que va a pasar.

Aunque hay películas en las que lo importante no es lo que pasa sino cómo se llega a ello.

¿Cuál es la última vez que se fue enojado de un cine?

Bueno, no enojado. Pero cuando vi la película vietnamita *El sabor de la papaya verde*, al final pensé: está hermosamente hecha, pero ¿qué me importa a mí de todo esto?

¿Qué le pareció *Como agua para chocolate*?

No me conmovió mucho. Pero la pasé bien. Dejando de lado el aspecto crítico, creo que es una puerta abierta para las películas latinoamericanas.

¿Y *Ciudad de ángeles*? A nosotros nos hizo enojar.

Sí, a mí también. Podrían haber sacado muchas partes. Era demasiado larga. Y, además, se ponía muy cínica de una manera totalmente predecible.

¿Puede decirnos algo de David Wild, su codirector en *Between the Teeth*?

Fue el editor de algunos de mis videos y es un exitoso director de comerciales. Teníamos un entendimiento básico, compartíamos una filosofía: por ejemplo, no hacer fundidos. Un fundido es deshonesto, un corte directo es más honesto. Los fundidos se hacen cuando no se puede encontrar un buen corte. Bueno, después de todo, algunas veces un fundido está bien.

¿Qué lo decidió a hacer un disco pop como *Little Creatures*?

Para ser honesto, se debió en buena medida a la película [*True Stories*].

Yo estaba tratando de reunir fondos

para filmar y me di cuenta de que el guión y todo me iba a llevar mucho tiempo. Entonces me dije: "Hagamos un disco". Así, podía comprarme un año o dos de tiempo para hacer la película. Teníamos algunas canciones y tampoco se trataba de hacer algo totalmente comercial sino un disco pop honesto. Y *Little Creatures* fue un éxito y, además, me permitió terminar la película un año más tarde. No pienso que sea un mal disco, pero fue sólo hecho con esos fines.

Tenemos una última pregunta obligatoria. ¿Cómo se siente en Argentina?

Muy bien. Esta es una ciudad demasiado grande. Aunque ahora vivo en Nueva York. Me siento como cuando vivía en Baltimore e iba algún día de visita a Nueva York. Me parecía que la tenía que absorber en pequeñas dosis.

Muchas gracias. Ha sido Ud. muy amable. ■

Entrevista de Flavia de la Fuente, Quintín y Gustavo Noriega

Fotos: Nicolás Trovato

Películas

sobre

edificios y comida

por David Oubiña

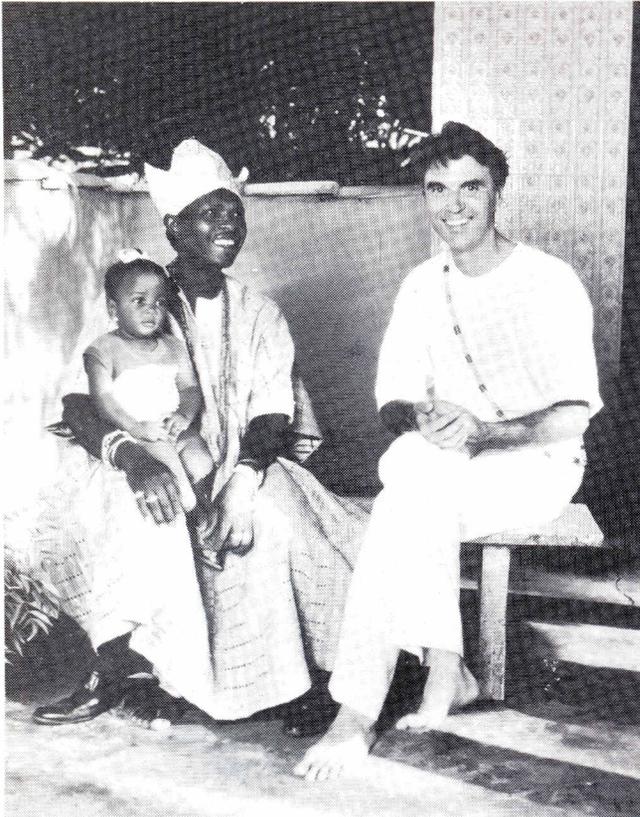
Sin duda el rasgo sobresaliente de David Byrne es su desplazamiento constante; así como no es sólo un músico cuando canta, tampoco es sólo un cineasta cuando filma: sus películas no están obligadas a ser películas, en el sentido convencional de lo que —se supone— debería ser un film. Su producción cinematográfica puede dividirse arbitrariamente entre films de contenido más o menos documental y films que instrumentan de manera sumamente libre ciertos elementos dramáticos de las ficciones cinematográficas. Por un lado, *Stop Making Sense* (Jonathan Demme, 1984), *Ilé Aiyé (The House of Life)* (1990, David Byrne) y *Between the Teeth* (1993, David Byrne y David Wild). Por otro lado, *True Stories* (1986, David Byrne), *Storytelling Giant* (1988, David Byrne) y *April 16, 1989* (1989, David Byrne y David Wild).

Filmar música. Tanto *Stop Making Sense* (a partir de cuatro conciertos de los Talking Heads durante la gira *Talking Head Circus*) como *Between the Teeth* (sobre una actuación de David Byrne y su grupo Ten Car Pile-Up durante el *Uh-Oh Tour*) resultan mucho más que el mero registro de un concierto de rock and roll. Es significativo que las dos películas eviten conscientemente toda referencia al público de los shows, de manera que parecería no haber mediación entre el espectador cinematográfico y el escenario. Pero mientras *Stop Making Sense* inventaba un punto de vista dramático para filmar conciertos de rock, privilegiando la comunicación entre los músicos, a su turno *Between the Teeth* elige incorporarnos casi como un miembro más de la banda, implementando un uso absolutamente novedoso del

espacio off dentro de un escenario.

En cada caso, la puesta en escena cinematográfica responde al planteo escénico del concierto: así como el impresionante film de Jonathan Demme captaba la estructura dramática, los elaborados juegos teatrales y el complejo diseño de luces del concierto de los Talking Heads, el film de Byrne y Wild elimina la idea de progresión dramática en favor de una estrategia visual diferente para cada tema. Sobre un austero escenario iluminado por luces blancas, la cámara despliega una gran variedad de movimientos que reescriben la actuación de la banda, sin caer nunca en una adaptación esquemática de los recursos cinematográficos a los ritmos musicales. Aun cuando no se adviertan las diferencias en la filmación de uno y otro tema es imposible dejar de percibir infinitas modulaciones dentro de la continuidad audiovisual. Muy lejos de esa concepción escénica, *Ilé Aiyé* (un documental sobre los ritos del Candomblé en Bahía) resulta un film superficial, de confuso didactismo y construido sobre imágenes que permanecen ajenas a la mirada del realizador. El Brasil de *Ilé Aiyé* es, en este sentido, el Brasil exótico a lo Carmen Miranda. Byrne no logra reproducir aquí su enriquecedora apropiación sobre los ritmos del tercer mundo; en todo caso, el film de Byrne no parece comprender lo que sí ha comprendido su música.

La ciudad de los sueños. “Cuando uno escucha la música funk americana y la latina y la africana, percibe que tienen en común sus ritmos sincopados, es decir que hay siempre más de un ritmo al mismo tiempo”, dijo Byrne. “La estructura de la música consiste en que el todo es más que la



suma de las partes; cada parte posee su identidad pero se combina con las otras para crear algo que no era evidente en ninguna de ellas por separado. Lo que me parece maravilloso de esta idea es que resulta la metáfora musical de una comunidad utópica.” Byrne suele componer a partir de la acumulación de fragmentos y le gusta definir a sus canciones como una asociación más o menos aleatoria de palabras sueltas e ideas musicales independientes. El mismo método de corte y pegado pasa a las imágenes. Esto es obvio en los video clips —por la configuración misma del género—, pero Byrne reproducirá ese sincretismo en la construcción de sus films.

El largometraje *True Stories*, la compilación de videos *Storytelling Giant* y el cortometraje *April 16, 1989* comparten la idea del film como estructura no jerárquica de narraciones múltiples o virtuales. No la línea de un relato sino las redes de una estructura. *Storytelling Giant* es una recopilación de diez videos de los Talking Heads entre los que Byrne intercaló breves relatos de personas hablando a cámara sobre fondos proyectados. Sus ropas, sus edades, sus actitudes, su extracción social y sus ámbitos no podrían ser más disímiles y sus relatos difícilmente tengan alguna conexión evidente con los temas del grupo; sin embargo esta débil textura es lo que resulta más interesante: las diferentes historias (sueños, reflexiones, anécdotas, recuerdos, fantasías) no pretenden construir el marco de una homogeneidad sino que, al contrario, ensanchan los márgenes de los videos y los atraviesan con un sentido siempre cambiante. En este sentido, *April 16, 1989* —hecho con descartes de esos fragmentos intercalados en *Storytelling Giant*— resulta su reverso. Este pequeño film es un ejercicio sobre el tiempo y el relato cinematográficos: se trata de un cortometraje de dos minutos y medio que alterna las imágenes de veintidós personas inmóviles y en silencio, un poco incómodas ante la presencia de la cámara. En rigor, *April 16, 1989* es lo contrario de un film porque lo que importa aquí es precisamente el silencio, la ausencia de movimiento y la

inexistencia de cualquier forma de relato; pero en el tiempo muerto de los momentos previos a la toma, la espera se convierte en la superficie de infinitos relatos virtuales, apenas insinuados por las imágenes, enteramente imaginados por el espectador.

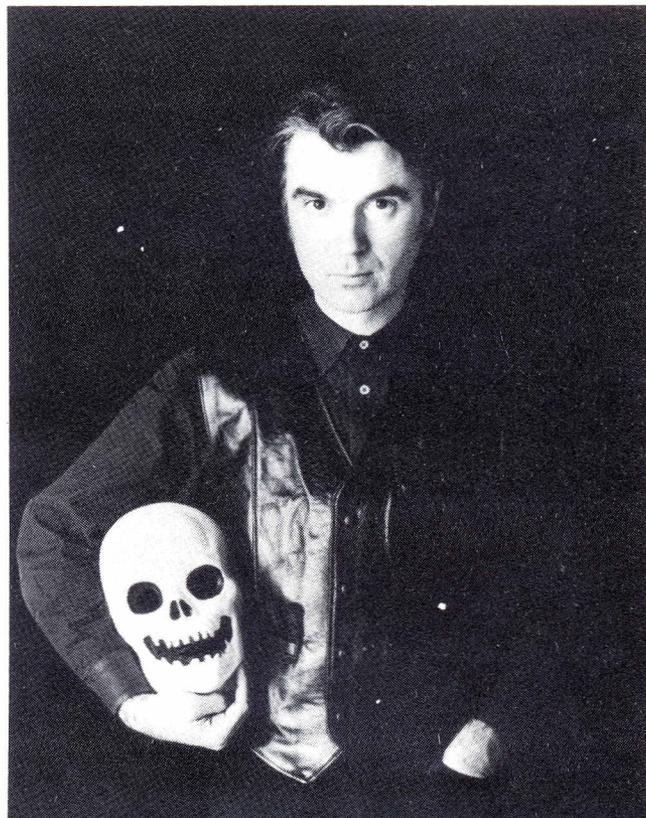
Mientras *Storytelling Giant* suprime la idea del relato precisamente por la multiplicación de relatos, la única historia de *April 16, 1989* consiste en la ausencia de toda historia. De todos modos, ambos films consisten en una textura más que en una narración: son imágenes que no hacen avanzar el relato. Films no funcionales, en la medida en que no son subsidiarios de un conflicto. “Me ocupo de cosas demasiado tontas como para que la gente se haya molestado en formarse una opinión al respecto”, dijo Byrne. Si *True Stories* interesa aquí particularmente es porque en esta película su proyecto cinematográfico despliega una mayor ambición y obtiene sus más altos resultados. Por un lado, el film opera en la periferia de los films (como lo hace, a su manera, *April 16, 1989*), a partir de aquello que el sistema fascista de la narración deja afuera; por otro lado, su única trama es un conglomerado de relatos independientes (como *Storytelling Giant*) que comparten un mismo espacio y un mismo tiempo y que se entrecruzan ocasionalmente.

Al respecto, el propio realizador ha reconocido que las influencias más evidentes son Federico Fellini, Jacques Tati y Robert Altman. Versión americana de una excéntrica *comédie humaine*, *True Stories* es un tratado de sociología cinematográfica sobre la modernidad: “Alguien dijo alguna vez que las autopistas son las catedrales modernas”, explica el narrador. “El shopping center ha reemplazado a la plaza principal. Ir de compras es la actividad ideal para reunirse en sociedad.” El film intenta una clasificación delirante de los nuevos espacios y de los nuevos usos y costumbres. Shoppings, autopistas, desfiles de moda, estaciones de servicio, galpones, estacionamientos, fábricas de computadoras: una nueva iconografía, extrañamente bella, tal como lo había profetizado el pop-art; un mundo en tonos pasteles de rosa y celeste; una América apenas bizarra, apenas oculta tras el imaginario pueblo de Virgil. “Parece ser que Dios estaba aquí haciendo la Tierra y tratando de manifestar la belleza en este lugar igual que en todo el mundo. Como se hizo de noche, se dispuso a dormir y se dijo: ‘mañana me encargaré de embellecerlo, como lo hice en todas partes, con lagos, ríos, montañas y árboles’. A la mañana se levantó y vio que el suelo se había endurecido como el cemento y no quiso comenzar todo de nuevo. Con su infinita sabiduría se dijo: ‘ya sé qué haré: haré que a la gente le guste tal como está’”. En *True Stories* lo patético y lo entrañable van juntos. Poesía y cursilería. Todo consiste en encontrar la belleza allí donde las convenciones estéticas nunca la imaginaron. Así, un desfile de modas incurre en las más delirantes combinaciones, un acto oficial puede ser como un parque de diversiones y una hilera de galpones de chapa sobre el vacío paisaje de Texas se transforma en la exposición de una galería de arte. Byrne no es cínico sino que ha suprimido toda visión idealizada del arte. Si el film trabaja con las imágenes degradadas de la cultura de masas es porque encuentra allí una confusión productiva entre vida y arte. Reproduce así el gesto de todas las vanguardias: no se trata de una parodia sino de la explosiva tensión que se enciende cuando las nuevas formas narrativas de la cultura de masas entran en conexión con las viejas formas artísticas. A su manera, Byrne —como Warhol, como Puig— desmantela la estructura represiva del buen gusto y descubre las posibilidades expresivas de las formas condenadas. Hay cierta dignidad en lo trivial. *True Stories* intenta entender las costumbres burguesas del americano

medio y postular la belleza de lo cursi. Intenta, también, una mirada afectuosa sobre la soledad, acaso porque no hay película que no sea una historia de amor.

“¿Sabías que las salchichas vienen en paquetes de diez y los panes en paquetes de ocho o de doce? Tendrías que comprar unos nueve paquetes para emparejarlos”, reflexiona la mujer perezosa. Tiene tanto dinero que ya no necesita levantarse de la cama y su única conexión con el exterior es una pantalla de televisión, una ventana abierta al mundo pero que sólo emite y nunca recibe. He ahí —entre panes y salchichas— el eterno dilema de la soledad aunque esté planteado en los términos cursis del consumo. Siempre el número impar, siempre hay algo que no encaja: el destino se empeña en ser injusto. Si una mínima trama aún se desliza por el film, consiste en el incansable peregrinar de Louis Fyne en busca de una mujer: “escribí una canción sobre mi vida; es lo único que conozco bien”, anuncia cuando se presenta en la *Celebration of Specialness* y entonces canta: “no queremos libertad, no queremos justicia, sólo queremos alguien a quien amar”. Pero como también subsiste alguna oculta regla de correspondencias y compensaciones, la mujer perezosa lo ve cantando su soledad por televisión y terminará casándose con él. En la cama, claro, el matrimonio se consuma frente al televisor.

Todo esto podría resultar la expresión de un conformismo chato y reaccionario. Quizá. Sin embargo las palabras de Louis parecen más alentadoras: “estén orgullosos de lo que son; hay algo especial en gente como nosotros”. Y Byrne viene a confirmarlo: “*True Stories* debería animar a la gente a observar el fondo de sus casas con más respeto”.



Filmografía de David Byrne

Stop Making Sense (1984, Jonathan Demme), filmación de cuatro actuaciones de los Talking Heads (los días 13, 14, 15 y 16 de diciembre de 1983 en el teatro Pantages de Hollywood) durante la presentación del disco *Speaking in Tongues*, en el marco de la gira *Talking Heads Circus*.

Talking Heads vs. Television (1989), en colaboración con la BBC.

Como director:

True Stories (1986, David Byrne)

Storytelling Giant (1988, David Byrne), compilación de diez videos de los Talking Heads (*Once in a Lifetime*, *Wild Wild Life*, *Stay Up Late*, *Crosseyed and Painless*, *Burning Down the House*, *And She Was*, *This Must Be the Place —Naive Melody—*, *The Lady Don't Mind*, *Love for Sale*, *Road to Nowhere*).

April 16, 1989 (1989, David Byrne y David Wild), cortometraje.

Ilé Aiyé (The House of Life) (1990, David Byrne).

Between the Teeth (1993, David Byrne y David Wild), filmación de una actuación de David Byrne y los Ten Car Pile-Up (en el Count Bassie Theatre, Red Bank, N. J., 1992), durante el *Uh-Oh Tour*. ■

“Strange but not a stranger” (*Burning Down the*

House). En *Storytelling Giant*, un joven cuenta que una vez vio a un mendigo rompiendo una lata que había sacado de la basura, para ver si aún quedaba algo adentro; el joven se acercó y le dio un billete, pero mientras se alejaba observó cómo el hombre rompía el dinero de la misma manera en que lo había hecho con la lata. “Eso es demasiado extraño como para ser típico”, reflexiona el joven. Todo el cine de Byrne se sostiene en esa tensión entre el arquetipo y la singularidad. Como un etnógrafo de lo cotidiano, Byrne promueve una mirada extrañada sobre lo típico. De eso se trata *True Stories* y por eso mismo *Ilé Aiyé* carece de interés: la distancia de una mirada que refleja en un espejo distorsionado frente a la visión meramente exterior a través de un catalejo. Si en *True Stories* Byrne puede incluirse en el rol de narrador (como intruso y como presencia casi invisible a la vez) es porque su doble punto de vista observa desde adentro y desde afuera, reconociendo y desconociendo simultáneamente; en *Ilé Aiyé*, en cambio, el desconocimiento es literal y su mirada adoptará la exterioridad irremediable de un verdadero turista detrás de su cámara VHS. La singularidad no es aquí un atributo de la mirada sino propiedad de un objeto que se presenta impenetrable y termina resultando exótico. No es posible ningún extrañamiento en la mirada porque el sujeto mismo es simplemente un extraño. Pero todo esto ya lo sabía el David Byrne narrador de *True Stories*, mientras abandonaba el pueblo de Virgil: “yo disfruto cuando olvido. En cuanto llego a algún lugar me percató de todos los pequeños detalles. Luego me acostumbro y dejo de detallar las cosas. Así que cuando olvido puedo ver el lugar como por primera vez”. Esa carretera de los sueños con que empieza y termina el film es la misma del video *Road to Nowhere*: “Quizá te preguntes dónde estás / no importa / Aquí es donde el tiempo está de nuestro lado”. Visto de esa manera, parece alentador no haber llegado a ninguna parte: una cosa es estar perdido y otra, muy distinta, estar siempre buscando. ■

El cine en pantuflas

por Jorge García



Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

Donald Siegel, la herencia de la clase B americana

Cuando se recorre la filmografía de un director generalmente catalogado de artesano comercial y uno se encuentra con alguna obra maestra, varias excelentes películas, otras que exceden con amplitud el nivel medio y casi ningún bodrio, es prudente preguntarse si esa valoración es justa. Es el caso de Donald Siegel, realizador americano que en el lapso de 35 años realizó otras tantas películas de diversos géneros pero, en gran parte, encuadradas en lo que podría llamarse *thriller de acción*. Donald Siegel nació en Chicago en 1912 y tras una educación con los jesuitas —sobre la que ironizaría sardónicamente en la que es tal vez su mejor película: *El engaño*— entró como ayudante en la Warner en 1933, desempeñando durante varios años tareas de montajista y director de segunda unidad. Hasta su debut como realizador en 1946 con *El veredicto*, esos largos años de aprendizaje fueron fundamentales en las películas de su primera etapa como realizador, encuadradas sin dificultades en la llamada clase B —esto es, films de rodaje rápido, bajo presupuesto y duración muchas veces inferior a los ochenta minutos— sobre todo en lo que hace al uso del montaje y el ritmo narrativo tan característicos del director. Siegel pertenece a la categoría de los directores *físicos*, que hacen *sentir* cada plano de la narración, y en los que la conducta de los personajes se expresa a través de las acciones que emprenden sin apelar a ningún psicologismo. Hay una predilección en el director por los personajes inadaptados y solitarios y la recreación de ambientes sórdidos y violentos ubicados en el hampa, la cárcel, la policía o el campo de batalla, todo ello siempre expresado por una puesta en escena muy clásica y funcional. A fines de los 60 y a partir del fortuito encuentro con Clint Eastwood, los proyectos de Siegel se harán más ambiciosos, pero sin perder sus características distintivas, las de un universo masculino violento y sombrío, con frecuencia teñido de misoginia, en el que sus protagonistas muchas veces encuentran la muerte al final de su camino como forma de redención y sentido a sus vidas. Dada la existencia en video y la proyección regular en cable de varias de las películas importantes del director, reseñaré brevemente algunas.

La invasión de los usurpadores de cuerpos. Es tal vez la más mítica película del director y uno de los mejores ejemplos de la ciencia ficción que se hacía en los 50. Más allá de su ambigua posición ideológica y de los agregados de la censura al principio y al final, la película es un modélico relato sobre la destrucción de la individualidad.

Estrella de fuego. Es un atípico western pro-indio con Elvis Presley en su mejor actuación en cine, personificando a un mestizo perseguido. **Fox 28/8, 14.30 hs.**

Uno de los mejores films bélicos que se hayan hecho es *El infierno es para los héroes*, con Steve McQueen como un soldado incapaz de adaptarse a la vida militar. El plano final de McQueen arrojándose de cabeza dentro de un horno en llamas es absolutamente memorable. Siegel nunca alcanzó el genio anárquico de Samuel Fuller pero en sus mejores momentos se le acercaba. *Los asesinos*. Remake de la obra maestra de Robert Siodmak sobre el relato de Hemingway, aquí ambientado en el mundo del automovilismo, no está a la

altura de la primera versión, pero tiene a Clu Gulagher como un asesino psicópata inolvidable y a Ronald Reagan en su última actuación como Gran Jefe de un sindicato del crimen. **Cine Canal 15/9, 7hs.**

La predilección de Siegel por los relatos de violencia urbana se aprecia en *Los despiadados*, un duro thriller de estilo semidocumental con una sórdida galería de personajes secundarios. Filmada en gran parte en exteriores y con algunas secuencias espléndidas como el enfrentamiento final, la película es un tardío exponente de cine negro y una lúcida visión del lado oscuro del *American way of life*.

Mi nombre es violencia es el comienzo de la relación con Clint Eastwood, que se prolongará por cuatro películas consecutivas y una posterior, *Fuga de Alcatraz*. Especie de western urbano con Eastwood como un sheriff campesino que debe modificar sus hábitos en la gran ciudad, es una interesante película del director.

Dos mulas para la hermana Sara. Sobre una historia del gran Budd Boetticher, tiene dos tercios iniciales estupendos en la descripción de la relación que se entabla entre un imperturbable pistolero (Eastwood) y una testaruda monja que encuentra en su camino (Shirley MacLaine). **TNT 31/8, 21 hs.**

El engaño. Editada en video como *Defraudadas*, es quizá la obra maestra de Siegel y su film más misógino, con Eastwood como un soldado yanqui que debe refugiarse herido en un colegio de mujeres sureñas durante la Guerra Civil. El film tiene en su descripción de este universo cerrado de mujeres reprimidas con un hombre a su disposición, un humor negro y una ferocidad digna de los mejores relatos de Ambrose Bierce.

Con Harry, el sucio se inicia la galería de policías solitarios enfrentados a la institución que luego proliferaría en el cine americano. Otro relato urbano brillantemente realizado, con escenas de violencia sabiamente dosificadas.

Space 27/8, 24 hs.; 28/8, 4 hs.

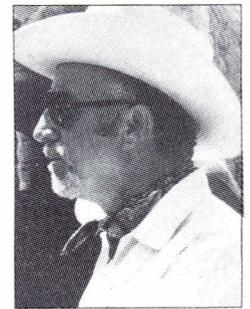
Charley Varryck. Ya fue recomendada en esta sección y es una de las mejores películas de Siegel, con veinte minutos iniciales y una secuencia final antológicos. **Network-USA 28/8, 14 hs.; 29/8, 4 hs.**

El ocaso de un pistolero. Editada en video como *El tirador*, es la última película de John Wayne en la que interpreta a un pistolero que está muriéndose de cáncer como él mismo en la vida real. Western terminal si los hay, réquiem para un género y un héroe irrepetibles, es también una sentida reflexión sobre la relación del hombre con su mito.

Fuga de Alcatraz, otra vez con Eastwood y una suerte de documental sobre todas las variantes que pueden experimentar para evadirse de la cárcel, es otra de las muy buenas películas del director.

Operación Telefon es una interesante historia sobre el mundo del espionaje y los antiguos comportamientos que se dan en ese resbaladizo terreno. **TNT 2/9, 23 hs.**

La exhibición en cable de las películas señaladas, más la existencia de otras en video, permiten el acercamiento a un realizador que más allá de algún eventual altibajo es digno de la mayor atención. ■



Tres contra todos (*The Talk of the Town*), 1942, dirigida por George Stevens, con Cary Grant y Jean Arthur.

A partir de los años 50, George Stevens se convirtió en un director prestigioso, peligrosamente cercano al cine de *qualité*. Sin embargo, ello no debería invalidar a muchas de sus producciones anteriores, entre las que se encuentra esta espléndida comedia sobre un fugitivo que se oculta en casa de un respetable abogado y trata de convencerlo de que lo defienda. Un clásico del género.

CV 5 20/9, 11, 13 y 16 hs.

Grand Hotel, 1932, dirigida por Edmund Goulding, con Greta Garbo y John Barrymore.

Edmund Goulding realizó, sobre todo en los 30 y 40, varios films de gran interés. Esta versión de una novela de Vicki Baum, con reparto multiestelar, es una muestra de sus virtudes como director de actores junto a su capacidad para trabajar sobre el espacio cinematográfico. Film muy moderno para su época, su visión es muy recomendable.

CV 5 25/9, 11, 13 y 16 hs.

Amanece (*Le jour se lève*), 1938, dirigida por Marcel Carné, con Jean

Gabin y Arletty.

Si bien para muchos Marcel Carné es hoy una auténtica pieza de museo, la visión de algunas de sus películas, como este sórdido drama de inexorable fatalismo, desmiente semejante categorización. Jean Gabin encerrado en una habitación y dejándose matar cuando se le acaban los cigarrillos sigue resultando inolvidable.

VCC 24 1/9, 21 y 23 hs.; VCC 39 7/9, 22 y 24 hs.

El ángel y el hombre malo (*The Angel and the Bad Man*), 1947, dirigida por James Edward Grant,

con John Wayne y Gail Russell. Suele suceder que el cine americano clásico nos depare la sorpresa de alguna obra interesante de un director desconocido. Es el caso de este western del ignoto James Edward Grant que narra la historia de un pistolero que se refugia en la vivienda de una familia cuáquera y trata de ser reformado por la devota hija, la fascinante y hoy olvidada Gail Russell. Una pequeña joyita.

I-SAT 17/9, 15.45 hs.

La muñeca del diablo (*The Devil-Doll*), 1936, dirigida por Tod Browning, con Lionel Barrymore y Maureen O'Sullivan.

Tod Browning es conocido por haber dirigido la notable *Fenómenos*, pero tanto en el mudo como en los primeros años del sonoro realizó muchos de sus films de terror. Esta curiosa comedia negra, con guión de Erich von Stroheim, es una muestra de su preferencia por los personajes insólitos y siniestros. Como ya hiciera diez años antes con Lon Chaney en *The Unholy Three*, el director presenta a Lionel Barrymore casi toda la película vestido de mujer.
TNT 4/9, 7 hs.

Give a Girl a Break (1953), dirigida por Stanley Donen, con Marge y Gower Champion.

El merecido prestigio de otros títulos mucho más famosos ha hecho que películas valiosas de Stanley Donen pasaran inadvertidas. Este musical, sobre tres chicas que aspiran a un puesto en una obra, es una brillante muestra del talento del director y la confirmación de que se trata de uno de los mayores creadores dentro del género.
TNT 21/9, 23.05 hs.

Gran Casino, 1946, dirigida por Luis Buñuel, con Libertad Lamarque y Jorge Negrete.

La etapa mejicana de Luis Buñuel es la que tal vez muestre su talento en estado más puro. Para esta primera película en ese medio, la propuesta fue la de dirigir a las estrellas comerciales más importantes del país; por cierto que el aragonés no se arredró y logró una muy interesante comedia negra en la que a cada rato aparecen escenas de su cuño. Intransferible.
I-SAT 14/9, 10. 30 hs.

Así es el amor (*Minnie & Moskowitz*), 1971, dirigida por John Cassavetes, con Gena Rowlands y Seymour Cassell.

La obra de John Cassavetes es una de las más personales e influyentes del cine americano. Esta película sobre el insólito romance que surge entre una cuidadora de un museo y el delirante encargado de una playa de estacionamiento es una de las más frescas y ligeras de su carrera, sin atisbos de la afición al psicodrama que en ocasiones lastrara su obra.
Network-USA 6/9, 14 hs.; 7/9, 3 hs.; 22/9, 16 hs.; 23/9, 5 hs.

Tormenta mortal (*The Mortal Storm*), 1940, dirigida por Frank Borzage, con James Stewart y Margaret Sullavan.

Frank Borzage, junto con Murnau y King Vidor, fue uno de los más grandes románticos de la historia del cine. Esa característica se manifiesta en todo su esplendor en este melodrama ambientado en la Alemania nazi donde, más que las desventuras políticas de sus personajes, al director le interesa su recorrido emocional hasta llegar al clímax de la extraordinaria secuencia final, en la frontera y bajo la nieve. Gran película de un gran director.
TNT 8/9, 3.35 hs.

Pistolero sin destino (*The Hired Hand*), 1971, dirigida por Peter Fonda, con P. Fonda y Warren Oates.

Primera película de Peter Fonda como director, este western sobre un vaquero que retorna a su hogar varios años después de haber abandonado a su esposa, tiene indudable interés. Si bien la muy compuesta iluminación de Vilmos Zsigmond hace que por momentos el

Saint Jack, 1979, dirigida por Peter Bogdanovich, con Ben Gazzara y Denholm Elliott.

Luego de algunos fracasos comerciales y críticos y de la crisis personal que lo tuviera inactivo durante tres años, Peter Bogdanovich se fue a Singapur a filmar esta película sobre un rufián dueño de un prostíbulo —extraordinario Ben Gazzara— que encuentra su (¿momentánea?) redención, como el personaje de Bogart en *Casablanca*, por medio de una actitud ética. Como varias de sus obras posteriores, el film carece de una línea argumental definida, siguiendo los encuentros y desencuentros de su protagonista en medio de una ciudad caótica. Es notable cómo

Bogdanovich hace *sentir* ese caos que es Singapur, que pareciera transmitir su confusión al comportamiento de los personajes. Película emparentada en su estructura con *Todos rieron*, pero en versión sombría, de una gran fluidez narrativa. *Saint Jack* es una demostración cabal del triunfo de la puesta en escena sobre el guión. Auténtico film de ruptura en la carrera del director y comienzo de una nueva y fructífera etapa creativa, afortunadamente ininterrumpida hasta la fecha, su exhibición es un verdadero acontecimiento, ya que nunca se estrenó comercialmente y no está editada en video.

HBO 4/9, 4.15 hs.; 21/9, 3.15 hs.; 26/9, 5.15 hs.

film bordee el esteticismo, la meticulosa puesta en escena de Fonda y el rigor de su ritmo narrativo lo convierten en una muy audible obra prima.
Cine Canal 18/9, 6.20 hs.; 19/9, 4 hs.

Sublime obsesión (*Magnificent Obsession*), 1954, dirigida por Douglas Sirk, con Rock Hudson y Jane Wyman.

Muchos directores en Hollywood trabajaron dentro del melodrama, pero ninguno lo llevó a cumbres de barroquismo y exaltación tan depurados, ni ofreció a través de él una visión tan cáustica de la sociedad americana, como lo hiciera Douglas Sirk. Esta remake de la versión de John M. Stahl de 1935, sobre el joven triunfador que trata de devolver la vista a la muchacha que dejó ciega en un accidente, es uno de los picos más altos de la carrera del director. Obra

maestra.
Cine Canal 2/9, 9.45 hs.; 21/9, 10.30 hs. y 16 hs.

Willie Boy (*Tell Them Willie Boy is Here*), 1960, dirigida por Abraham Polonski, con Robert Redford y Katherine Ross.

Abraham Polonski había sido un importante guionista y dirigido un film maldito, *Force of Evil* (1948), antes de ser incluido en las listas negras del macartismo. Veinte años después, dirigirá su segunda película sobre la cacería que se desata sobre un indio que mató a un blanco en defensa propia. Buena oportunidad para ver un film que hace muchos años que no se exhibe en nuestro país.
Network-USA 10/9, 14 hs.; 26/9, 14 hs.; 27/9, 3 hs.

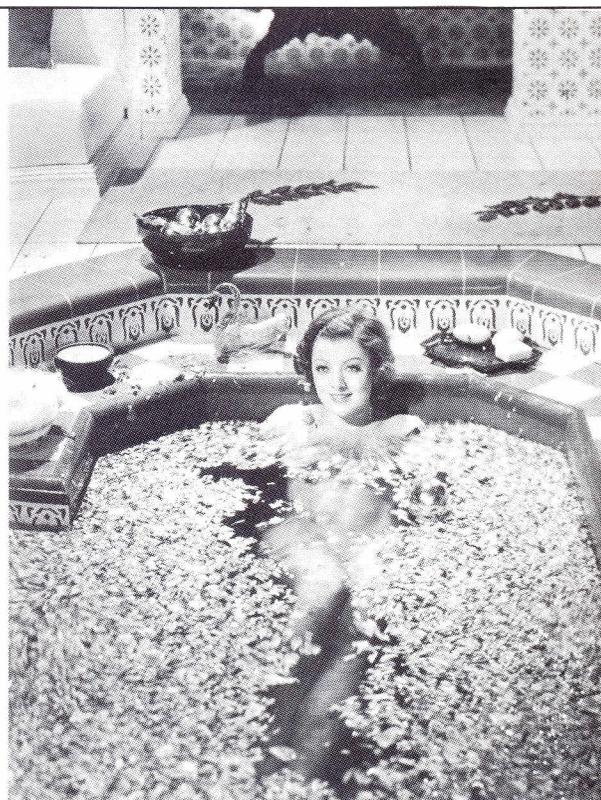
American Graffiti, 1973, dirigida

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 13 a 19 hs. en:

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



por George Lucas, con Richard Dreyfuss y Ron Howard.

Antes de dedicarse a las superproducciones multimillonarias, George Lucas había dirigido algunos films de presupuesto muy modesto pero de interés mucho mayor. Uno de ellos es *American Graffiti*, cálida crónica de los comienzos de los 60 que sigue las peripecias de un grupo de estudiantes recién graduados. Film que prácticamente no se ve desde su estreno, sirvió como plataforma de lanzamiento para un grupo de jóvenes actores y tiene una impresionante banda de sonido que recorre todos los éxitos de esos años. **CV 30 2/9, 22 hs.; 10/9, 24 hs.**

Dulce veneno (*Pretty Poison*), 1968, dirigida por Noel Black, con Anthony Perkins y Tuesday Weld.

Del poco conocido Noel Black aparece, tras mucho tiempo de no exhibirse, esta pequeña y curiosa película sobre la relación que se entabla entre un piromaníaco fantasioso y mitómano y una estudiante adolescente que lo utiliza para sus fines. Crónica perversa y revulsiva, cuenta con una notable actuación de una de las menos aprovechadas actrices del cine americano: Tuesday Weld. **HBO 3/9, 2 hs.**

Más y mejores blues (*Mo' Better Blues*), 1990, dirigida por Spike Lee, con Denzel Washington y Wesley Snipes.

La exhibición en cable de esta película de Spike Lee —no estrenada ni editada en video— confirma mi impresión de que es un director ampliamente sobrevalorado. La posibilidad de hacer una película sobre el mundo del jazz desde una perspectiva negra se ve rápidamente sepultada por un guión sin nervio, una total ausencia de ritmo narrativo y la habitual actitud del realizador de colocar la cámara en los sitios más inadecuados y efectuar travellings y panorámicas absolutamente inútiles. Sólo para fanáticos del realizador. **Cine Canal 29/8, 17.30 hs. y 13.45 hs.**

Los tarantos, 1967, dirigida por Francisco Rovira Beleta, con Carmen Amaya y Antonio Gades.

El escasamente difundido director español Rovira Beleta realizó con sobriedad este potente drama, transposición de la historia de *Romeo y Julieta* al ambiente de grupos gitanos enfrentados con música de *cante jondo* de fondo. Oportunidad, además, de ver en una de sus pocas apariciones en cine a Carmen Amaya, extraordinaria *bailaora*. **I-SAT 27/9, 19.15 hs. ■**

Tabla de cine en televisión

			Q	FF	GN	HB	JG	GJC	AR
Amanece	Marcel Carné	VCC 24					8	5	8
American Graffiti	George Lucas	CV 30	6	7	7	7	7		8
Barrio Chino II	Jack Nicholson	Cine Canal	8		8		6	7	
Belle Epoque	Fernando Trueba	CV 30	9	10	10	7	5	7	10
Brazil	Terry Gilliam	CV 5	4	3	5	2	4	6	5
Buen día, Babilonia	Hnos. Taviani	Space	3	3		2		4	6
Caniche	Bigas Luna	VCC 24			3	3	4	3	7
Charada	Stanley Donen	Cine Canal				7	6	7	6
Charley Varryck	Don Siegel	Network-USA	9			8	9	9	
Corrientes traicioneras	Alan Dwan	HBO				8			
Cortina rasgada	Alfred Hitchcock	Cine Canal	6	7		7	6	6	5
Darling	John Schlesinger	I-SAT					6		
De eso no se habla	María Luisa Bemberg	CV 30	6	7	6	6		3	6
Desfile de pascua	Charles Walters	CV 5					8		8
Destino de un rebelde	Ted Kotcheff	Cine Canal	8	8			6		
Dos mulas para la ...	Don Siegel	TNT				6	7		
Dulce veneno	Noel Black	HBO				8	7		
El ángel exterminador	Luis Buñuel	VCC 24			10	10	10	10	10
El ángel y el hombre malo	James E. Grant	I-SAT					7		
El bueno, el malo y el feo	Sergio Leone	Cine Canal	8	8	9	9	6	6	9
El imperio contraataca	Irwin Kershner	HBO	7		6		5	6	5
El joven Frankenstein	Mel Brooks	Fox	9	9	7	8	5	10	9
El killer	John Woo	VCC 23	7	3			8	3	4
El padrino III	F. F. Coppola	Cine Canal	7		7	6	7	9	8
El sentido de la vida	Terry Jones	CV 30			7	6	6	6	7
El vuelo del fénix	Robert Aldrich	Fox	6				6		
Espartaco	Stanley Kubrick	Cine Canal	4			5	6	6	5
Estrella de fuego	Don Siegel	Fox					7		
Give a Girl a Break	Stanley Donen	TNT					8		
Gran Casino	Luis Buñuel	I-SAT					7	7	4
Grand Hotel	Edmund Goulding	CV 5			9		8	8	8
Graves problemas	John Cassavetes	VCC 23				3		5	5
Hairspray	John Waters	CV 30	9	9	8		4	8	9
Harry, el sucio	Don Siegel	Space	8	8	9	10	8	9	8
Hoffa	Danny De Vito	HBO	6	4		4		5	3
Hollywood al rojo vivo	Frank Tashlin	Network-USA	8	8	7	8	7	8	6
Intriga internacional	Alfred Hitchcock	TNT	10	10	10	9	10	10	10
JFK	Oliver Stone	HBO	5	7	6		5	4	8
La ciudadela	King Vidor	TNT	8	8			7	7	6
La dama de las camelias	George Cukor	TNT	8		8	6	7	8	8
La guerra de las galaxias	George Lucas	HBO	6		7	6	5	6	6
La isla de las tormentas	Richard Marquand	Space	5			8	7	5	5
La legión invencible	John Ford	VCC 24	10	10	10	9	9	9	8
La máscara de Dimitrios	Jean Negulesco	TNT	8			6	7		
La mujer marcada	Lloyd Bacon	TNT	9	10	9	8	7	10	10
La muñeca del diablo	Tod Browning	TNT					7		
La pandilla salvaje	S. Peckinpah	HBO	8		10	10	9	10	10
Las grandes maniobras	René Clair	VCC 24	6	7			6	7	7
Lili Marlene	R. W. Fassbinder	CV 30	6	8		6	6	6	8
Los asesinos	Don Siegel	Cine Canal				9	7	7	7
Los tarantos	F. Rovira Beleta	I-SAT					7	7	8
Maridos y esposas	Woody Allen	HBO	4	7	5	8	5	3	8
Más corazón que odio	John Ford	Space	10	10	10	10	10	10	10
Más y mejores blues	Spike Lee	Cine Canal	5				4		
Minnie y Moscowicz	John Cassavetes	Network-USA					8		
Mogambo	John Ford	TNT			9	10	8	9	7
Murieron con las botas...	Raoul Walsh	TNT	9	8		8	7		8
Operación Telefon	Don Siegel	TNT	6				7	6	
Othello	Orson Welles	VCC 24				7	9	9	
Pasiones sin freno	Vincente Minnelli	TNT				10	9	10	
Pistoleros sin destino	Peter Fonda	Cine Canal	7				7		
Primera plana	Billy Wilder	Network-USA	8	7	8	7	8	9	10
Quisiera ser grande	Penny Marshall	Fox	8	10	10	9		8	9
Rebelde sin causa	Nicholas Ray	CV 30	6	7		8	7	6	9
Refugio para el amor	Bernardo Bertolucci	I-SAT	8	8	8	8	6	8	9
Retorno al pasado	Jacques Tourneur	TNT	10	10	10	10	10	9	10
Rojo 7000 peligro	Howard Hawks	Cine Canal				9			
Saint Jack	Peter Bogdanovich	HBO	10	10	10	8	9		10
Sofie	Liv Ullmann	CV 30	8	8	8	6		7	8
Splash	Ron Howard	I-SAT	8	8	8	6		5	6
Subida al cielo	Luis Buñuel	VCC 24					8	9	8
Sublime obsesión	Douglas Sirk	Cine Canal	10	10	7	10	10	10	10
Sur	Fernando Solanas	VCC 25		6		5	6	5	5
Swing Time	George Stevens	CV 5					7		
Thelma & Louise	Ridley Scott	Cine Canal	4	7	7	5	4	3	7
Tiburón	Steven Spielberg	Space	9	10	10	9	8	10	9
Tres contra todos	George Stevens	CV 5	5	8	9		8		
Twin Peaks -Fuego...	David Lynch	VCC 25				3	1	4	4
Un muro de silencio	Lita Stantic	VCC 39	8	8	6	7	4	7	8
Un tiro en la noche	John Ford	Cine Canal	10	10	10	10	10	10	10
Vértigo	Alfred Hitchcock	TNT	10	10	10	10	10	10	10
Vitaminas para el amor	Howard Hawks	CV 5	6			7	8	8	8
Willie Boy	Abraham Polonski	Network-USA					7		

Jueves 1	<i>Pasión de los fuertes</i> (John Ford) VCC 24, 17 y 19 hs. <i>Primera plana</i> (Billy Wilder) Network-USA, 14 hs.	Viernes 16	<i>Esta es mi vida</i> (Nora Ephron) Cine Canal, 20.15 hs. <i>El guardián</i> (David Greene) Space, 22 hs.
Viernes 2	<i>Resurrección</i> (Daniel Petrie) Network-USA, 22 hs. <i>El precio de la gloria</i> (John Ford) Cine Canal, 1.30 hs.	Sábado 17	<i>Barrio Chino II</i> (Jack Nicholson) Cine Canal, 23.45 hs. <i>Un muro de silencio</i> (Lita Stantic) VCC 23, 22 y 24 hs.
Sábado 3	<i>Punto límite</i> (K. Bigelow) Fox, 20 hs. <i>Maridos y esposas</i> (W. Allen) HBO, 22.30 hs.	Domingo 18	<i>Más corazón que odio</i> (John Ford) Space, 16 hs. <i>Muñequita de lujo</i> (Blake Edwards) I-SAT, 15.45 hs.
Domingo 4	<i>Quisiera ser grande</i> (Penny Marshall) Fox, 20 hs. <i>Buenos muchachos</i> (Martin Scorsese) Space, 22 hs.	Lunes 19	<i>Bird</i> (Clint Eastwood) CV 30, 22 hs. <i>Caracortada</i> (Brian De Palma) Cine Canal, 1.15 hs.
Lunes 5	<i>¡Atame!</i> (Pedro Almodóvar) HBO, 22hs. <i>Alma negra</i> (Raoul Walsh) VCC 24, 17 y 19 hs.	Martes 20	<i>Kagemusha</i> (Akira Kurosawa) Cine Canal, 19.15 hs. <i>JFK</i> (Oliver Stone) HBO, 22 hs.
Martes 6	<i>Ambiciones que matan</i> (George Stevens) VCC 24, 21, 23 y 1 hs. <i>Al compás del amor</i> (Mark Sandrich) CV 5, 11, 13 y 16 hs.	Miércoles 21	<i>Soberbia</i> (Orson Welles) VCC 24, 21, 23 y 1 hs. <i>Belle époque</i> (Fernando Trueba) CV 30, 22 hs.
Miércoles 7	<i>Macbeth</i> (Orson Welles) VCC 24, 21, 23 y 1 hs. <i>Apocalipsis Now</i> (F. F. Coppola) I-SAT, 2.15 hs.	Jueves 22	<i>Río Grande</i> (John Ford) VCC 24, 17 y 19 hs. <i>Impacto fulminante</i> (Clint Eastwood) I-SAT, 22.45 hs.
Jueves 8	<i>Tiburón</i> (Steven Spielberg) Space, 20 hs. <i>Vestida para matar</i> (B. De Palma) I-SAT, 0.30 hs.	Viernes 23	<i>Vitaminas para el amor</i> (Howard Hawks) CV 5, 11, 13 y 16 hs. <i>El sonido del miedo</i> (Brian De Palma) I-SAT, 22.45 hs.
Viernes 9	<i>Ambiciones prohibidas</i> (Stephen Frears) HBO, 19 hs. <i>Hairspray</i> (John Waters) CV 30, 22 hs.	Sábado 24	<i>Estado de gracia</i> (Phil Joanou) I-SAT, 22.45 <i>El precio de un hombre</i> (Anthony Mann) TNT, 21 hs.
Sábado 10	<i>Subida al cielo</i> (Luis Buñuel) VCC 24, 22 y 24 hs. <i>Gigoló americano</i> (Paul Schrader) Space, 24 hs.	Domingo 25	<i>Lili Marlene</i> (R. W. Fassbinder) CV 30, 22 hs. <i>La princesa que quería vivir</i> (William Wyler) I-SAT, 15.45 hs.
Domingo 11	<i>Un camino para dos</i> (Stanley Donen) I-SAT, 15.45 hs. <i>Reina Cristina</i> (Rouben Mamoulian) CV 5, 11, 13 y 16 hs.	Lunes 26	<i>27 horas</i> (Montxo Armendáriz) Space, 22 hs. <i>Las alas del deseo</i> (Wim Wenders) I-SAT, 22.45 hs.
Lunes 12	<i>El sentido de la vida</i> (Terry Jones) CV 5, 22 hs. <i>Con las mejores intenciones</i> (Bille August) VCC 19, 16.30 y 19 hs.	Martes 27	<i>Un tiro en la noche</i> (John Ford) Cine Canal, 8.30 hs. <i>Brindis de amor</i> (Vincente Minnelli) TNT, 13 hs.
Martes 13	<i>Here's Looking at You</i> , Warner Bros (documental) HBO, 12 hs. <i>Splash</i> (Ron Howard) I-SAT, 22.45 hs.	Miércoles 28	<i>El proceso</i> (Orson Welles) VCC 24, 21, 23 y 1 hs. <i>Designios de mujer</i> (Vincente Minnelli) TNT, 13 hs.
Miércoles 14	<i>Fanny y Alexander</i> (Ingmar Bergman) Space, 22 hs. <i>Othello</i> (Orson Welles) VCC 24, 21, 23 y 1 hs.	Jueves 29	<i>El joven Frankenstein</i> (Mel Brooks) Fox, 23 hs. <i>El killer</i> (John Woo) VCC 39, 22 y 24 hs.
Jueves 15	<i>La gran ilusión</i> (Jean Renoir) VCC 24, 21, 23 y 1 hs. <i>Refugio para el amor</i> (Bernardo Bertolucci) I-SAT, 22.45 hs.	Viernes 30	<i>Rebelde sin causa</i> (Nicholas Ray) CV 30, 20 hs. <i>Las grandes maniobras</i> (René Clair) VCC 24, 17, 19 y 21 hs.

*Usted se hace un lío bárbaro tratando de entender algo de las revistas de cable.
No se preocupe: nos tomamos el trabajo y le recomendamos
un par de películas para cada día. Que las disfrute.*

Listomanía

por Gustavo Noriega

Martin Gardner dice que hay dos clases de filósofos: los que dividen las cosas en dos y los que no. De forma igualmente autorreferente, hacer listas está en mi lista de diez cosas que más me gusta hacer (y leer). Es sabido que en *El Amante* conviven atacantes y defensores de estas prácticas frívolas. En el número 21, David Oubiña —quien hace las compras del supermercado de memoria por temor a ser descubierto con una lista en la mano— decía: “Las listas sólo sirven para señalar las omisiones”. En el número siguiente, Eduardo Russo respondía defendiendo las listas y los puntajes en la revista como “una zona de juego que también pertenece a la crítica”.

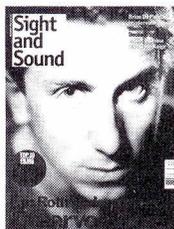
Aparte de su aspecto juguetón —que no es poca cosa— las listas tienen un valor gnoseológico. El conocimiento que nos brindan no es sobre la película en sí pero sí de quien se toma el trabajo de escarbar en su memoria y de optar. Es probable que no siempre el listador sea interesante pero quizá sí su inclusión en una clase o categoría. Esto se hace evidente al observar la encuesta que realiza cada diez años la revista británica *Sight and Sound* y que comentaremos más abajo. Lo que cobra interés es el resultado del pensamiento de “los críticos” o “los directores” a lo largo del tiempo.

Por su parte, un pequeño libro editado por la revista *Variety* se inclina no por el resultado del sufragio sino por las opiniones individuales. Diversas personalidades hacen listas sobre temas más atípicos que lo habitual. El resultado es muy divertido y, en algunos casos, obliga a ver algunas películas bajo un ángulo distinto del esperado.

Sight & Sound. Cada diez años, desde 1952, *S&S* invita a críticos de todo el mundo a elegir las diez mejores películas de la historia. Esta periodicidad le da a la encuesta un valor notable. No es sólo el acontecimiento deportivo lo que interesa sino el registro del humor cambiante de quienes, se supone, representan la sensibilidad crítica imperante en cada época. La lista de 1992 de los críticos es la siguiente:

- 1) *El ciudadano* (O. Welles, 1941)
- 2) *La regla del juego* (J. Renoir, 1939)
- 3) *Historia de Tokio* (Y. Ozu, 1953)
- 4) *Vértigo* (A. Hitchcock, 1958)
- 5) *Más corazón que odio* (J. Ford, 1956)
- 6) *L'Atalante* (J. Vigo, 1934); *La pasión de Juana de Arco* (C. Dreyer, 1928); *Pathar Panchali* (S. Ray, 1955); *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925)
- 10) *2001, odisea del espacio* (S. Kubrick, 1968)

De hecho no hay grandes sorpresas —salvo la presencia de Kubrick—: la ausencia casi obligada de comedias (con la probable excepción de *La regla del juego*), la pluralidad de países representados y una previsible lista de consagrados. La lista parece tan inobjetable que se diría intemporal, casi como una lista obligada. Gana, sin embargo, en interés cuando se la contrasta con las anteriores. A continuación, algunos apuntes:



• De la lista de 1952 (encabezada por la luego desaparecida *Ladrón de bicicletas*) sólo quedan dos en 1992, casualmente las únicas mudas de ese año: *Juana de Arco* y *Potemkin*. De las doce primeras de 1952, más de la mitad eran mudas. Es razonable pensar que los críticos que votaban hace cuarenta años habían presenciado el cine mudo: para ellos era un cine vivo. Hoy se lo ve —quizá justificadamente— como piezas de museo, pertenecientes a otro paradigma; válido por sí mismo pero en un campo aparte al del cine sonoro.

• De la lista de 1952 sólo una cayó en el olvido total: el documental *Lousiana Story* de Robert Flaherty. Nunca más volvió a aparecer un documental entre las más votadas aunque entre los votos individuales figura *Man of Aran*, una película sobre pescadores irlandeses del mismo documentalista inglés.

• *Ladrón de bicicletas*, primera en 1952, cayó al 7º puesto diez años después para desaparecer definitivamente en 1972. *El ciudadano*, que no figuraba en la primera compulsa, salió primera en las cuatro votaciones siguientes.

• Curiosamente *Ladrón...* es una de las votadas más contemporáneas a la votación (filmada en 1949 y votada en 1952). La más contemporánea, *La aventura*, de Antonioni (filmada en 1960 y segunda en la votación hecha dos años después), sufrió un descenso parecido: 5º en 1972, 7º en 1982 y ausente en la última votación.

La última votación incorporó —con cómputos separados— a 100 directores de todo el mundo. Su lista es la siguiente:

- 1) *El ciudadano* (O. Welles, 1941)
- 2) *El toro salvaje* (M. Scorsese, 1980); *8 1/2* (F. Fellini, 1963)
- 4) *La strada* (F. Fellini, 1954)
- 5) *L'Atalante* (J. Vigo, 1934)
- 6) *Tiempos modernos* (C. Chaplin, 1936); *El padrino* (F. Coppola, 1972); *Vértigo* (A. Hitchcock, 1958)
- 9) *Los siete samurais* (A. Kurosawa, 1954); *La pasión de Juana de Arco* (C. Dreyer, 1928); *El padrino, parte 2* (F. Coppola, 1974); *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950)

Es sorprendente y notoria la buena predisposición de los directores a votar por colegas en actividad. Su lista es extremadamente más actualizada que la de los críticos aunque se pueden dar dos interpretaciones, una benévola y otra no tanto. La benévola dice que los directores sienten al cine como una actividad viva, cuya época de oro siempre está por hacerse y no en un lugar inalcanzable del pasado. La otra interpretación dice que los directores, simplemente, no ven cine, salvo por obligación.

Estas observaciones a vuelo de pájaro indican que una práctica aparentemente superficial puede pintar el panorama de una época y abrir, entonces, una serie de preguntas. ¿Por qué Welles resultó más perdurable que el neorrealismo italiano y que Antonioni? ¿Es, como decíamos,

el cine mudo *otra cosa*? ¿Por su lazo obligado con la realidad, envejecen más rápido los documentales? ¿Qué pasa con Lubitsch, Capra, Wilder y Sturges? ¿Eh?



Variety. La revista especializada *Variety* acaba de publicar su *Variety Book of Movie Lists*, un compendio de listas que van de las más triviales a las más absurdas, cobrando interés en algunos casos por la personalidad del elector. Algunos apuntes:

- Puesto a hacer listas, Scorsese es tan verborrágico como en sus reportajes. *Variety* lo consultó en varios frentes, sin límite de títulos y esto es la suma de lo que Marty contestó: “Mejores films de la Hammer”, 26 películas; “Mejores policiales negros”, ¡60 películas!; “Películas en Cinemascope”, 28 películas. Para una categoría amplia como “Películas en color” dio una respuesta amplia: 66 películas; “Mejores films religiosos”: 31 películas. Lo notable es que en la encuesta de *Sight and Sound* (limitada a diez títulos), Scorsese responde con sólo cinco, explicando que una sexta abriría las compuertas de su evidente listorrea. De paso, sus cinco favoritas son: *8 1/2*, *El ciudadano*, *El gatopardo*, *Las zapatillas rojas* y *Más corazón que odio*.

- En su lista de películas religiosas Scorsese incluye desde los clásicos bíblicos (*Rey de reyes*, *El Evangelio según San Mateo*, *Barrabás*, *Ben Hur* y otras) hasta películas de terror bíblico (*El exorcista* y *El exorcista II*), ciencia ficción (*2001*, *ET*, *Encuentros cercanos...*) y algunas sorpresas: *Larga es la noche* de Carol Reed, *La dulce vita* y *La strada* de Fellini y... *Perdidos en la noche*, aquella película de Schlesinger con Dustin Hoffman y Jon Voight. Esa, la religiosa...

- Otras sorpresas. En una lista de las mejores películas sobre lesbianas elegidas por Sande Zeig aparece —entre una serie de nombres desconocidos salvo el de Chantal Akerman y la famosa *Mädchen in Uniform*, de Leontine Sagan—una película llamada *I, the Worst of All*, que traducido al castellano sería algo así como *Yo, la peor de todas*.

- En su lista de mejores films gays, Robert Hilferty incluye (entre obras de Pasolini, Warhol y Fassbinder) a *La conjura de los boyardos* de S. Eisenstein.

- Un error divertido: en una lista de películas con personajes que se transvisten, el autor del librito incluye —entre las obvias *El juego de las lágrimas*, *Víctor*, *Victoria*, *Una Eva y dos Adanes* y *Tootsie*— a *Orlando*. Sin embargo en la película de Sally Potter ningún personaje se viste de un sexo que no le corresponda. Orlando cambia de sexo a mitad de la película pero en cada parte de su vida se viste como corresponde (es decir como un/a señorita/o). Quentin Crisp —actor y no actriz— hace de reina pero su personaje no se transviste, es mujer.

- Hay listas de películas en las cuales aparecen desnudeces (actores-actrices, arriba-abajo, adelante-atrás). Es sorprendente recordar que Mia Farrow se desnudó en *Una boda* de Robert Altman, en 1978. Ni se me había ocurrido que pudiera tener tetas. La lista de pitulines incluye a Depardieu y De Niro en *Novecento* pero aclara “versión larga”. No sé si se refiere a la película o a qué. La lista de actrices que mostraron adelante-abajo incluye a Glenda Jackson (no sé si quiero ver eso), Angie Dickinson, Kelly Lynch, Ellen Barkin, Geraldine Chaplin (¡ach!), Nastassia Kinski, Jennifer Jason Leigh, Theresa Russell, Sean Young y en un alarde de vista a Sharon Stone en *Bajos instintos*. ¿Se veía de veras o están exagerando?

- Hay una lista de films de terror que no son del género de

terror. La hace Kim Newman, un joven crítico de *Sight and Sound*, y es la siguiente: *Pinocho*, *El ciudadano*, *Kind Hearts and Coronets*, *La noche y la ciudad* (Jules Dassin), *Bésame mortalmente*, *The Sweet Smell of Success* (A. Mackendrick), *Shock Corridor* (S. Fuller), *Harry el sucio*, *Apocalypse Now*, *El rey de la comedia*, *Terciopelo azul*, *Pacto de amor*, *Barton Fink* y *Fuego, camina conmigo*. Todas, argumenta, trabajan con la idea de que el mundo es un lugar más aterrador de lo que parece.

- Entre las películas políticas elegidas por Oliver Stone están *Mr. Smith Goes to Washington*, *Z*, *Dr. Strangelove*, *Siete días de Mayo*, *Potemkin*, *Viva Zapata*, *El ciudadano*, *La batalla de Argelia* y *The Manchurian Candidate*. Con respecto a esta última, declara: “brillante historia paranoica de la Guerra Fría y, como el tiempo ha demostrado, verdadera”. En la película, a un soldado norteamericano en Corea se le lava el cerebro y se lo programa para que, ante la visión de una carta (la sota), dispare contra el presidente de EE.UU. Oliver Stone juega con su imagen de paranoico con mucho humor —así por lo menos lo hizo en *Presidente por un día*— pero si está hablando en serio empiezo a pensar que a Kennedy ni siquiera lo mató Oswald, se suicidó.

Si bien *Variety* se sale de la norma y algunas de las respuestas dan puntas interesantes, los temarios son medianamente predecibles y en más de una ocasión (Ed Koch, alcalde de New York durante 12 años, elige películas sobre su ciudad. George McGovern, candidato de centro izquierda que perdiera las elecciones ante Nixon, elige películas sobre Vietnam) la elección de quien hace la lista es más inspirada que los títulos mismos. Hace falta un golpe de audacia y clasificar las películas en forma más oblicua aun.

Listas locas. ¿Qué tienen en común *El cartero llama dos veces*, *Bagdad Café* y *El precio de la felicidad*? Las tres aparecen en mi lista de películas “de estaciones de servicio”. Las estaciones de servicio son como oasis del desierto americano. Algunos viajeros recalán brevemente en las estaciones, cargan combustible, van al baño, mojan su cabeza y siguen su peregrinaje. Otros se quedan y cambian para siempre su destino; de forma trágica como en *El cartero...* o redimiendo sus vidas como el personaje de Robert Duvall en *El precio...* Como en una foto de Wenders donde los objetos comunes se hacen protagonistas y transmiten algo más que lo que su uso habitual indica, las gasolineras se convierten en encrucijadas vitales. Tanto como para que el tanguero Duvall parado frente a la modesta construcción —una choza polvorienta, los dos surtidores y la inevitable heladerita con gaseosas— pueda decir con voz arrabalera: “Sos lo único en la vida que se pareció a mi vieja”. Una escena improbable pero posible. El agrupamiento de películas por profesiones de sus personajes, objetos comunes, estructuras conspicuas o colores repetidos, alegra el alma, entretiene la mente y posibilita verlas con una mirada nueva. Invito a los amables lectores que hasta aquí llegaron que esfuercen imaginación y memoria y sugieran listas. Las mejores películas de farmacéuticos, de viudas, de hijos desagradecidos, películas azules, opacas o con la letra K en el título. ¿Pueden recordar cuál es la mejor película que trata sobre la llegada de un extraño? ¿Vegetales asesinos? ¿Las diez mejores películas que imitan a las de Hitchcock? Y si usted tiene ganas de jugar pero le da vergüenza, haga lo siguiente. Liste las películas de su antojo y al lado véntele un horario y un nombre como “Sala Dziga Vertov” o “Cine Club Méliès”. La vergonzosa lista cobra así el más respetable nombre de “ciclo”. ■

Monstruos S. A.

por Cecilia Szperling



Nombre: Christian Gruaz

Año de nacimiento: 1967

Oficio: Realizador de efectos especiales. Trabajó en cine (*Highlander II*, *El lado oscuro del corazón*, *Fuego gris*), video, publicidad, cortos, televisión (*Tato de América*, *Cablín*).

Hábitat: Un taller en Palermo viejo. El lugar está repleto de pies, manos, brazos, fetos, cabezas, muñecos, gnomos, tripas, espadas, máscaras monstruosas, elfos, duendes, muñecos que mueven los ojos, un trono verde, telgopores...

Adicción: Trabajo todos los días más allá de los encargos. Incluidos los domingos.

¿Qué tiene el género fantástico/terror que no tengan los otros?

Hacer tangible lo irreal. Cuando estás en la sala de cine es ciento por ciento entretenimiento, es como volver a ser chico. Pura evasión: escapar de lo cotidiano. Aunque hay películas de ciencia ficción o de terror como *Blade Runner*, que están haciendo denuncias sobre lo cotidiano, pero desde otro lugar.

¿El terror/fantástico es un estilo de vida, una filosofía o sólo un gusto?

Es un estilo de vida. Los fans viven coleccionando todo tipo de souvenirs de las películas, van a Entelequia, consumen todo lo que se puede sobre el género. Yo no puedo estar sin hacer esto y por otro lado no sé hacer otra cosa.

¿Cuál es la relación del cine del género con el comic?

Por ejemplo, *Batman* de Tim Burton es comic cien por cien. Hay una realidad que está totalmente distorsionada y desmesurada como si esa realidad estuviera dibujada por un tipo que hace historieta. Los guiones son imposibles, el Pingüino está todo el tiempo desafiando la ley de gravedad e inventando maquinarias que no pueden funcionar de ninguna manera que no sea en la historieta y por extensión en el cine.

¿Cuál fue la primera película que viste que te convenció de que eso era lo tuyo y a qué edad?

A los seis años: *La momia* de Boris Karloff. De chico me dediqué a contar historias dibujándolas. Pero en la secundaria me agarró lo que es la demencia del cine de terror. Pero no el terror de *Martes 13* sino el de las películas de la Hammer. *Drácula* de Christopher Lee y Peter Cushing, que hicieron el primer *Drácula* y todas las secuelas que van desde el año 58 hasta el 70.

¿En TV?

Viaje a lo inesperado (1978-1982), presentado primero por

Narciso Ibáñez Menta y después por Nathan Pinzón. Siempre a la expectativa de unos efectos que nunca aparecían porque las películas eran recontraberretas pero lo que tenían de interesante era la falta de presupuesto que hacía que todo fuese más sugerido. En cambio los 80 era mostrar todo, como *La mosca* de Cronenberg, una especie de virtuosismo de efectos especiales y ahí ya es una demencia total.

¿Cuál es el primer efecto especial que inventaste?

A los 12 años hice mi primera máscara. Fue un problema el tema del látex, que es la materia prima para hacer máscaras. Estudié Bellas Artes y nadie conocía lo que era. Yo no tenía acceso a los maquilladores que podían conocer algo de eso. La primera la hice sobre un plato con plasticola. También compraba máscaras en el Bazaar Yanqui, que era una casa de magia de los magos de los años 50.

¿Cuál fue el más complicado?

Para *El lado oscuro del corazón* tuve que hacer un corazón que latiese, después nunca más me volvieron a pedir un corazón. Siempre te piden una cosa distinta y totalmente nueva y totalmente difícil; entonces tenés que quemarte la cabeza hasta dar con la solución con cada cosa.

¿Clips?

Un micrófono con tentáculos de pulpo para Peligrosos gorriones, es un efecto cómico. Para Parte del asunto un micrófono que se prende como un fósforo y una mano falsa que se incendia.

¿Qué existe nacional sobre el género?

Existimos fans del género, consumidores, pero no realizadores. Que yo sepa ninguno de los fans está produciendo.

¿Cuál es tu fuente de inspiración?

Me alucina Tim Burton. La película *Batman vuelve* es puro arte, es puro concepto diseño. El argumento pasa a segundo plano, se apoyó en un trasfondo psicológico de lo que tiene que ver con los fenómenos de circo y la deformidad y lo mutante que es Batman, el Pingüino y Gatúbela. Después largó la película y es puro fenómeno visual y eso me parece alucinante. Las de Jim Henson, son películas antiguas pero para mí tienen vigencia y son regidoras de lo que hago; *El cristal encantado* y *Laberinto*. Tolkien, Poe, Stoker.

¿Qué nos podés recomendar imperdible para entrar en el género?

El enigma de otro mundo, *El cristal encantado*, *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*. *El jorobado de*



Nôtre Dame, El hombre y la bestia. Los cuentos de Edgar Allan Poe dirigidos por Roger Corman, con Vincent Price. Corman armaba un decorado y lo hacía rendir en siete películas, pero lo ves y es otro castillo. No es necesario hacer un despliegue de producción cuando le das una onda dirigiendo. *El cuervo* con Peter Lorre, Boris Karloff y Vincent Price. *La comedia del terror*, con Vincent Price, Peter Lorre y Boris Karloff. Es un decorado del Oeste y es una familia de funebreros que, como no tienen trabajo, quieren matar a un millonario y no lo pueden matar nunca y al final mueren todos menos el millonario. *El fantasma de la Opera* de Terence Fisher del 60.

Menos es más.

Un efecto cuando menos se lo muestre resulta más eficiente. Ejemplo: *Alien* o *Tiburón*.

¿De qué se trata tu cortometraje?

Damián Dreizik de Los Melli escribió el argumento. Es una bebida que está protegida por dos gnomos y la están protegiendo de un ogro que se alimenta de bebés. Damián contaba la historia y Carlos hacía de trono de piedra consejero del ogro.

¿Cómo es tu proyecto para TV?

Tenemos escritos siete capítulos. Los personajes tienen que ver con cuentos de hadas y elfología. La historia se desarrolla en una torre que es el archivo de cuentos, leyendas y sabiduría de todo el universo. Lo administra un viejito que tiene un ayudante. Hicimos un piloto y ahora estamos con los productores y puedo dar más detalles. En esta serie escribí los guiones y también la voy a dirigir.

¿Tenés pesadillas?

Sí, pero no que tengan que ver con mi trabajo, yo con esto

exorcizo. En las películas no me impresiono con nada, porque sé que es todo mentira. Lo que sí es terrible son los documentales donde sabés que todo es de verdad, no lo tolero. En realidad tengo una pesadilla que está por acá, un muñequito simpático que tengo que hacer para una publicidad. ■

Fotos: Nicolás Trovato



El rebelde solitario

Siempre resulta estimulante la posibilidad de acercarse a la obra de un director poco conocido y el ciclo Reinhard Hauff que se dio en la Sala Lugones nos ofreció esa alternativa. Allí estuvimos.

por Jorge García

En general, cuando se habla de cine alemán, los referentes obligados siempre parecen ser Herzog, Wenders y Fassbinder, dejando de lado a otros directores de valor. Es el caso de Reinhard Hauff, quien a lo largo de más de veinte años ha desarrollado una carrera de suficiente interés como para que se le preste atención.

El ciclo realizado con el auspicio del Instituto Goethe en la Sala Lugones permitió una muy completa revisión de la obra del director con la exhibición de ocho films de los cuales sólo tres fueron estrenados en Buenos Aires con un paso muy fugaz por las pantallas.

Reinhard Hauff nació en Marburg en 1939, iniciándose en 1962 como ayudante de televisión y dirigiendo sus propios shows en ese medio entre 1964 y 1968. A partir de 1969 empezó a trabajar en films documentales y argumentales, habiendo realizado hasta la fecha nueve largometrajes y varios telefilms.

En toda la obra de Hauff hay una preocupación sistemática por la realidad social contemporánea de Alemania manifestada a través de una visión crítica teñida de escepticismo. Hauff es un disconforme con el sistema en que vive, pero no ve alternativas para el mismo, decepcionándolo tanto el capitalismo de la RFA como el entonces vigente socialismo de la RDA. Sus protagonistas son individuos solitarios que, más que a principios éticos y políticos, responden a una actitud de rebeldía e inconformismo que no les permite adaptarse a las reglas del sistema y buscan desarrollar su identidad por medio de un camino independiente que los lleva generalmente al fracaso. Su evidente simpatía por estos personajes no le impide observarlos con una actitud *distanciada* que evita toda fácil identificación con ellos. Tal vez, lo que mejor defina a la posición de Hauff frente a la realidad alemana sea el final de una de sus películas, en donde el protagonista camina sobre el entonces existente muro de Berlín e, interrogado sobre adónde quiere ir, responde titubeante: *a la otra parte*. Pasemos ahora a las películas del ciclo.

Mathias Kneissl, 1971, es el primer largometraje de Hauff

y su único *de época*. A partir de la historia real de un cazador furtivo convertido en bandolero y hoy héroe popular en Baviera, Hauff traza un crudo retrato de las diferencias sociales en un poblado campesino a principios de siglo. Su protagonista, un indudable precursor de los guerrilleros urbanos de Stammheim, decide enfrentar con las armas las injusticias del sistema, y termina como aquellos, pagando con su vida el intento. Película de un despojado realismo, se notan en ella las influencias del hoy olvidado Jean Marie Straub en la utilización de largos planos con la cámara estática, así como del primer Fassbinder en el uso de los *travellings* laterales, y más allá de su ambientación histórica, denota las mismas preocupaciones que los films contemporáneos del realizador.

El embrutecimiento de Franz Blum, 1973, narra la historia de un vendedor de seguros que es condenado a prisión por el asalto a un banco y trata de mantenerse al margen de las condiciones de vida de la prisión, pero al fracasar esa actitud opta por utilizar su inteligencia para —único caso en la filmografía del director— aprovecharse de las reglas del sistema. Así se convertirá en un líder de los presos y será liberado por buena conducta antes de cumplir su condena. Irónica alegoría sobre la sociedad *exterior*, el film se resiente por el abuso de clisés en la caracterización de los personajes carcelarios (el matón, el marica, etc.) quedando como un intento ambicioso pero fallido del director.

En *El protagonista*, 1977, Hauff sigue las peripecias de un adolescente campesino que vive con su padre autoritario y brutal y es requerido por un director de cine para realizar una película sobre sus condiciones de vida. Una vez finalizado el rodaje, el joven huye con el director a la ciudad, tratando de conseguir una alternativa vital diferente. El film es la crónica de la imposibilidad de esa relación entre un intelectual urbano y ese ser humano primitivo y huraño, al que no logra comprender fuera del contexto de la película rodada. El joven incendiará el cine donde se estrena la película y huirá nuevamente, ahora en

la más absoluta soledad. Film de gran concentración dramática y estilo seco, ofrece también una lúcida reflexión sobre las limitaciones de los intelectuales presuntamente comprometidos.

El cuchillo en la cabeza, 1979, relata la odisea de Hoffman, quien recibe una bala en la cabeza en una redada política quedando lisiado física y mentalmente. Para sus amigos, Hoffman es una víctima de la represión y para la policía un terrorista peligroso. Hauff elude respuestas explícitas sobre este tema mostrando por el contrario la lucha del protagonista por su rehabilitación en un marco de creciente soledad y su angustiada búsqueda de una identidad. Película aparentemente ambigua, su toma de posición se revela no a partir de discursos sino siempre a través de la puesta en escena, constituyéndose en la obra más sólida del realizador hasta la fecha.

Tal vez sea *El hombre sobre el muro*, 1982, la película que mejor refleje la posición de Hauff frente a la sociedad alemana. Kabe, el protagonista, vive en la Alemania socialista y sueña con pasar al otro lado. Una vez en Occidente añorará a su esposa, por lo que volverá a buscarla sin conseguir llevársela. De las más diversas maneras, Kabe va y viene de las dos Alemanias sin encontrarse satisfecho en ninguna, por lo que terminará caminando sobre el muro. La película presenta un inusual tono de comedia negra dentro de la obra del director y tiene absoluta vigencia, más allá del cambio de las condiciones políticas.

Stammheim, 1985, es otro polémico acercamiento de Hauff a la realidad política de su país. En la reconstrucción dramática del juicio al grupo terrorista Baader-Meinhof, el director ofrece una suerte de antítesis de los clásicos films de juicio. Aquí la sala de audiencias se convierte en un auténtico campo de batalla en el que no existe la menor posibilidad de diálogo entre los terroristas, encañonados en su odio al sistema, y los jueces insufriblemente reaccionarios. Una vez más la posición de Hauff, si bien crítica hacia la violencia que pregonan los guerrilleros, está más cerca de los que cuestionan al *establishment* que de los que tratan de convertirlo en algo inmutable. Film austero, descarnado y profundamente cuestionador, *Stammheim* es una de las obras más importantes del director.

Línea 1, 1987, es un fallido intento de Hauff de realizar un musical sobre la Alemania contemporánea. La película —con una costosa reconstrucción de decorados en estudios— trata de ser una especie de *La ópera de los dos centavos* actualizada, pero la falta de humor, la escasa inspiración de la música y las coreografías y la pesadez de su puesta en escena conspiran contra la idea, naufragando el film en una aburrida sucesión de canciones sin ritmo ni gracia alguna.

Ojos azules, 1989, realizada en nuestro país, es la única película de Hauff hecha fuera de Alemania y presenta el caso de un checoslovaco adoptado durante la ocupación nazi por un matrimonio alemán y que ahora vive en la Argentina negociando con los militares durante la última dictadura militar; al ser su hija secuestrada y asesinada se produce en él una crisis de conciencia e identidad. El film tiene una estructura forzada y poco convincente en su intento de establecer un paralelo entre la infancia y el presente del personaje, con inoportunos usos del *flashback*, personajes esquemáticos y el típico final catártico que impide una actitud reflexiva del espectador.

Es de esperar que estos últimos pasos en falso no signifiquen un retroceso definitivo en la carrera de un realizador que cuenta con una considerable cantidad de películas interesantes en su haber. ■

Agenda

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530

Ciclo Eric Rohmer (o la búsqueda de la felicidad)

Lunes 29: Paulina en la playa (*Pauline à la plage*) 1983
Lunes 5: El amor a la hora de la siesta (*L'amour l'après midi*) 1972
Lunes 12: La panadera de Monceau (*La boulangère de Monceau*) 1962
 La carrera de Susana (*La carrière de Suzanne*) 1963
Lunes 19: Cuentos de primavera (*Contes de printemps*) 1989. Primera película de la serie *Cuentos de las cuatro estaciones*.
Lunes 26: El rayo verde (*Le rayon vert*) 1986
Lunes 3: La mujer del aviador (*La femme de l'aviateur*) 1980
 Todos los films tienen guión, diálogos y dirección de Eric Rohmer y son de producción francesa.
 La mayor parte de estos films no han sido estrenados en nuestro país o no están actualmente en circulación comercial.

Cine argentino inédito (1984-1994)

Todos los días a las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas
Viernes 26: *Rapado* (1991) de Martín Rejtman. En programa el cortometraje *Octavo 51* (1992) de Julia Solomonoff.
Sábado 27: *Luba* (1990) de Alejandro Agresti.
Domingo 28: *Guerreros y cautivas* (1988) de Edgardo Cozarinsky.
Lunes 29: *Gombrowicz o la seducción* (1985) de Alberto Fischerman.
Martes 30: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría.
Miércoles 31: *Nadie nada nunca* (1988) de Raúl Beceyro. En programa el cortometraje *Escape to the Other Side* (1992) de Alejandro Chomsky.
Jueves 1: *Alambrado* (1990) de Marco Bechis.
Viernes 2: *Standard* (1988-1989) de Jorge Acha.
Sábado 3: *1000 Boomerangs* (1994) de Mariano Galperín.
Domingo 4: *El acto en cuestión* (1993) de Alejandro Agresti.
Lunes 5: *Habeas corpus* (1987) de Jorge Acha.

Cine Club El Biógrafo. Serrano 1595, bar El Taller

Ciclo "La mujer en el cine francés"

Domingos a las 19.00 hs.
Domingo 28: *Las dos inglesas* de François Truffaut, con Jean-Pierre Léaud, Kika Markham, Stacey Tendeter y Philippe Léotard

Cine Club El Biógrafo. Corrientes 3290

Sábados a las 18.00 hs.
Sábado 28: *La quimera del oro* (1927) de y con C. Chaplin.

Festival de Cine y Video de Arquitectura y Diseño FADU 94

La dirección de cine y video de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo informa:

- Que se ha prorrogado hasta el 19 de agosto la recepción de trabajos en cine y en video para el tercer concurso nacional.
- Estas obras, realizadas en cualquier tipo de soporte, género, duración o formato, deberán entregarse en VHS en la sede de la dirección, Ciudad Universitaria, pabellón III, tercer piso, de 15 a 19. Su temática deberá vincularse con los ejes de las carreras de la facultad: la arquitectura, el urbanismo, el diseño industrial, gráfico, de indumentaria y textil. El lenguaje audiovisual, el paisaje, etc.

El jurado está compuesto de la siguiente manera: arq. Carmen Córdova, decana de la FADU; prof. Oscar Barney Finn, director de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido; Sr. Manuel Antin, director de la Fundación Universidad del Cine; el Sr. Salvador Sammaritano, subdirector del Instituto Nacional de Cinematografía; prof. Fabián Wagmister, de la Universidad de California, Los Angeles; Beda Docampo Feijóo, cineasta; Diego Lascano, videasta.
 El festival se llevará a cabo del 20 de septiembre al 2 de octubre en el Centro Cultural Recoleta, con muestras, jornadas, encuentros, mesas redondas y video a la carta.

Grupo Vida

Las funciones se realizan en el Foro Gandhi, Corrientes 1551.
 Miércoles 20.30 hs y domingos 19.30 hs.

Ciclo Raymundo Gleyzer

Miércoles 24: *México, la revolución congelada* y cortos
Domingo 28: *Los traidores*

Ciclo Zanussi

Miércoles 31 y domingo 4 - *La estructura de cristal*
 Miércoles 7/9 y domingo 11/9 - *Vida familiar*
 Miércoles 14/9 y domingo 18/9 - *El factor constante*

Miércoles 21/9 y domingo 25/9 - *El fuego fatuo* de Louis Malle
 Miércoles 21/9 y domingo 2/10 - *Mouchette* de Robert Bresson
 Miércoles 5/10 y domingo 9/10 - *Vidas secas* de Nelson Pereyra Dos Santos

Ciclo Glauber Rocha

Miércoles 12/10, domingo 16/10 y miércoles 26/10
Dios y el diablo en la tierra del Sol
 Miércoles 19/10, domingo 23/10 y domingo 30/10
Tierra en trance



Diario de Valdez IX

por Jorge La Ferla

Fotos: Nicolás Trovato

Entre el que venció mil millares de hombres en la batalla y aquel que se venció a sí mismo, este último es el vencedor más grande.

Buda

Zen for Valdez: de San Telmo a

Kyoto. Valdez pasa los primeros años de su vida en Argentina. Descendiente directo de una casta mediterránea, sicilianos de Siracusa y maronitas de las montañas del Líbano, no podía recibir otra guía que una propedéutica catódica apostólica y romana que lo llevó a una alegre primera comunión el 8 de diciembre de 1964 en la Iglesia San Pedro González Telmo. Little Richard ya sabía que las cosas no eran tan sencillas y que su idea de Dios tenía ya una irrefrenable duda que se acentuaba cada noche con la bronca de los cierres de la transmisión televisiva de su canal preferido, a través del bloque Un momento de meditación. Del primario y secundario en escuelas salesianas a Valdez le quedaba la incógnita de una ausencia anunciada, los cuerpos femeninos y la indefinible mezcla de religión y materias aplicadas. Es en el colegio Pío IX que Valdez se recibe de técnico electrónico y se da cuenta desde las primeras clases de física cuántica de que eso inexplicable que separa los electrones entre sí es lo que en definitiva iba a ser la fuente de su sed mística, el vacío. En otra entrega nos referiremos a la amistad con el realizador inglés David Larcher, demiurgo del vacío. Luego de su primer surmenage en Buenos Aires, Valdez frecuenta a porteños seguidores de Paramanhansa Yogananda y tras la admiración por el notable yogui se da cuenta de que lo suyo por ese momento era solamente la búsqueda de todos los placeres carnales a los que el joven Richard en medio de una soledad patética iba a buscar denodadamente durante su estadía en Francia y los Estados Unidos en la década de los setenta y primera mitad de los ochenta. "Por fin vi a Dios", argumentaba y se daba cuenta de que su angustia existencial en vez de aplacarse iba en progresivo aumento. Luego sería la fama con el poder y los medios de

comunicación, el hedonismo edificante, el éxtasis artificial, los electroshocks recondutores, y la búsqueda del orgón en el Reich Institute de Oregón y como siempre... el vacío. En 1992 Valdez es invitado para ocupar el lugar del ausente Godard en la IX edición de VideoBrasil, famoso festival internacional de video y televisión que se realiza cada dos años en San Pablo. De casualidad asiste a una conferencia del gran artista Bill Viola sobre "Video instalaciones", cuando encuentra la primera pista consciente de su interminable marcha hacia ningún lugar, el Budismo Zen y la compasión de sí mismo. J. L. F.

Bacciamo le mani, Richard besa la mano de su eminencia el representante de Dios en la Tierra.

El padre de Valdez, músico y director de orquesta, en el año 79 jefe de estudios de La Scala de Milán, participa en la producción de la ópera *El Paraíso perdido* de Krzystof Penderecki un año después de su estreno en Chicago, adaptación quizás un tanto cerebral pero conmovedora de la obra de Milton. El mismo compositor dirige las representaciones en su estreno en La Scala. El padre de Valdez sugiere a uno de los más grandes bajos del momento, Carlo Zardo, en el rol del diablo y Valdez viaja con él para conocer al sucesor de Pedro en la función privada que se realizaría en la Capilla Sixtina. El espectáculo dentro del espectáculo, el beso en el anillo de Juan Pablo II y, pasada la ilusión del mismo, nuevamente ese vacío tan difícil de llenar.

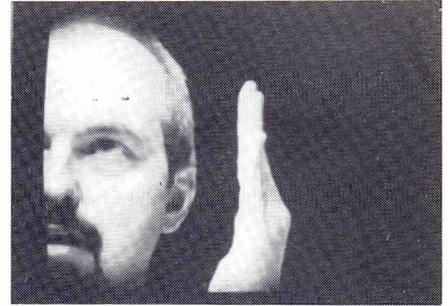
Valdez se da cuenta de su errado camino. Acostumbrado a maratones interminables de gula, sexo y paraísos artificiales, Valdez terminaba internado en una clínica suiza con frecuentes recaídas ontológicas. El hedonismo de Valdez tenía diversos orígenes, ocho meses de útero, dos años de pecho de las inmensas tetas de su madre y centenares de funciones cinematográficas siempre junto a ella en el cine Mundial y el Real. Sexo, aparato



cielo limpio, sin nubes
vacío

ZEN

Cielo limpio sin nubes.
Suzuki, únicamente la práctica.



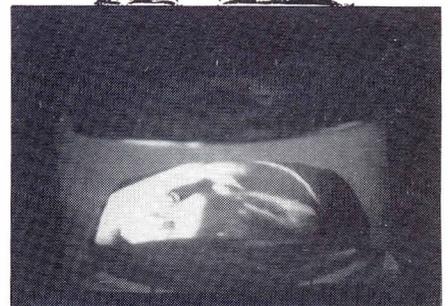
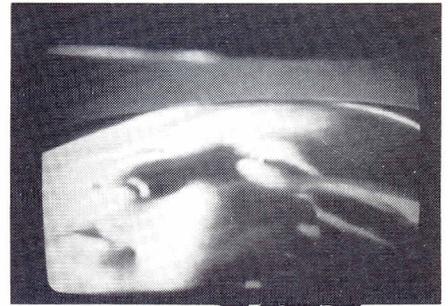
digestivo y mirada expectante a la pantalla estaban íntimamente ligados y cuestionaban a extremos imposibles la vacía existencia de Valdez. Y una noche en 1980 en Venecia, en una escapada de las funciones de la Bienal de cine en el Lido, Valdez asiste a la anunciada representación de su futuro si seguía así: *La gran comilona* de Marco Ferreri, y se da cuenta definitivamente de que había comenzado su largo camino.

Valdez a la sombra de Siddhartha Gautama. “La vida es sufrimiento —concluyó Buda—. Hasta la felicidad, el goce, las alegrías son formas del sufrimiento porque estas sensaciones están limitadas en el tiempo y desaparecen. La esencia de la felicidad es el sufrimiento porque siempre sabemos que ésta tiene un fin o que el pensamiento que causa la felicidad es momentáneo... El sufrimiento está causado por el deseo, el deseo de tener y el deseo de ser; el deseo de tener y el deseo de ser pueden ser rotos; el deseo se puede romper aplicando el camino de los ocho senderos.” El espejo vacío, obra de su amigo el holandés Janwillem van Wetering que le pasara su amigo Yos Meyer.

Las pruebas de Valdez. Convencido de que esto era imposible para él y tras una nueva desilusión amorosa, Valdez comienza su viaje hacia el Budismo Zen a través de numerosas lecturas hasta que llega la tarde de primavera al Dojo del Jardín Japonés en Buenos Aires y se inicia en lo único verdadero, la práctica. Torpe como él solo, Valdez no llega a ponerse de rodillas, el cuerpo no le responde en ninguna postura y la posición de loto es una utopía, prueba de su ineptitud total para tal tipo de práctica. Del tortuoso comienzo llega a un estado de práctica intensa que lo decide a ordenarse como laico en un

pequeño monasterio en el lado Este de la ciudad de Kyoto. *Dice que hay cuatro maneras de encontrar la verdad definitiva, la libertad completa. El modo de un faquir es conquistar el cuerpo físico, un modo largo e incierto, intentado y rechazado por Buda. El modo de un monje, un camino más corto y seguro, está basado en la fe; hay que creer mucho antes de que se pueda ver o experimentar algo. El modo de un yogui es intelectual, es el pensamiento y la conciencia, evocados por ciertos ejercicios. Y el último es el modo del hombre astuto, el hombre que no cree en nada pero que quiere experimentar, que busca una prueba.* Nuevamente van de Wetering, esta vez citando a otro maestro de Valdez, el Ouspensky de *The Fourth Way*.

De por qué Bodhidharma fue al Este y Valdez al Oeste. Un acontecimiento feliz no va más allá de la puerta mientras que el rumor de algo malo atraviesa miles de millas. Valdez voló por Japan Airlines de Los Angeles a Tokio pero fue Bodhidharma, o Daruma como se lo conoce en Japón, que es considerado como el fundador del Budismo Zen, el cual surge como proceso y traslado de las enseñanzas de Buda desde la India a China. Básicamente el planteo, a diferencia de las otras religiones budistas, era el trabajo de concentración como principio de la meditación en base a la postura y la respiración buscando un conocimiento sin objetivos. Para Valdez era importante la práctica sin dogmas, la abolición del pensamiento de los opuestos, lo innecesario del racionalismo, la ridiculización del lenguaje y del psicoanálisis como inocua fatuidad. Para Valdez el Zen lo alejaba de su malformación argentina. Desvalorización de la verbosidad fatal, la concentración y el silencio como mejor comunicación. ■



Zen y video: Mister Viola hablando y haciendo. Bill Viola era quizás el primero que había encontrado la confluencia entre ambas disciplinas. Sólo una profunda práctica sin objetivos y Valdez repetía la historia en el monasterio Eihejin y en el templo Atsuhí, centro de investigación de la Sony en Japón. Todo se articula en el latente y profundo vacío del tubo de rayos catódicos. La conferencia que da Viola en septiembre del 92 en VideoBrasil continúa el largo periplo de Valdez comenzado el año anterior con la muerte de su adorada madre, Angélica, y que relacionaba con ese deseo tan profundo de representar de alguna manera esa imagen perdida. Ahí siente el espacio y el tiempo vacío de *The Passing* en que la puesta en escena de mostrar la muerte de la madre de Viola y el nacimiento de su segundo hijo encuentra una respuesta definitiva en la actuación de los opuestos. Era en esa videoinstalación de Viola que estaba clarísima la confluencia de las dos caras de la luna: la madre y el hijo en una misma superficie, el nacimiento y la muerte y el respiro de Valdez para seguir en el mundo de los vivos y estar esperando el fin inevitable.

Valdez frecuenta asiduamente los dos únicos monasterios Zen de América Latina, el de Ibirajú y el de Ouro Preto en el Brasil, pero sobre todo forma parte del Dojo del Jardín Japonés de Buenos Aires.





DISPAREN SOBRE EL AMANTE

El Amante. Sr. Alejandro Ricagno:

Alejandro: por reflejar con tus palabras el pensamiento de personas como yo (no pocas), que sentimos la muerte de River Phoenix tal y como tu artículo lo da a entender: un terrible baldazo de agua fría sobre el desconcierto y la impotencia de no haber sido capaces de impedir que pasara. Tu artículo me recordó la carta que le escribí —por supuesto no la mandé— el día que supe de su muerte. Te la mando, porque sé que te vas a sentir identificado conmigo y con la manera en que veíamos (vemos) a River. Ese actor indiscutido, desde las lágrimas de *Cuenta conmigo* hasta el final sobre la ruta de Idaho, que tanto se parece ahora a la última escena de su vida. Porque fuiste el único crítico de cine argentino que supo dar a la vida y muerte de River el significado y la importancia que tienen para quienes amábamos a ese ser particularmente especial, de caminos... y a quien podíamos ver con tan sólo mirarlo. Gracias.

Silvina Miguel, Capital

A River

Imagino tu cuerpo en el suelo, y no sé si sos vos o aquel chico narcoléptico tendido sobre su ruta de Idaho. El final siempre es un nudo en la garganta. No importa si sólo fuiste una foto, un personaje o un sueño que se adueñó de mis noches vacías de afecto. Igual te lloro. Porque te vi crecer; vi cómo aquel chico rapado y solitario se aferraba a sus amigos y compartía con ellos una aventura adolescente. Sufrí con el joven cuyo pasado se derrumbaba ante una realidad jamás pensada; y lloré ante la impotencia del que buscaba desesperadamente a su madre, para poder encontrarle un sentido a su vida. Fuiste todos ellos y ninguno. De hecho, nunca supe y, dadas las circunstancias, tampoco podré saber quién eras de verdad. Me duele, porque mis historias de medianoche ya no tendrán protagonista, y no puedo mentirme pensando que aún estás allí, en alguna parte, mientras te imagino.

En mi mente hoy tu última imagen es la de Mike, boca abajo, con su mejilla derecha sobre el frío cemento de un camino cuyo fin desconozco, rodeado de un campo interminable que transmite soledad e incertidumbre. Sólo espero que, esta vez, nadie se haya llevado tus zapatos. Demasiados "por qué" y ninguna respuesta que me ayude a comprender la razón de tu muerte. Todavía quiero creer que estás ahí, frente a una cámara, haciéndonos partícipes de tu talento, tu frescura, tu belleza y tu permanencia en esa pequeña porción de universo que te perdió de pronto, y que hoy se ve tan vacío como las noches de las que fuiste partícipe. Te quiero porque desde el principio supe que en tu ser había algo distinto al de cualquier otro artista. Hoy, al leer la nota de tu muerte inexplicable, una línea del texto me convenció de que así eras: tu nombre, River, estaba inspirado en el río de la vida de Siddhartha, de Hermann Hesse. Peor aun es soportar tu ida —vaya a saber adónde—. Ahora sé que lo que veía en tus ojos era cierto. Porque vos, dulce rubio de Oregón, ¡hubieras podido hacer tanto por nuestra alma, de no haberme ido! Nos quitaste el placer de ver tu rostro desdibujado en la pantalla. No quiero creer que tu final debía ser así. Prefiero —aunque se entrecruce la imagen de tu ruta, esa que siempre parecía la misma (lo era)— imaginarte de pie, sosteniendo tu premio sobre algún escenario de Venecia. Espero que no falten girasoles en tu funeral, y que tu gente cante, salte y grite. Creo que así lo hubieras querido. Hasta siempre. ¡Que tengas un buen día!

Silvina M.

A los directores de la revista *El Amante*: Quintín, Flavia y Gustavo: Vale destacar, por varios motivos, la nota sobre River Phoenix escrita por Alejandro Ricagno en el número de junio:

- Ocho meses de distancia evitan descargas demasiado emotivas.
- No hay muestras innecesarias de necrofilia.
- Se rescata al ser humano, con sus virtudes (muchas) y defectos, y no se busca alimentar el mito (no quiero otro James Dean).
- Y se rinde homenaje a un actor inigualable, que va a quedar grabado para siempre en la memoria y en el corazón de los que lo admirábamos y queríamos.

Pero ¿no les parece que algunos pasajes de la nota se parecen demasiado a ciertos pasajes de la nota titulada "River, With Love and Anger", escrita por Tad Friend en el número de marzo de la revista *Esquire* (páginas 108 a 116)? De ser intencional ¿no corresponde citar la fuente o, en todo caso, tratar de que no se note? Atentamente.

María Eugenia Corbo

N. de la R.: Por razones de espacio omitimos la publicación de las fuentes de las que surgen los datos biográficos de la nota de Alejandro Ricagno sobre River Phoenix. Entre ellas figura la mencionada nota de *Esquire*, junto con *Premiere* (marzo 1994), *Fantastic Magazine* (enero 1993), *Sight & Sound* (entrevista a Van Sant, enero 1993) y *Spin* (1994). Ni el tono ni los conceptos de Ricagno se encuentran en las notas mencionadas.

Estimados señores de *El Amante*, especialmente Alejandro Ricagno:

Hace rato que venían haciendo un amague de nota sobre River Phoenix, con deliciosos comentarios en otras ediciones, y me alegra que finalmente se hayan decidido. Y me alegra descubrir que es la mejor nota que he leído desde su muerte (que me puso más triste que cuando murió mi abuelo e igualmente triste que cuando murió Jorge Luis Borges). No pensaba escribirles, pero lo hago porque el primer acercamiento a la revista que tuve fue mediante un compañero de trabajo, que me fotocopió la nota sobre Gus Van Sant. Pasó lo siguiente: después de ver *Mi mundo privado*, quedé en estado tan deplorable, que al día siguiente llegué al trabajo hablando incongruencias y al primer infeliz que agarré fue a mi amigo Pablo y le "conté todo". Le pedí de rodillas que fuera a ver la película; me dijo que ya no estaba en cartel. A los tres días, la compré y se la presté para que la viera. Resultado: él y otros más resultaron contagiados. Todos padecemos de amantitis aguda, Phoenix-manía y Vansant-manía. Resumiendo: fue Pablo el que me convenció de que les escribiera. Tuve que esperar una semana para volver a ver el film y descubrir, como en un buen libro, que siempre se encuentran mensajes nuevos, que la actuación de Río es maravillosa, casi titánica en su esfuerzo corporal por proyectar los sentimientos y las carencias de un personaje que es demasiado ignorante (y no es su culpa) para ponerlos en palabras. No podía ser otro que él; no podía ser otro que Van Sant. Veo la película cada tanto y la actuación de River nunca me cansa; me cansa sí la actuación de Reeves. Ustedes pusieron en palabras el hecho de que me tomara una semana recoger mis propios pedazos, perder el miedo y volver a ver el film para poder apreciarlo como tal, una obra de arte.

Me llamo Silvina, trabajo en la recepción de un hotel de Retiro —como dicen en la tele— y comparto mi adicción al cine y al café con una serie de chicas y chicos con los cuales nos reunimos a ver videos y a discutir las notas de la revista. Me sirve leer *El Amante* para aprender a encontrar buen cine y para aprender cine. El cine nos rescata a todos de un trabajo de 9 horas y media que es sumamente estresante y, a veces, alienante.

Estoy empezando a armar mi videoteca y decidí que era un excelente comienzo la colección de películas de Río Phoenix. Sólo me faltan cuatro, que seguro me tendrán que traer de afuera: *Silent Tongue*, *Explorers*, *Sobrevivientes* y *Even Cowgirls Get the Blues*.

Recién comienzo a salir de la tristeza que me causó su muerte. La certeza de que alguien tocado por "la Musa del Arte" se perdía para siempre. Según periodistas y amigos que lo conocieron, a él le molestaba que le dijeran que poseía un "don" para la actuación. Prefería reventarse trabajando a dormirse en los laureles. Me pregunto quién será capaz de levantar la antorcha: ¿Keanu Reeves? Vi su actuación en *Pequeño Buda*. Todavía no largó la tabla de surf. Johnny Depp en *Arizona Dream* le copia los gestos. Christian Slater se expresa a través del sarcasmo, y le queda bien en *Suban el volumen*, en *El nombre de la rosa* no figura. Leonardo Di Caprio es bueno, es tan bueno que me da miedo que se muera este año...

Hoy por hoy estoy agobiada por la sonrisa de Tom Cruise y ¡me harté! Quiero que alguien ¡por favor! actúe en vez de poner la cara. No puede ser que ser ACTOR te cueste la vida. ¿Por qué Axl Rose todavía respira? ¿Y Melanie Griffith? ¿Y Dennis Hopper? No es posible que nadie se diera cuenta, lo cacheteara y le explicara la situación. Todos declararon lo compungidos y destrozados que estaban a raíz de su muerte (Depp entre ellos) pero a la hora de los bifés lo sacaron a la calle: los únicos que estaban con él fueron: Rain, que lo acompañó a todos lados desde los tres años cuando pedían limosna en Venezuela, y Leaf (Joaquín Phoenix), que lo seguía a todas partes por admiración según dijo. La declaración de su hermano en la televisión me pareció deplorable... (digo yo: ¿pudo tal vez haber sido envidia?, ¿dejar que alguien llegue al límite y lo cruce: mirar sin hacer nada, y todo por envidia?). De todo el material que logré reunir, quisiera compartir con ustedes algunas entrevistas que me ayudaron a acercarme a él como persona. Creo que la nota de Ricagno es la mejor que leí hasta ahora, y en lo que a mí respecta, cierro el círculo. Si quisiera saber más tendría que hablar con la madre (¿?!!). Espero que las disfruten, también les mando fotos.

De nuevo muchas gracias por la excelente calidad de la revista, ¡con lo que cuesta todo en este país! (no hablo de plata). Un beso grande, Silvina.

Silvina B. Pereira, Capital

Revista *El Amante*:

En medio de la lustrada frivolidad de esa rutina abundante en gerontes maquillados, alguien pronunció su nombre. El pibe rubio sabía que el Oscar por mejor actor secundario sería para Kevin Kline. Entonces aplaudió ruidosamente, burlescamente quizá.

River Phoenix siempre pareció indiferente a los fuegos de artificio de su profesión, y su carrera fue tan distinta como puede serlo la de quien no acaba siendo un simpático comodín, sino un actor sensible. Empujado a la aventura por amigos o padres de ficción, nunca fue gracioso estereotipo, sino chico descubridor, inusitadamente profundo. Después universitario, colimba o marginal, nunca fue sonriente triunfador de plástico, sino joven preocupado, interior, capaz de sacrificios por los que quiere, viviendo intranquilo en una sociedad hostil. En todas sus películas parecía extendernos la mano, pidiendo mansamente ayuda. Lástima que no hayamos podido dársela.

Fernando Varela



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Los viejos *Amantes* aún están dispuestos...

A pedido
del público

TERCERA EDICION DEL N° 1

NUMEROS
LIMITADOS



25

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

26

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

27

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

28

- Orson Welles
- River Phoenix
- *Pequeño Buda*
- *Tierra de sombras*
- *El diario*

29

- ¡Viva la comedia!
- Kieslowski
- Carlos Saura
- *El rey león*
- Pornografía y erotismo

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

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*

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

Exíjase los a su kiosquero o llámenos al 322-7518

Yo caminé con un zombie (*I Walked with a Zombie*), EE.UU., 1943, dirigida por Jacques Tourneur, con Frances Dee, Tom Conway, James Ellison. (Hammer)

Betsy (piensa, *en off*): ¡Es hermoso!

Paul: No es hermoso. No hay belleza aquí: sólo muerte y decadencia.

Entre las once películas que el productor-*auteur* Val Lewton concretara para la RKO entre 1942 y 1945, *Yo caminé con un zombie* (1943), dirigida por Jacques Tourneur, ocupa un lugar de privilegio. Apenas sin llegar a la cima de *La mujer pantera* —del mismo Tourneur— *Yo caminé con un zombie* es, junto a la extrañísima *The Seventh Victim* (Mark Robson, 1943), otra pieza esencial de lo fantástico en el cine. Películas nocturnas, donde se habla en voz baja y se asiste a fuerzas extrañas en tramas que sin desdeñar las geometrías narrativas eligen la sinuosidad de las telarañas. Queda en otro registro la remarcable *El hombre leopardo* (Tourneur, 1943), basada en *Black Alibi* de Cornell Woolrich, que se desplaza hacia el *thriller*.

Yo caminé con un zombie presenta una historia basada remotamente en *Jane Eyre*, que parece participar —como los otros films citados— de un universo mayor y mucho más misterioso que lo presenciado. Aquí el relato es narrado por la joven Betsy Cornell (Frances Dee), enfermera canadiense que acepta cuidar a la esposa catatónica de un atribulado terrateniente (Tom Conway) en la isla de San Sebastián, en las Antillas. En viaje hacia la isla, Betsy ya advierte la presencia de lo ominoso ligado a una seducción irresistible. Atmósfera que no se disuelve hasta el fin de *Yo caminé con un zombie*, film que sólo por confusión puede considerarse como “de horror”. Más bien se trata de un *melodrama sobrenatural*.

Junto a la mujer que lentamente se revela a los ojos de quienes la rodean como un zombie, una muerta viviente, la enfermera conoce al hermanastro de Paul, Wesley, y a la madre de ambos: la señora Rand. De un modo moroso, aunque inevitable, la trama se cierra sobre los personajes. A Betsy —enamorada de Wesley, quien a su vez ama a la zombie Jessica— le es reservado el lugar de testigo que el título del film le asigna. En una evolución de triángulos de amores y odios, ella asiste al desarrollo inevitable de una tragedia pendiente, que la zombificación de Jessica sólo retarda. Dos hijos en lucha por la posesión de la madre. Dos hermanos en conflicto por una mujer (primero Jessica, luego Betsy). Una *zombie* reclamada a la vez por el Honfour —el templo vudú— y por el manicomio



que no cree que esté muerta... *Yo caminé con un zombie* transcurre ante un espectador maravillado por un melo en sordina, cuyos personajes viven su tortura en silencios sólo cortados por el rítmico golpear de los tambores vudú. La estructura de *Yo caminé...*, como en los otros films de Tourneur-Lewton, o el dirigido por Robson (notablemente por encima del resto de su descartable carrera) es laxa, morosa, como ligada al acaso. Más que las relaciones de causa y efecto, imperan en el film los simbolismos cuya sugestión no se agota por el mismo hecho de su sentido incierto. Un mascarón de proa con San Sebastián atravesado por las flechas —en la isla homónima— impera como advertencia a la entrada de la mansión, y aportará el arma para acabar con la muerte en vida de Jessica. Los sucesos se encadenan (como afirma Bernard Eisenschitz en un brillante estudio sobre el film) de un modo mucho más cercano a Murnau que a Fritz Lang. Los espacios son —como en *La mujer pantera*— escenarios oscuramente conectados entre sí, en un sistema de correspondencias caro al pensamiento mágico. Betsy es advertida sobre la nefasta trama que se cierne sobre esa familia *cruzada* —Carrefour, la deidad del cruce de caminos, cumple como irrupción sobrenatural un papel decisivo en los hechos— mucho antes de revelarse que la señora Rand es la responsable de la condición de Jessica: las culpas compartidas no ocultan que el destino zombie fue el castigo para su maldad.

Cabe destacar, a partir del guión coescrito por Curt Siodmak y Ardel Wray, el cuidado, la delicadeza de *Yo caminé...* para encarar esta incursión en lo extraño. Más allá del exotismo de unas Antillas ficticias, totalmente imaginadas en unos pocos decorados, construye una cultura *otra* de un modo tan inteligente como eficaz. Nada hay de “primitivo” en el vudú del film. Es la antítesis de lo que casi cuatro décadas más tarde perpetraría Wes Craven en *La serpiente y el arco iris*, ridiculez amparada en la asesoría del botánico Wade Davis, descubridor del “veneno de zombie” y autor del atractivo best seller que lejanamente la origina. En la película de Tourneur todo es gentileza, el clima de *hechizo* se impone poéticamente al horror. Nos instala lejos del terror y cerca de la inquietud cuando recordamos en la noche el memorable calipso que

el juglar (curioso compendio de elegancia, un manifiesto de la estética tourneriana interpretado por un actor negro que respondía al nombre de Sir Lancelot) canta a Betsy, advirtiéndole adónde se está asomando. Hasta puede pareceros oír a lo lejos el insistente llamado de los tambores al Honfour. ■

Eduardo A. Russo

Muerte en pequeñas dosis (*Death in Small Doses*), EE.UU., 1992, dirigida por Sondra Locke, con Richard Thomas, Tess Harper, Glynnis O'Connor y Shawn Elliot.

Muerte en pequeñas dosis es, a pesar de su título, un film menos convencional de lo que parece. Sondra Locke construye nuevamente su película alrededor de un personaje femenino "fuerte", que se juega hasta el límite en su profesión, pero que siempre está tentado por la idea de cambiar una vida totalmente previsible por otra no sujeta a planes. Pero a diferencia de la protagonista de *Tentación peligrosa* (su film anterior), cuando Nancy decide abandonar su brillante carrera como arquitecta, pierde todo contacto con la realidad exterior y comienza su paulatina autodestrucción. Una vez que Nancy se concentra en sus conflictos familiares, su degradación no tiene retorno. Su tragedia se vuelve para el espectador tan patética como inexplicable. Por eso, la directora prefiere que la veamos morir en el comienzo, cuando todavía no sabemos nada de ella. A lo largo del film, los flashbacks de quienes mejor la conocieron no harán más que reforzar el carácter enigmático de su comportamiento. Si de lo que se trata es de "armar" la personalidad de Nancy como si

fuera un rompecabezas, las distintas piezas nunca terminarán de encajar. Lo que más desconcierta es que ninguna de las explicaciones posibles de su muerte resulta totalmente verosímil, ni siquiera la que argumenta el tribunal para condenar al presunto culpable. El envenenamiento lento y paulatino que ha causado su muerte acompaña tan perfectamente al proceso de aniquilación de su personalidad pública que hace circular todo el tiempo la sospecha de que su deseo de morir era más fuerte que los motivos de cualquier sospechoso para matarla.

Sea como sea, su muerte es un proceso tan imperceptible que es imposible reconstruirlo sin que queden puntos oscuros. La pregunta ¿quién lo hizo? pierde sentido ante la cuestión central de quién era Nancy Dealer. Si bien Locke no se aleja demasiado de la narración típica de los thrillers jurídicos, logra que la identidad de la víctima, y no la del asesino, se convierta en el único enigma a resolver. Aunque sin alcanzar la excelencia de *Tentación peligrosa*, Sondra Locke logra un film más que interesante. ■

Silvia Schwarzböck

Max el perro (*Max*), EE.UU., 1993, dirigida por John Lafia, con Ally Sheedy y Lance Henrikson.

Max le tiene echado el ojo a la perrita Lassie de al lado. Cuando los patrones de la casa se van, de un ágil salto, Max se introduce por la ventana del living. Allí está ella, que huye turbada hacia el dormitorio de sus amos. Max la sigue raudo por la escalera. Ella se ha refugiado acurrucándose en la cama matrimonial. Max se encarama presto, no sin antes cerrar la puerta de la pieza con la cola. Corte. Plano general del exterior de la casa. Ningún sonido. De pronto, ¡Aúuuuuuuuuuu...!, el aullido de satisfacción de Max, el perro. Esta bucólica escena ocurre en medio de un thriller berreta en el que un científico loco (Lance Henriksen) ha entrenado a ese enorme animal para matar delincuentes. Max es raptado por Ally Sheedy que no sabe que su simpática mascota es un asesino en potencia. La película recuerda vagamente a *Perro Blanco* de Fuller pero con toques de farsa. Una película que tiene una escena como la anterior no puede ser mala y no lo es. Eso sí, Ally Sheedy es la actriz antisexy de la temporada. En cambio, Max se las trae. ■

Quintín

REPASO

El club de la buena estrella (*The Joy Luck Club*), dirigida por Wayne Wang. (Gativideo)

El famoso problema de las madres y las hijas llega al cine. No hay ninguna diferencia entre lo que pasa en este melodrama chino y lo que ocurre en Billinghamurst y Charcas. Relato de la vida de 4 madres chinas y sus hijas chino-americanas. 32 historias por el precio de una. Reseña a favor y en contra en *El Amante* N° 25.

En el nombre del padre (*In the Name of the Father*), dirigida por Jim Sheridan. (AVH)

Historia verídica que cuenta un atropello más de los ingleses contra los irlandeses. Los protagonistas son dos inocentes encarcelados injustamente, Daniel Day-Lewis y Pete Postlethwaite. Buena y alegre reconstrucción del Londres de los 60 y excelentes canciones. La historia es sólida pero mal contada. Y, ¿para qué le habrán puesto a Emma Thompson? Reseña en *El Amante* N° 25 + nota sobre Jim Sheridan.

Entre el cielo y la tierra (*Heaven and Earth*), dirigida por Oliver Stone. (AVH)

Tercera parte de la trilogía de Oliverio Piedra sobre Vietnam. Ahora los buenos son los budistas martirizados por yanquis y vietcongs. Larga, torpe, inútil. Buenas noticias: no va a haber una cuarta parte y tampoco va a filmar *Evita*. Reseña en *El Amante* N° 24.

Filadelfia (*Philadelphia*), dirigida por Jonathan Demme (LK-Tel). El sida y la homosexualidad llegan al cine comercial de Hollywood. Demme logra que la operación se realice con fuerza y dignidad. Hanks aprovecha su oportunidad de ganar un Oscar, lo que nunca logrará con una comedia. Maltratada sin fundamentos por gran parte de la crítica argentina, *El Amante* la defiende en el N° 25.

La edad de la inocencia (*The Age of Innocence*), dirigida por Martin Scorsese. (LK-Tel)

Primera película de época de Scorsese. No se sabe si es una adaptación lograda que expresa con virtuosismo la claustrofobia de la clase alta neoyorquina de principio de siglo o una de miriñaques y cucharitas desganada. Misterio a develar en *El Amante* N° 24.

La casa de los espíritus (*The House of Spirits*), dirigida por Bille August. (Transmundo)

Gran éxito de taquilla, basado en la novela homónima de Isabel Allende. Gran casting, prestigioso director, mágico realismo, toneladas de maquillaje, dramáticos sucesos y uno de los bodrios más repugnantes y complacientes del año. Repudio en *El Amante* N° 26.

Nafta, comida y alojamiento (*Gas, Food and Lodging*), dirigida por Allison Anders. (Transeuropa)

Una familia de mujeres en la frontera con Méjico. Mezcla de culturas, emoción y sobriedad en una alternativa al exotismo y feminismo baratos de *Como agua para chocolate*. Memorable trío de actrices y una de las películas tapadas del año. Más elogios en *El Amante* N° 24.

La maté porque era mía (*Tango*), dirigida por Patrice Leconte (Transeuropa)

Un gran comienzo para una película en la que la misoginia se confunde con admiración por las mujeres. Más simpática que *El marido de la peluquera*. Advertencia: no espere encontrar a Goyeneche. Leconte cree que el tango es una forma enrevesada del bolero. Reseña en *El Amante* N° 28.

La lista de Schindler (*Schindler's List*), dirigida por Steven Spielberg. (AVH)

Un Spielberg "importante" que logró el objetivo de ganar el Oscar y no perder plata. Se lo merece aunque no es para tanto. Gran actuación de Liam Neeson. Elogios en *El Amante* N° 25.

Kalifornia, dirigida por Dominic Senna (Transeuropa). Road movie trucha, publicitaria, violenta e incoherente. Juliette Lewis hace de retrasada que juega al yo-yo, pero es tan retrasada que no le sale. Más linda es Michelle Forbes. Posmo berreta, según *El Amante* N° 28.

Pequeño Buda (*Little Buddha*), dirigida por Bernardo Bertolucci (Transeuropa). Bertolucci prosigue sus incursiones por territorios exóticos. Desde una visión distante y desapasionada, este budismo explicado a los niños resultó difícil de explicar a los lectores. *El Amante* lo intentó de maneras contradictorias en el N° 28. ■

Diccionario cinéfilo (IV)

Aquí se despliega otra entrega de nuestra cruzada de esclarecimiento y lucha contra la entropía cinematográfica. Entre las miles de cartas llegadas a la redacción seleccionamos para este mes los términos que siguen. ¡Espectadores del mundo, un esfuerzo más para ser cinéfilos!

por Eduardo A. Russo

Casting. Designa a la actividad dedicada a la búsqueda, evaluación y selección del cuerpo de actores necesarios para un film. No es una especialidad que naciera con el cine; durante un buen tiempo —en plena Edad Dorada hollywoodense— la tarea era algo anárquica. Proliferaban los llamados *talents scouts*, buscadores de nuevas caras (y todo lo demás, excepto el cerebro, que podía ser prescindible) para los proyectos en marcha. El *talent scouting* conformaba un fenómeno pintoresco que acercó a la pantalla unas cuantas futuras-grandes-estrellas y brindó a inúmeros sujetos oportunidad más que propicia para el levante amparado en subyugantes promesas. Desde ese entonces perdura en la industria el término de *casting couch*, el sofá en la oficina de algún productor donde se extendían —en forma horizontal— los términos de futuros contratos. Luego el *casting* como especialidad organizó, profesionalizó y despersonalizó algo el esquema. En una película actual está a cargo del *casting director*, que selecciona y negocia los contratos de actores y actrices del reparto —excepto los principales, que por lo general hacen trato al comienzo del proyecto—. En el caso de las grandes estrellas actuales la negociación es llevada a cabo por los agentes de artistas o representantes, figuras claves en estos millonarios arreglos. En una encuesta realizada a comienzos de los 90, se consultó en el ambiente sobre la persona más poderosa del cine americano: el elegido no fue un actor, un director o un productor, sino Michael Ovitz, máximo dirigente de la CAA —la cámara que nuclea a los representantes artísticos en los Estados Unidos—.

Flash-back. Es un plano, una escena o casi toda una película —según los casos— cuya acción se sitúa ante los ojos y oídos del espectador, pero en un hipotético pasado narrativo. Viejo recurso del cine, tan viejo que ya hace medio siglo algunos lo proclamaban obsoleto. Pero siempre cuenta con nuevas vueltas de tuerca: el cine, el tiempo y la memoria no son cosa sencilla. Ya en 1919 el primer largometraje de Carl Dreyer, *El presidente*, lo empleó con eficacia. En ese entonces era todo un boom en el melodrama danés, tan afecto a hurgar orígenes y destino en sus personajes. El *flash-back* parte de la memoria de uno —o varios— de ellos, y con él retrocedemos en el tiempo. Orson Welles lo elevó a principio de estructura narrativa con *El ciudadano* (1941) para elaborar un rompecabezas con cinco *flash-backs* que iluminaban en

forma imperfecta la sombría y enorme figura de Charles Foster Kane. Antes aun, Marcel Carné lo usó con fines tan bajos como los bajos fondos que intentaba retratar en *Amanece* (1939), para aumentar la tensión inicial del film, con un Jean Gabin que esperando el momento de su muerte contempla el pasado inexorable que lo llevó a la emboscada final.

El *flash-back* es un recurso por muchos criticado: “frena el curso de los acontecimientos”, “hace que el relato pierda inmediatez”, son objeciones típicas de los manuales para guionistas. Pero la cosa es que la historia se hace con él más compleja. El cine negro, con su puesta en duda de toda certidumbre, lo supo emplear como pocos. *Laura* (1944), de Otto Preminger o *Pacto de sangre* de Billy Wilder, en ese mismo año, lo prueban sobradamente. Está en el mismo título de *Out of the Past* (1948), de Tourneur, y llega al paroxismo en la poco vista *The Locket* (1946) de John Brahm, donde Mitchum pulula acechante en una historia que contiene un *flash-back* dentro de otro, otro dentro de éste, y así siguiendo, hasta sacrificar toda comprensión en el altar de la complejidad.

Como el *flash-back* depende de códigos compartidos entre el film y su espectador, los hay para todos los gustos. El cinéfilo cultivado recordará las melancólicas remembranzas bergmanianas de *Cuando huye el día* (1967), con el anciano profesor que repasa los años y ocasiones perdidas; asistirá incierto a los de *Rashomon* (1950) de Kurosawa, sin esclarecer un crimen del remoto pasado nipón, y se complicará la vida con los enigmáticos (o confusos) recuerdos político-psicológicos de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).

Como puede advertirse, el *flash-back* da para mucho. Los hay traumáticos —esas imágenes que le vuelven a la cabeza a un personaje, sin que se las pueda sacar de encima, como le pasa al rayado Gregory Peck de *Spellbound* (1945)— y también apócrifos, como los presentara el mismo Hitch en *Stagefright* (1951), y que también tienen lugar en todo capítulo de la serie *Petrocelli*, hasta el revelador *flash-back* final y verídico reconstruido de modo infalible por el abogado de itálico nombre.

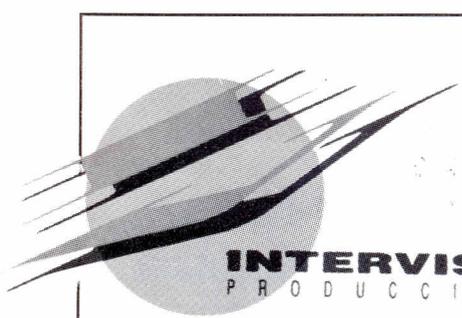
Red Herring. No posee equivalente en nuestro idioma. Los franceses lo llaman *hareng saur* (arenque ahumado). El “arenque rojo” en cuestión parece aludir a un viejo recurso recomendado a aquellos que necesitaran imperiosamente escapar del olfato de algún sabueso.

Frotar el oloroso adminículo en el camino hacia que los perros perdieran el rastro, disparando para cualquier lado (se afirma que la pimienta surte el mismo efecto; no está de más saberlo). En el cine, el *red herring* es una pista falsa que se le ofrece al espectador para que enfle sus expectativas hacia un rumbo que posteriormente se verá desmentido. Acaso el más paradigmático sea el de los 40.000 dólares que cierta muchacha roba al comienzo de *Psicosis* (1960) de Hitchcock, que se revela dramáticamente como señuelo desprovisto de todo interés luego de una breve ducha.

Transparencia (cine de). Cuando de cine se trata, el término no designa a las diapositivas, ni a lo que ocurre en las diferentes versiones de *El hombre invisible*. Se trata de un concepto teórico que remite por igual a una idea del montaje como a una concepción de la imagen en el cine. Fue André Bazin quien, a través de célebres escritos, expuso las más difundidas postulaciones sobre esta *transparencia*, perseguida como efecto por los directores que construían una narración donde el espectador era propuesto como un testigo presencial de lo ocurrido en pantalla como *hechos*. El viejo John Ford así lo quería: que sus espectadores sintieran que estaban ante *the Real Thing*, la cosa real, y no frente a una película. De esa manera, las imágenes debían ser olvidadas como tales, mientras que el montaje debía ser disimulado lo máximo posible en beneficio de la continuidad narrativa. Por lo contrario, toda una corriente opuesta en el cine, nos informan los teóricos, apuesta a la opacidad: una imagen evidente como tal, y un montaje revelador de que se está ante un artificio. Si Bazin tomó partido fervientemente por una variante extrema de la transparencia (que proponía a la continuidad como procedimiento, ya no como efecto de montaje, que consideraba como *superchería*), la mayoría de las vanguardias se inclinaron por distintas formas de la opacidad, tratando de revelar en su *textura* su cualidad de textos audiovisuales. Ferozmente criticado en los estructuralistas 60 y los deconstructivos 70 como cómplice de una cosmovisión pequeñoburguesa, el cine de transparencia sigue vigente en tanto nos disponemos a *entrar* en una película, y revela al mismo tiempo que la oposición transparente/opaco (relacionada estrechamente con la de realismo/artificio) es más una dicotomía teórica —y a menudo forzada— que una opción de los realizadores, o una división entre películas de uno u otro bando. Podemos emocionarnos hasta las lágrimas con un *melo* de

Minnelli o Douglas Sirk, u horrorizarnos con *Dawn of the Dead*, de George Romero. ¿Tendrá que ver con ello la transparencia, la opacidad, o la justa alquimia de ambas posibilidades? Mucho del placer del cinéfilo está en navegar las películas entre estas dos orillas.

Serial. Cuando en el presente la palabra parece evocar —en una primera asociación— la insistente ocupación de los *psycho killers*, vale la pena recordar que también se llamó *serial* a un modo del cine sumamente popular desde los primeros tiempos del período mudo. Derivados del folletín por entregas, los *serials* desarrollaban una historia en capítulos cortos (dos rollos, unos veinte minutos cada uno) que, si bien contaban con cierta unidad, dejaban una tensa situación pendiente para la siguiente semana. Generalmente el héroe —o la heroína— enfrentaba en esos intervalos algún peligro mortal, que milagrosamente resolvía al comienzo del siguiente episodio. El más famoso *serial* mudo americano se llamó *Los peligros de Paulina* (1914). A lo largo de veinte episodios, la intrépida Pearl White estuvo a punto de sucumbir ante igual número de situaciones límite, provocadas por los más siniestros villanos. Mientras tanto, en Francia, Louis Feuillade desarrollaba los notables *Fantomas*, *Les vampires* o *Judex*, mucho más cerca de sus fuentes literarias. Con el sonoro, los *serials* se expandieron en varios géneros: el *western* (*El llanero solitario*), el *space-opera* (*Buck Rogers*, *Flash Gordon*) y las selváticas aventuras de Tarzán, entre otros. En aquel entonces, numerosos *serials* abrevaban en las fuentes del comic y extraían de allí héroes como Batman, Superman o Dick Tracy. Edad de Oro irreplicable: entre los 20 y los 50 se filmaron casi 400 seriales distintos. Cayeron en esa última época por su propio peso, por las fisuras del sistema de estudios, y la ascensión de la devoradora TV. Hoy tiene herederos diversos en algunas telenovelas y en las producciones de gente como George Lucas, que —aunque muchos puedan considerar fallidos sus intentos de retorno a la inocencia— tienen un *serial* en un rincón del corazón. Precisión casi exquisita: el *serial* se distingue de la *serie* en que esta última —si bien conserva la continuidad de los protagonistas y algunas situaciones básicas— está dotada de mayor autonomía en cada capítulo: el héroe ya no espera atado en la vía la llegada de la locomotora, o queda a punto de descolgarse sobre el foso de los cocodrilos. Sólo se aleja por el camino hacia la siguiente aventura, o aguarda en su despacho el próximo y misterioso caso a resolver. ■



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, farcys, etc. Control de estudio vía unidades controladoras de cámaras con switcher y generador de caracteres. Posibilidad de grabar en formato U-Matic high band SP o Betacam.

En exteriores:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Tripode, dolly, servos y viewfinder de 5"), unidades controladoras de cámaras, switcher con intercom y tallis, 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.
- Videocassettes portátiles U-Matic high band SP con time code.

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

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA



8!

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

PIDALA
EN SU
KIOSCO

CURSO INTENSIVO DE REALIZACION RADIAL

Organizado por TAO y el foro Gandhi, desde el 14 de julio, se comenzará a desarrollar un curso intensivo de realización radial que será dictado por Jorge Dorio. El curso tendrá una duración de tres meses. La frecuencia será de seis horas semanales y las clases se dividirán en teórico-prácticas. Para mayores informes dirigirse a Gandhi, Corrientes 1551, de lunes a viernes de 18:30 a 20 horas, o a los teléfonos: 981-8459 - 374-7105

GUIA DE TRABAJO:

LA RADIO COMO GENERO: Sonido como elemento específico - Hacia una gramática radial - Narración con sonido
TRABAJOS CON RESIDUOS MASSMEDIATICOS: Diseño de archivo sonoro - Selección y recopilación de material
COMPOSICION DE PROGRAMAS: La radio como hecho artístico - Radio de autor

TAO CAMINOS DE COMUNICACIÓN

Viamonte 1526 - (1055) Cap. Fed. - Tel. 375-0100 / 981-8459

88.1 FM
DE LA CALLE

una radio como la gente.

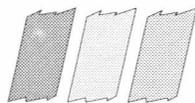
CHICLANA 55 - ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

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)

Nuestro amigo Rodrigo Tarruella está enfermo y necesita ayuda

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

**TRANSCRIPCIONES Y
PROCESAMIENTO DE TEXTOS**

Gustavo: 67-9948

**APRENDE A TOCAR EL PIANO
LEYENDO MUSICA**

☎ **304-7749**

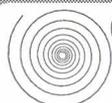
40

1954 - 1994

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

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

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



CINECLUB NUCLEO

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

Temporada Nº 41 - 1994

Secretaría e Informes:

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

¡Cumplimos cuatro años y seguimos siendo una realidad!

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

VIDEO PRIVADO

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

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

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

Este es otro programa de:

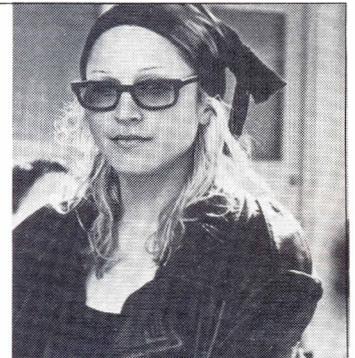
Asociados en medios de comunicación

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

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

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



VIDEO CLUBS

ESTRENE VIDEOTECA

ALDRICH ALEA ALMOVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUNUEL
CASSAVETES COPPOLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DVORZHENKO EISENSTEIN
FASSBINDER FAYO FELDMAN FLAHERTY FREGONDE FULLER GLEZER GODARD
GREENAWAY GRIFFITH HARVEY KERSHNER KUBRICK HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARVIN JARMUSCH
KATZIN KEATON ROSAS LANG LEE LITVIN LUMIERE LYNCH MANNES MIZOGUCHI
MURNAU OSHIMA PABLO PASOLINI PUDOVKIN RENAISSANCE RENAISSANCE ROSSELLINI
SANTIAGO SUTURA SCORSESE SOFFICCI SOLANAS SURINA TARKOVSKI TAVIANI
TORRE NIJON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMELSKI Y MUCHOS MAS.

Corrientes 1555
Tel: 40-7098

Los Sueños



**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

Fotografía

Mónica Fessel
Tel. 433-2265
51-1946

Studio A

UN ESPACIO PARA LA CREATIVIDAD Y EL MOVIMIENTO

EXPRESION CORPORAL
ESTIRAMIENTO
YOGA

833-3329

Canning y Gorriti

Palermo

El Amante en la tele

LA TABERNA DEL IRLANDES



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

Producción: Gustavo Palacios

Canal 15: Jueves de 14 a 17 hs.

Canal 32: Viernes de 0 a 3 hs.

Arte Canal - Cable Visión

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

CONSIGNAS

MEDIOS & COMUNICACION

■ Programadores de Radios Lalo Mir (FM Del Plata) ■
Oswaldo Lía (FM Rivadavia) ■ Si el amor 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



¿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

Las buenas, las malas y las feas

			Quintín	Flavia	Noriega	Bernades	Castagna	Ricagno
Asesinato por venganza	M. Ritchie	Gativideo	7		7		7	
El ángel exterminador	L. Buñuel	Memories			10	10	10	10
El club de la buena estrella	W. Wang	Gativideo	8	8	8	6	4	8
En el nombre del padre	J. Sheridan	AVH	6	6	6	6	4	6
Entre el cielo y la tierra	O. Stone	AVH	2		3	1		
Erase una vez en China	T. Hark	Gativideo	5					4
Esta tierra es mía	J. Renoir	Memories				6		
Filadelfia	J. Demme	LK-Tel	8	8	8	6	6	
Herederos en apuros	R. Young	AVH					2	4
Kalifornia	D. Sena	Transeuropa	4			4		4
La casa de los espíritus	B. August	Transmundo	1	1	2		2	1
La edad de la inocencia	M. Scorsese	LK-Tel	6	8	6	6	5	
La lista de Schindler	S. Spielberg	AVH	8	8	9	6	8	8
La maté porque era mía	P. Leconte	Transeuropa	7	8	8	3	6	8
La última seducción	J. Dahl	Transmundo	5		6			7
Ladrón de niños	G. Amelio	Transeuropa	6			7		5
Lola	J. Demy	Epoca				10	10	10
Nafta, comida y alojamiento	A. Anders	Transeuropa	9	8	8	7	10	9
Pequeño Buda	B. Bertolucci	Transeuropa	7	8	4	2	3	
Zona de impacto	R. Harrington	LK-Tel						4

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

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

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

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

Película EXR 500T 5296/7296

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



El Amante

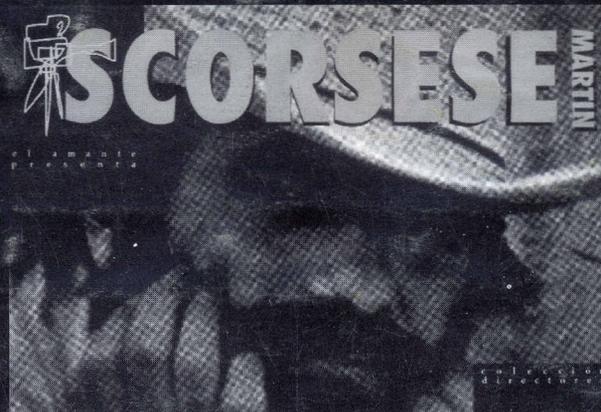
Nº 1

presenta:

colección

directores

Nº 2



WENDERS WIM

¿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*